

ISSN: 2630-600X



VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER  
ENSTİTÜSÜ  
1982



# VASAD

VANKULU SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ



Ulusal Hakemli Dergi

2020

# VASAD

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi

## VANKULU SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ

ISSN: 2630-600X

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi'nde yayımlanan makalelerin tüm sorumluluğu yazarlarına; yayın hakları ise Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne aittir. Yayıncının izni olmadan kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz ve çoğaltılamaz. Dergi Yayın Kurulu gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamama konusunda serbesttir. Dergiye gönderilen makaleler iade edilmez. Yayın Kurulu ve editöryal ekip makalelerle ilgili herhangi bir yasal yükümlülük kabul etmez.

### İndeksler

ICI (Index Copernicus), ASOS İndeks

Bu dergideki makaleler *iThenticate* programıyla taranmıştır.

ULUSAL HAKEMLİ DERGİDİR

YIL/YEAR: 2020 - SAYI/NUMBER: 6

**Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi**

**Ulusal Hakemli Dergi, Yıl 2020 Sayı: 6**

**VANKULU SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ**

**Sahibi/Owner**

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Adına  
Prof. Dr. Bekir KOÇLAR

**Editörler/Editors**

Doç. Dr. Ömer OBUZ  
Arş. Gör. Kemal TEMİZER  
Arş. Gör. Yunus ÖZDURĞUN

**Tercüme ve Dil Editörleri/Translation and Language Editors**

Doç. Dr. Aydın GÖRMEZ (İngilizce)  
Dr. Öğr. Üyesi Zeki EDİS (İngilizce)

**Yayın Kurulu/Editorial Board**

Prof. Dr. Abdulmecit CANATAK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet BURAN- Fırat Üniversitesi  
Prof. Dr. Arda ARIKAN- Akdeniz Üniversitesi  
Prof. Dr. Bünyamin KOCAOĞLU- Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil IŞIK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Hasan ÇİÇEK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet AYGÜN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. M. Şirin ÇIKAR- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Mesut AYDIN- İnönü Üniversitesi  
Prof. Dr. Nuri GÖMLEKSİZ- Fırat Üniversitesi  
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU-Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Recai KARAHAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ- Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Prof. Dr. Tuncay ÖĞÜN- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Abdullah DUMAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Bekir KOÇLAR- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Murat ÖZTÜRK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömer OBUZ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Rahmi TEKİN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Ruhi KONAK- Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahim TUFANTOZ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ- Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sait EBİNÇ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

#### **Danışma Kurulu/Advisory Board**

Prof. Dr. Abdulmenaf TURAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali Fuat DOĞU- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Bayram KODAMAN- Emekli Öğretim Üyesi  
Prof. Dr. S. Cem ŞAKTANLI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Cesur PEVLEVAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Ferit İZCİ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Hasan BABACAN- Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi  
Prof. Dr. Metin AYIŞIĞI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet AYGÜN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet DEMİRTAŞ- Bitlis Eren Üniversitesi  
Prof. Dr. Necdet HAYTA- Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Rafet ÇAVUŞOĞLU- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Reha SAYDAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Suvat PARİN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Tuncay ÖĞÜN- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Beşir MUSTAFAYEV- Siirt Üniversitesi  
Doç. Dr. B. Cercis TANRITANIR- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. M. Akif ARVAS- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Tamer BALCI- The University of Texas, ABD  
Doç. Dr. Zafer KANBEROĞLU- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

#### **Sekreteryas/Secretary**

Murat ÇABAZ

#### **Dizgi-Baskı/Print-Composition**

Baranoğlu Ofset Matbaacılık

Tel: (0432) 215 94 06 VAN

baranogluofset@hotmail.com

#### **Yazışma Adresi/Correspondence Address**

Doç. Dr. Ömer OBUZ

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/VAN

Tel: 0432 225 11 17- 0432 225 10 24 /2002- Fax:0432 225 10 52

İleti Adresi: <http://dergipark.org.tr/yyuvasad>

#### **Baskı Yılı/Date of Publication**

**2020**

## Araştırma Makaleleri/ Research Articles

- Süleyman Azad TUNÇER**  
**Mehmet AYGÜN**  
 Sağlık Sektöründe Hizmet Kalitesi: Van İlinde Faaliyet Gösteren Hastaneler Üzerine Bir Uygulama  
*Service Quality in Health Sector: An Application on Hospitals in Van Province* 9
- Güler YILMAZ**  
 Urmiye Müzesi'nde Bulunan İslami Döneme Ait Seramik Kandiller Üzerine Bir Değerlendirme  
*An Evaluation on Ceramic Oil Lamps of the Islamic Period in the Urmia Museum* 25
- Edip YILMAZ**  
**Rumeysa ŞİMŞEK**  
 Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesindeki Mesnevi'nin Tezhip İncelemesi  
*Review of Ornamentation of Mesnevi at the Library of Ankara University, Faculty of Language and History Geography* 45
- Köksal BİLİRDÖNMEZ**  
**Çağatay ÇEVİK**  
 Çağdaş Sanatta Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri  
*Space-Related Designs in Contemporary Art and Graphical Sculptures of Jean Dubuffet* 73
- Serap YILDIZ İLDEN**  
**Mervenur BİRİNCİ**  
 Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge  
*Image as a Creative Element in Painting Art* 101
- Halit YABALAK**  
 Mehmet Başbuğ Resimlerinde Millî Mücadele  
*National Struggle in Mehmet Başbuğ Paintings* 117
- Sabri BALTA**  
**Ömer DEMİRBAĞ**  
 Aziz Mahmud Hüdayî'nin Dîvân-ı İlâhîyat'ı ve Johann Wolfgang von Goethe'nin Doğu-Batı Dîvân'ında Allah Sevgisi  
*Love of Allah in Aziz Mahmud Hüdayi's Divan Theology and Johann Wolfgang von Goethe's East-West Divan* 137

**Ayşegül BEKMEZ**

Siyaset ve Sanat Bağlamında Anadolu Selçuklu Döneminde İki Kadın:  
Mahperi Hunat Hatun ve Melike Adile

*Two Women (Hunat Khatun - Melike Adile) Between Reflections in the  
Art of Political Competition in Anatolian Seljuk*

165

**Gönül EBİRİ**

Tarıyanların Dilinden Kinyas Kartal'ın Hayatı ve Siyasi Faaliyetleri  
*Life and Political Activities of Kinyas Kartal from the Language of  
Recognition*

189

**Yayın İlkeleri**

207

## Alan Editörleri / Area Editors

### **Coğrafya Alan Editörü**

Prof. Dr. Faruk ALAEDDİNOĞLU - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **İktisadi ve İdari Bilimler Alan Editörü**

Prof. Dr. Muhammed Şükür MOLLAVELİOĞLU - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **İlahiyat Alan Editörü**

Doç. Dr. Abdulhadi TİMURTAŞ / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Felsefe Alan Editörü**

Doç. Dr. Eren RIZVANOĞLU - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Sosyoloji Alan Editörü**

Doç. Dr. Prof. Emin Yaşar DEMİRCİ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Eğitim Bilimleri Alan Editörü**

Doç. Dr. Hüseyin ARTUN - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Türk Dili ve Edebiyatı Alan Editörü**

Doç. Dr. Tahir ZORKUL – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Tarih Alan Editörü**

Dr. Öğr. Üyesi Ercüment TOPUZ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Batı Dilleri ve Edebiyatları**

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen TORUSDAĞ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

### **Sanat Tarihi Alan Editörü**

Dr. Öğr. Üyesi Osman AYTEKİN - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

## 6. SAYI HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THE 6'TH ISSUE

Prof. Dr. Ahmet SARI	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Emre GÜLER	İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Doç. Dr. KEMAL ÖZKURT	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Ruhi KONAK	Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Şerif DEMİR	Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz ŞAHİN	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Demet TAŞKAN	Yozgat Bozok Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ercan ÇALIŞ	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ertuğrul ÇAVDAR	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ferit YÜCEBAŞ	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda NALDAN CİMİNLİ	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil SÖZLÜ	Mersin Üniversitesi
Dr. Öğrt. Üyesi Muhammed BİLGİN	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa SOLMAZ	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nebi BUTASIM	Bingöl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevda EMLAK	İzmir Demokrasi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sehan DİLMAÇ	İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN	Kastamonu Üniversitesi







Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 9-24  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 19.10.2020 / Kabul/Accepted: 16.12.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atf/Citation:** Tunçer, S. A. & Aygün, M. (2020). Sağlık Sektöründe Hizmet Kalitesi: Van İlinde Faaliyet Gösteren Hastaneler Üzerine Bir Uygulama. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 9-24

Araştırma Makalesi / Research Article

**Süleyman Azad TUNÇER**

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Öğrencisi  
ORCID: 0000-0003-2763-9894  
s.azadtuncer@yyu.edu.tr

**Mehmet AYGÜN**

Prof. Dr.  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
İİBF İşletme Bölümü  
ORCID: 0000-0003-2782-3093  
maygun@yyu.edu.tr

**Sağlık Sektöründe Hizmet Kalitesi: Van İlinde Faaliyet Gösteren Hastaneler Üzerine Bir Uygulama\***  
*Service Quality in Health Sector: An Application on Hospitals in Van Province*

**Öz**

Sağlık hizmetleri, insan yaşamı için hayati bir öneme sahiptir. Gelişen yaşam koşullarıyla birlikte yeniden şekil kazanan insanların beklentileri, kalite düzeyinin de yükseltilmesini de zorunlu hale getirmektedir. Bu zorunluluklar göz önüne alındığında sağlık sektöründe de kalite beklentilerinin arttığı önemli bir hizmet sektörü olarak görülmektedir. Ülkemizde özellikle hastane seçimi söz konusu ise, genellikle kariyer yapmış hastanelerin ilk planda düşünüldüğü bilinmektedir. O halde sağlıkta kaliteyi yakalayabilmek, hangi hastane olursa olsun sağlık hizmeti alma ihtiyacı olan tüketicinin beklentilerini en yüksek düzeyde karşılamakla mümkün olabilecektir. Bu çalışma kamu ve özel hastanelerin karşılaştırmalı kaliteleri ölçülmeyle beraber, hastanelerden hizmet alan kişilerin beklentilerini, hangi beklentilerin ön plana çıktığını ve bu beklentilerin ne ölçüde karşılandığını araştırmaktadır. Bu amaç doğrultusunda sağlık sektöründe hizmet kalitesi incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde Van ilinde faaliyet gösteren ikisi kamu ve biri de özel olmak üzere üç hastane üzerinde toplam 600 anket çalışması yapılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda özellikle özel hastaneden kalite ve memnuniyetin kamu hastanelerine göre daha yüksek olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kamu hastaneleri, özel hastaneler, hizmet kalitesi

\*Bu çalışma Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü Tarafından SYL-2019-8259 Nolu Proje ile Desteklenen "Sağlık Kurumlarında Hizmet Kalitesi: Van İlinde Faaliyet Gösteren Hastaneler Üzerine Bir Uygulama" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

### **Abstract**

Health care is vital for human life. Reshaping is expected along with the developing living conditions, and the expectations are made compulsory to increase the quality level. If these requirements can be considered, it seems to be an important service sector where quality expectations increase in the health sector. Make sure you are doing a country that you have made to a country in your country. In this case, you can request that you will get health service, regardless of which hospital. This study investigates the comparative quality of public and private hospitals and the expectations from the hospitals, which expectations come to the forefront and how these expectations are met. This objective was analyzed in our services in the health sector. As a result of this review, companies operating in Van were distributed 600 surveys in three hospitals, one public and one private. It is concluded that the quality and satisfaction of the private hospital's structured functionality is higher than the public hospitals.

**Keywords:** Public hospital, private hospitals, service quality.

### **Giriş**

Hizmet sektörünün ekonomik anlamda sanayi sektöründen önce geldiği ve ülke ekonomisine çok daha fazla gelir sağladığı dünyanın genelinde kabul edilmiş bir olguya dönüşmüştür. Hizmet alanında yaşanan artış, küçülen pazar payları ve işletmeler arasında artan rekabet hizmet sektöründe, kalite ve müşteri memnuniyeti gibi kavramlarını ön plana çıkarmıştır.

Hizmet sektöründe yaşanan gelişmeler sonucunda, bundan en çok etkilenen sektörlerin başında sağlık hizmetleri gelmektedir. Bu denli önem arz etmesindeki asıl faktör, sağlık hizmetinin insan hayatını ilgilendirmesi noktasında vurgulanan hassasiyetin başka hiç bir şeyle kıyaslanamayacağı gerçeğidir. Buna karşın sağlık hizmetlerindeki karmaşık yapı kalite standartlarının belirlenmesine ve bu standartların uygulanması noktasında zorluklara sebebiyet vermiştir. Bu durum sağlık hizmetlerinde kalite uygulamasına geç başlanması bu zorlukların başlıca nedeni olarak gösterilebilir.

Sağlık hizmetleri, hastalıkların teşhis, tedavi ve rehabilite edilmesine ek olarak, hastalıkların önceden tespit edilip önlenmesi, toplum ve bireyin sağlık düzeyinin geliştirilmesi ile ilgili faaliyetler bütünüdür. Sağlık alanında yürütölen hizmet çalışmaları bireylerin sağlığını korunması ve geçirilmiş olan bir hastalığın teşhis edilmesi, tedavi ve bakım olmak üzere iki ana grupta toplanmaktadır. Sağlık alanında yürütölen çalışmalar kişisel ya da kurumsal olarak sunulabilmektedir. Modern ölkelerde kurumsallaşma yapısı çok daha üst düzey profesyonelleşmiş olduğundan, sağlık hizmetlerinin örgütler tarafından sunulması daha çok daha fazla kabul görmüştür. Özellikle

sunulan son hizmetlerin bir ekip ile üretilmesi ve daha etkin sunulabilmesi kurumsal düşünmeyi ve uygulamayı zorunlu kılabilir (Kavuncubaşı ve Yıldırım, 2000: 34).

Sağlık hizmetlerindeki temel amaç, ülkenin ihtiyaç duyduğu sağlık hizmetlerini istenilen kalite ve zamanda ve en düşük maliyetle sunmaktır. Teknolojideki değişimler, maliyetlerin yükselmesi ve hasta şikayetlerindeki artışlar sağlık hizmetlerini daha karmaşık hale getirmektedir. Türkiye’de sağlık sektöründeki işletme sayısının, nüfus artışına göre yeterli olmadığı ifade edilmektedir. Toplumsal refah düzeyinin artmasına bağlı olarak hastalarda da daha kaliteli bir hizmet beklentisi söz konusudur. Sağlık sektöründeki işletme sayısının istenilen seviyede olmaması, uzman doktor ve sağlık personeli eksikliği ile malzeme ihtiyacı karşılama yetersizlik, bu sektörde düzeltici önlemlerin alınmasını ve hizmet kalitesinin yükseltilmesini gerekli kılmaktadır (Papatya vd, 2012: 91). Bununla birlikte son yıllarda sağlık sektörüne yapılan ciddi yatırımlar sonucunda söz konusu eksikliklerin giderilmesi ve kalitenin yükseltilmesi yönünde gözle görülür bir artışın olduğu da kabul edilmektedir.

Sağlık kurumları günümüzde hastaların gözünde algı düzeylerini saptamak için tipik olarak kabul, uygunluk, iletişim, bakım kalitesi, personel ve fiziksel imkânlar gibi bazı ölçümler yaparak kurumsal yeterliliklerini ortaya çıkarmak üzere çalışmalar yapmaktadır. Yapılan bu çalışmalar neticesinde hastane yönetimi, sağlık hizmeti almak üzere kuruma gelen kişilerin ve kurumdan ayrılırken kendilerini nasıl hissettikleri ve operasyonel eksiklikleri yetersizliklerin nasıl giderileceği konusunda bilgi sahibi olmayı amaçlanmıştır. Ancak sağlık kurumlarında en iyi teknolojinin kullanılması ve en kalifiye personel ile yapılacak kaliteli sağlık bakımını yine de hastaların kurumda ayrılırken memnun ayrılacağına garanti edemez. Sağlık kurumuna gelen bireyler genel olarak hisleriyle hareket eder ve en basitinden tedavi olmaya gelen kişinin kendisine sıra gelinceye kadarki geçen süre bile algı düzeyinde değişikliğe sebep olmaktadır (Zaim ve Tarım, 2010).

Hasta memnuniyeti sağlık hizmetlerinde son derece önemli bir konudur. Sağlık hizmetlerinde hasta memnuniyeti, hizmeti sunan sağlık birimlerinin sunduğu hizmet ile hasta gereksinimini tatmin düzeyini, hastanın hizmete ulaşabilme notasında karşılaştığı sorunlara, yapılan sağlık hizmeti sonrasında hastanın ne kadar fayda sağladığına ve alınan hizmetin sonrasında ne düşündüğünü göstermektedir. Sağlık işletmelerinde hasta memnuniyetini etkileyen faktörler arasında, aldığı tıbbi bakım hizmetleri, güvenlik hizmetleri, hemşirelik hizmetleri, idari hizmetler, sağlık personelinin hastaya olan ilgisi, laboratuvar

sonuçlarına erişebilirlik, sonuçların doktora ulaştırılma süresi, temizlik, yemek ve bürokratik işlemler gibi faktörler sayılabilir.

Yukarıdaki teorik tartışmalardan hareketle bu çalışmanın temel amacı, sağlık sektöründe hizmet kalitesini incelemektir. Bu amaç ile Van ilinde faaliyet gösteren üç hastane üzerine inceleme yapılmıştır. Yapılan çalışmanın sonucunda; tüm hastaneler açısından hizmet kalitesi boyutlarına göre elde edilen ortalamaların vasat düzeyde ve birbirine yakın ortalamalar oldukları, her bir hastanede farklı hizmet kalitesi boyutlarının ön plana çıktığı belirlenmiştir. Hizmet kalitesi ve memnuniyet açısından en iyi değerlere sahip hastanenin Lokman Hekim Hastanesi olduğu ve bunu sırasıyla Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi'nin izlediği görülmüştür.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Girişi takiben birinci bölümde kavramsal ereve açıklanmıştır. Bu bölümde hizmet ve hizmet kalitesi kavramları hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde, ampirik uygulama yapılmış, son bölüm ise genel değerlendirmeye ayrılmıştır.

### **1. Hizmet Kavramı ve zellikleri**

Günümüzde örgütlerin çoğunun varoluş amaçlarıyla ilgili soru yöneltildiğinde, genellikle verdikleri cevaplar arasında; halka, tüketicie hizmet vermek biçimindedir. Ekonomik anlamda bakıldığında klasik imalat, ticaret ve hizmet biçiminde yapılan ayrımlar, her sektörün kendine uygun grdğu hizmet rgt olarak tanımlamayı seçmektedir. Durum böyle olunca hizmetlerin kapsamının genişlemesine bağlı olarak hizmetin tanım ve sınıflandırılmasını kavramsal olarak zorlaşmaktadır.

Hizmet kavramının tanımlanmasına ilişkin literatür incelendiğinde ortak bir tanımlamanın olmadığı grlmektedir. Yaşanan toplumsal değişimlere bağlı olarak hizmet kavramı tanımlamalarında değişimin söz konusu olmuştur. Fransız filozoflarınca ilk olarak sistematik olarak incelenmiş olan hizmet kavramına “tarım faaliyetleri dışında kalan tüm faaliyetler” denmiştir. Bu tanımın yapıldığı dönemi düşündüğümüzde ve o dönemlerdeki üretim yapısı göz önüne aldığımızda bu tanım doğal anlaşılmaktadır. Fakat sonraki dönemlerde yani sanayinin de artık gündelik hayata yerleşmeye başlamasıyla Adam Smith bu tanımın yetersizliğini fark ederek hizmeti, sonunda somut, elle tutulabilir ürün meydana getirmeyen bütün faaliyetler olarak tanımlamıştır (ztrk, 2010: 17). Tablo 1’de tarihsel süreç içinde hizmet tanımları verilmiştir:

**Tablo 1: Tarihsel Süreç İçinde Hizmet Tanımları**

<b>Fizyokratlar (- 1750)</b>	Tarımsal üretim hariç geri kalan faaliyetlerin tümü
<b>Adam Smith (1723-90)</b>	Somut bir ürünle sonuçlanmayan tüm faaliyetler
<b>J.B.Say (1767-1832)</b>	Ürünlere fayda ekleyen, tüm imalat dışı faaliyetler
<b>Alfred Marshall (1842-1924)</b>	Yaratıldığı anda varlık bulan mallar
<b>Batı Ülkeleri (1925-60)</b>	Bir malın biçiminde değişikliğe yol açmayan hizmetler
<b>Çağdaş</b>	Bir malın biçiminde değişikliğe yol açmayan faaliyetler

Pazarlama biliminin öncülerinden Kotler (1997: 467) hizmet kavramını, tarafların karşılıklı olarak birbirine sunduğu, özünde dokunulamayan ve herhangi bir şeyin sahipliğiyle sonuçlanmayan bir faaliyet ya da fayda olarak tanımlamıştır. Grönross (1990: 27) ise hizmet kavramını, mutlak olmasa da doğal olarak az ya da çok dokunulmaz (soyut) bir yapısının yanında, hizmeti alan (müşteri) ile hizmet personeli ve/veya hizmeti sağlayanın fiziksel kaynakları, malları ve/veya sistemleri arasındaki kombinasyon esnasında oluşan ve müşteri sorunlarına çözüm sağlanan bir faaliyet ya da faaliyet dizisidir. Farklı şekillerde ifade edilmesine karşın hizmet tanımlamasında beş temel özellik üzerinde durulmaktadır. Bunlar; heterojenlik (türdeş olmama), soyutluluk, eş zamanlı üretim ve tüketim, dayanıksızlık (stoklanamama) ve sahipliğinin olmamasıdır.

### 1.1. Hizmet Kalitesi ve Boyutları

Kalite kavramının gelişmesine paralel olarak hizmet kalitesi kavramı da önem kazanmıştır. En genel anlamda “kullanma amacına uygunluk” olarak ifade edilen kalite kavramı, son yıllarda önemli bir kavram haline gelmiştir. Taşlıyan ve Gök (2012: 72) kalite kavramını “bir ürün veya hizmetin belirlenen gereksinimleri karşılama, müşteri beklentilerine yerine getirmesi, amaca, kullanma ve ihtiyaçlara uygunluk” şeklinde ifade etmişlerdir.

Özellikle 1980’ler sonrasında ülke ekonomilerinin büyümesi ve genişlemesi ve bu arada hizmetler sektörünün de ekonomide payının artışına bağlı olarak hizmette kalite arayışlarına hız

verilmiştir. Hizmet kavramının tanımlanmasındaki eş zamanlı üretim ve tüketim, sahipliğinin olmaması ve soyutluluk hizmet kalitesi kavramının algısını önemli bir şekilde etkilemektedir. Diğeri bir ifade ile hizmet kalitesi, soyut bir nitelik taşımasından dolayı kavramsallaştırılması zordur. En genel anlamda, firmalar tarafından rekabet avantajı sağlamak amacıyla hizmetlerin tüketiciler üzerinde bıraktığı izlenim olarak ifade edilebilen hizmet kalitesi kavramı üzerine çok sayıda tanımlama yapılmıştır. Parasuraman vd, (1985) hizmet kalitesi kavramını “beklenen ve algılanan hizmet performansı arasındaki fark” olarak ifade etmişlerdir. İslamoğlu vd, (2006: 138) hizmet kalitesini, müşteri ihtiyaçlarının, isteklerinin, arzularının ve beklentilerinin karşılanması ve ötesine geçilmesi olarak ifade etmişlerdir. Gümüşoğlu vd, (2007: 125) hizmet kalitesini, hizmetten faydalanmadaki kolaylık, iletişim araçlarının açıklığı, hizmet sunanların nezaketi, uzmanlıkları ve empati yetenekleri, hizmetin müşteri gereksinimlerine hangi ölçüde cevap verdiği, hizmet sayesinde elde edilen sonuçların mükemmelliği ve ivediliği şeklinde tanımlamışlardır.

Sağlık alanındaki hizmeti kalitesi ölçülürken ve hizmet sürecinin yapısı belirlenirken faydalanılan önemli etkenlerden biri hasta memnuniyet düzeylerini etkileyen faktörlerdir. Kurum bu faktörleri göz önünde tutarak hizmet yapısını gözden geçirir. Buna ek olarak yapılan hasta memnuniyeti çalışmaları; politika ve hizmet geliştirme ile ilgili bilgi sağlaması, etkin bir program değerlendirmesi, aynı alanda hizmet veren diğeri kurumlarla kendini kıyaslayarak eksik yönlerin giderilmesi noktasında fikir vermesi, ortaya çıkan sonuçları halka açıklanması ve hesap verme sorumluluğunu arttırma gibi birçok potansiyel yararı bulunmaktadır (Ünalın vd, 2008: 87-88).

Hizmet kalitesinin artan önemine bağlı olarak ölçülmesine yönelik çok sayıda modelin geliştirildiği görülmektedir. Bu yöntemlere; Grönross’un Hizmet Kalitesi Modeli, Parasuraman ve arkadaşlarının SERVQUAL Modeli, Haywood ve Farmer’ın Hizmet Kalitesi Modeli, Cronin ve Taylor’un SERVPERF Modelleri örnek verilebilir.

Bu modeller arasında, bu çalışmada da yararlanılan Parasuraman vd, (1985, 1988) yaptıkları çalışma öncü kabul edilmektedir. Hizmet kalitesi boyutları üzerine yaptıkları çalışmalarının sonucunda Parasuraman vd., (1985, 1988) adı SERVQUAL olan beş boyut ve 22 çift önermeden oluşan hizmet kalitesi ölçüm aracını geliştirmişlerdir. Bu boyutlar: Güvence, fiziksel özellikler, güvenilirlik, heveslilik ve empatidir.

**Fiziksel Özellikler:** Hizmet sunumunda kullanılan araç-gereç, teçhizat ve personelin fiziki görünümüdür.

**Güvenilirlik:** Hizmete söz verilen yer ve zamanda yerine getirebilme ve müşteri problemlerinin çözümünü içerir.

**Heveslilik:** Müşterilere hizmet etme konusunda gönüllülüğü ifade eder.

**Güvence:** Çalışanların nazik olması ve müşterilerde güven duygusu oluşturabilme becerisini ifade eder.

**Empati:** Hizmet sunanların kendilerini müşterilerini yerine koyabilmelerini, her bir müşteriye bireysel olarak ilgi göstermelerini ve müşteri gereksinimlerinin iş görenlerce bilinmesini içermektedir

Beş boyut içeren SERVQUAL ölçek skoru değişik şekillerde hesaplanabilmektedir. Her bir müşteri için tüm boyutların değerlendirildiği boyut düzeyinde hesaplamalar ve müşterilerin sorulara verdikleri cevaplarla önem ağırlıklı hesaplamalar ölçek skorunun belirlenmesinde kullanılmaktadır.

## 2. Sağlık Sektöründe Hizmet Kalitesi: Van İlinde Faaliyet Gösteren Hastaneler Üzerine Bir Uygulama

### 2.1. Literatür Taraması

Hizmet sektörünün ülke ekonomileri içindeki payının son yıllarda artması ile birlikte hizmet kalitesini değerlendirmeye yönelik tüm ülkelerde ampirik çok sayıda çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmalar incelendiğinde farklı sektörlerde çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Aşağıda Türkiye’de yapılan konuya ilişkin yapılan bazı çalışmalar özetlenmiştir:

Önsüz vd, (2008: 33) Marmara Üniversitesi Hastanesi’nde yatan hastalar üzerine yaptıkları çalışmaları sonucunda, personel davranışları ve fiziki koşullar ile memnuniyet arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişkinin olduğunu tespit etmişlerdir.

Özcan vd, (2008: 96) Silvan Devlet Hastanesi’nde ayakta tedavi gören 117 hasta üzerine yaptıkları çalışmaları sonucunda hastaların memnuniyet düzeylerinin yüksek olduğunu tespit etmişlerdir.

Çelikalp vd, (2011: 1) bir kamu hastanesinde 279 yatan hastayla hizmet memnuniyetini ölçmeye yönelik yapılan anket çalışmalarında, hastane hizmetlerinden memnuniyet oranının orta düzeyde olduğu sonucuna varılmıştır.

Zaim ve Tarım (2010: 1) Marmara Bölgesi’ndeki beş kamu hastanesi üzerine yaptıkları çalışmalarında hasta memnuniyetini araştırmışlardır. 800 hasta üzerine yapılan çalışma sonucunda hasta



memnuniyetinde en önemli faktörün doktorlar olduğu sonucuna varılmıştır.

Savaş ve Bahar (2011: 24) Gaziantep Üniversitesi Hastanesi üzerine yaptıkları çalışmaları sonucunda hastaların memnuniyet düzeyinin yüksek olduğunu tespit etmişlerdir.

Taşlıyan ve Gök (2012: 69) Kahramanmaraş'ta faaliyet gösteren kamu ve özel hastaneler üzerine yaptıkları çalışmaları sonucunda özel hastanelere giden hastaların kamu hastanelerine gidene nazaran daha memnun ayrıldıkları tespit etmişlerdir.

Papatya vd, (2012: 87) Kırklareli il merkezinde bulunan iki sağlık kuruluşunda 800 hasta ile yaptıkları çalışmalarında sonucunda, hastaların satın aldıkları hizmeti kalitesiz olarak değerlendirdikleri belirlenmiştir.

Şişe ve Altınel (2012: 1) yaptıkları çalışmada Afyon Kocatepe Üniversitesi ANS Araştırma ve Uygulama Hastanesi üzerine yaptıkları çalışmaları sonucunda tedavi olan hastaların memnuniyet düzeylerinin yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Ünal vd, (2018: 1779) Sakarya ili özelinde yaptıkları ve hastaların hasta karşılama hizmetlerinin memnuniyet ve hizmet kalitesi algısını araştırdıkları çalışmalarının sonucunda anlamlı bir ilişkinin olduğu sonucuna varmışlardır.

Korku ve Kaya (2019: 83) Ankara ili özelinde yaptıkları çalışmalarında performansa dayalı ek ödeme sisteminin hastane hizmet kalitesine etkisini incelemişlerdir. 212 hastane yöneticisi ve sağlık personeli üzerine yapılan çalışma sonucunda ek ödeme sistemi ile birlikte hastaların muayene, tetkik, hastaneye yatmak ve ameliyat olmak için beklediği sürelerin azaldığı hasta memnuniyetinin arttığı ve hastaların hizmet almasının daha kolay hale geldiği tespit edilmiştir.

## **2.2. Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın temel amacı, sağlık sektöründe algılanan hizmet kalitesini ölçmek ve hizmet kalitesi ile müşteri memnuniyeti arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Van ilinde faaliyet gösteren biri özel ikisi kamu kurumu hastanesi olmak üzere toplam üç sağlık kurumunda (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi, Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ve Özel Lokman Hekim Hastanesi) araştırma yapılmıştır. Yapılan araştırma neticesinde hastaneler ayrı ayrı incelenmiş olup verilen hizmet kalitesinin hasta memnuniyeti üzerindeki etkisini ortaya koymak üzere karşılaştırmalı analizler yapılmıştır.

### 2.3. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni, 2019 yılında Van ilinde faaliyet gösteren kamu hastaneleri ve özel hastaneden oluşan tedavi amaçlı gelen hastalardan oluşmaktadır. Örneklem hacmini belirleyebilmek için hastanelerdeki günlük hasta başvuru sayısı baz alınmıştır. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi, Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ve Lokman Hekim Hastanelerine ait günlük hasta başvuru sayısı yaklaşık 14.000 olarak belirlenmiştir. Tabakalama örneklem yöntemi kullanılarak %95 güven aralığı üzerinden yapılan hesaplamada 374 anketin yeterli olduğu görülmüştür. Her üç hastanenin hizmet kalitesini ayrı ayrı değerlendirebilmek açısından her bir hastane için 200 anket olmak üzere toplamda 600 anketin yapılmasının yeterli olduğu belirlenmiştir<sup>1</sup>

### 2.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada Parasuraman vd, (1985, 1988) tarafından oluşturulmuş ve literatürde sıklıkla kullanılmış olan standart ölçekli Servqual hizmet kalitesi ölçüm anketi kullanılmıştır. 5 boyutlu hizmet kalitesi ölçüm anketine hastanelerin hizmet kalitesine ve bundan duyulan memnuniyete yönelik önermeler de eklenmiştir. 5’li Likert kullanılan ankette katılım düzeyi “1 Kesinlikle Katılmıyorum... 5 Kesinlikle Katılıyorum” şeklinde olmuştur. Anket çalışmaları hastane hizmetlerinden faydalanan hastalarla yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

### 2.5. Araştırma Bulguları

Van ilinde faaliyet gösteren Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi, Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ve Lokman Hekim Hastanesi’ne ait hizmet kalitesi değerlendirmelerine yönelik bulgular aşağıda verilmiştir. Her bir hastaneden 200’er kişi olmak üzere toplam 600 kişi üzerine yapılan anket ile ilgili Tablo 2’de katılımcılara ait bilgiler yer almaktadır.

**Tablo 2: Katılımcıların Özellikleri**

Katılımcı Bilgileri	Toplam		Dursun Odabaşı Tıp Merkezi		Van Eğitim Araştırma Hastanesi		Bölge ve Lokman Hekim Hastanesi	
	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%
Cinsiyet								
Kadın	238	39,6	55	27,5	77	38,5	106	53,0
Erkek	362	60,4	145	72,5	123	61,5	94	47,0
<b>Toplam</b>	<b>600</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>

<sup>1</sup> [www.surveysystem.com](http://www.surveysystem.com) (Erişim Tarihi: 02.10.2020)

Yaş	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%
20 yaş ve altı	64	10,6	27	13,5	17	8,5	20	10,0
21-29 yaş arası	306	51	72	36,0	123	61,5	111	55,5
30-39 yaş arası	124	20,6	47	23,5	45	22,5	32	16,0
40-49 yaş arası	48	8	20	10,0	10	5,0	18	9,0
50-59 yaş arası	35	5,8	17	8,5	3	1,5	15	7,5
60 yaş üstü	23	3,8	17	8,5	2	1,0	4	2,0
<b>Toplam</b>	<b>600</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>200</b>	<b>200</b>	<b>100</b>
Eğitim Düzeyi	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%	Frekans	%
İlköğretim	108	18	58	29,0	36	18,0	14	7,0
Lise	155	25,8	45	22,5	48	24,0	62	31,0
Yüksekokul	90	15	17	8,5	25	12,5	48	24,0
Üniversite	204	34	62	31,0	80	40,0	62	31,0
Lisansüstü	43	7,2	18	9,0	11	5,5	14	7,0
<b>Toplam</b>	<b>600</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>	<b>200</b>	<b>100</b>

Tablo 2’de görüldüğü üzere, katılımcıların 238’i Kadın ve 362’si Erkektir. Katılımcıların önemli bir kısmı (% 51) 21-29 yaş aralığındadır. Eğitim düzeylerine bakıldığında % 34 ile üniversite mezunlarının çoğunlukta olduğu görülmektedir.

### 1.5.1. Hastanelerin Hizmet Kalitesinin Değerlendirilmesi

Tablo 3’de ankete katılanların hizmet kalitesi boyutlarına ilişkin değerlendirme sonuçları yer almaktadır. Tablo’dan görüleceği üzere hizmet kalitesi boyutları ortalamaları dikkate alındığında en yüksek ortalamaya Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezinin sahip olduğu görülmektedir. Daha sonra sırasıyla Lokman Hekim Hastanesi ve Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi gelmektedir. Hizmet kalitesi boyutları açısından skorlar incelendiğinde, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezi’nde Güvenilirlik ve Güvence boyutunun; Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi’de Fiziksel Özellikler boyutunun; Lokman Hekim Hastanesi’nde ise Empati boyutunun daha yüksek olduğu görülmektedir. Tüm hastaneler açısından ortalama skorlar incelendiğinde, katılımcıların, fiziksel özellikler boyutu skorunun daha yüksek olduğu görülmektedir. En yüksek skorlar incelendiğinde;

**Fiziksel özellikler boyutunda;** Lokman Hekim Hastanesi,

**Güvenilirlik boyutunda;** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezi,

**Heveslilik boyutunda;** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezi ve Lokman Hekim Hastanesi,

**Güvence boyutunda;** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezi,

**Empati boyutunda ise;** Lokman Hekim Hastanesinin sahip olduğu görülmektedir.

**Tablo 3:** Hastanelerin Hizmet Kalitesi Boyutlarının Ortalamaları

Boyutlar	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaş Tıp Merkezi	Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi	Lokman Hekim Hastanesi
Fiziksel Özellikler	3,59	3,32	3,63
Güvenilirlik	3,63	3,11	3,34
Heveslilik	3,45	3,20	3,45
Güvence	3,63	3,24	3,57
Empati	3,46	3,15	3,70
<b>ORTALAMA</b>	<b>3,552</b>	<b>3,204</b>	<b>3,538</b>
<b>GÖZLEM SAYISI</b>	<b>200</b>	<b>200</b>	<b>200</b>

Çalışma amacına uygun olarak, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ve Lokman Hekim Hastanesi'nin sunmuş olduğu sağlık hizmetlerinin kalitesi ve bu hizmetlerden faydalananların genel memnuniyeti arasındaki ilişkinin belirlenebilmesi için basit doğrusal regresyon analizi yapılmıştır. Tablo 4'de regresyon analizi sonuçları yer almaktadır. Tablo'dan görüldüğü üzere tüm hastaneler açısından hizmet kalitesi ile hasta memnuniyeti arasında pozitif ve anlamlı bir ilişkinin olduğu tespit edilmiştir. Diğer bir ifade ile hastanelerde hizmet kalitesi arttıkça, hastaların memnuniyet düzeyi de artmaktadır. Tablo sonuçları incelendiğinde, hizmet kalitesi katsayısı en yüksek olarak Lokman Hekim Hastanesinden (0,870) çıktığı görülmektedir. Bu sonuç, hizmet kalitesinin müşteri memnuniyeti üzerindeki etkisinin en yüksek bu hastanede olduğu şeklinde değerlendirilebilir. Elde edilen bu sonucu doğrular bir biçimde regresyon analizi sonuçlarından da görüldüğü üzere modelin açıklayıcı gücü ( $R^2$ ) en yüksek Lokman Hekim Hastanesinden çıkmıştır.

**Tablo 4:** Hastanelerin Hizmet Kalitesi ve Hasta Memnuniyeti

HASTANELER	DEĞİŞKENLER	KATSA YI	STANDART HATA	T-İSTATİSTİK	ÖNEMLİ (p)
Van YYÜ Dursun	Sabit Değer	0,901	0,165	5,467	<b>0,000</b>

Odabaşı Tıp Merkezi	Hizmet Kalitesi	0,736	0,051	15,283	<b>0,000</b>
	R <sup>2</sup>	0,541			
Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi	Sabit Değer	0,178	0,137	1,297	0,196
	Hizmet Kalitesi	0,853	0,040	22,991	<b>0,000</b>
	R <sup>2</sup>	0,727			
Lokman Hekim Hastanesi	Sabit Değer	0,633	0,121	5,211	<b>0,000</b>
	Hizmet Kalitesi	0,870	0,034	24,815	<b>0,000</b>
	R <sup>2</sup>	0,757			
<b>Bağımlı Değişken=Hasta Memnuniyeti</b>					

### Sonuç

Son yıllarda hizmet sektöründe önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Hizmet sektöründe yaşanan gelişmeler sonucunda, bundan en çok etkilenen sektörlerin başında sağlık hizmetleri gelmektedir. Bu denli önem arz etmesindeki asıl faktör, sağlık hizmetinin insan hayatını ilgilendirmesi noktasında vurgulanan hassasiyetin başka hiç bir şeyle kıyaslanamayacağı gerçeğidir. Bilindiği gibi sağlık hizmetlerinin temel amacı, toplumun ihtiyaç duyduğu sağlık hizmetlerini, istenilen kalite ve zamanda düşük maliyetle sağlamaktır.

Daha önce ifade edildiği üzere hizmet kalitesi kavramı son yıllarda üzerinde çokça konuşulan ve araştırma yapılan bir kavram olmuştur. Hizmet kalitesi üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde farklı sektörler de çok sayıda çalışma yapıldığı görülmektedir. Ancak son yıllarda sağlık sektöründe meydana gelen gelişmeler ve değişimler sonucunda bu alan üzerine ciddi sayıda çalışma yapılmaktadır. Bu çalışmada da, Van ilinde faaliyet gösteren üç büyük hastanenin sunduğu hizmetlerden faydalanan hastaların, hastane hizmet kalitesi ve memnuniyetlerini araştırılmıştır. Servqual Ölçeği kullanılarak yapılan anket çalışmalarından elde edilen veriler doğrultusunda aşağıda özetlenen sonuçlar elde edilmiştir:

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi'ne ait değerlendirmelerde, hizmet kalitesi boyutları açısından en yüksek değerlendirilen boyutların güvenilirlik ve güvence boyutları

olduğu ve bunları sırasıyla fiziksel özellikler, empati ve heveslilik boyutlarının izlediği görülmüştür.

Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi'ne ait değerlendirmelerde hizmet kalitesi boyutları açısından en yüksek değerlendirilen boyutların sırasıyla fiziksel özellikler, güvence, heveslilik, empati ve güvenilirlik boyutları olduğu görülmüştür.

Lokman Hekim Hastanesi'ne ait değerlendirmelerde en yüksek değerlendirilen boyutların sırasıyla empati, fiziksel özellikler, güvence, heveslilik ve güvenilirlik boyutlarının olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak; tüm hastaneler açısından hizmet kalitesi boyutlarına göre elde edilen ortalamaların vasat düzeyde ve birbirine yakın ortalamalar oldukları, her bir hastanede farklı hizmet kalitesi boyutlarının ön plana çıktığı, demografik faktörler ve hizmet kalitesi boyutları açısından yapılan değerlendirmelerde anlamlı farklılıkların elde edildiği, basit doğrusal regresyon analizlerinde hasta memnuniyetini açıklamada hizmet kalitesinin etkin bir faktör olduğu anlaşılmıştır. Hizmet kalitesi ve memnuniyet açısından en iyi değerlere sahip hastanenin Lokman Hekim Hastanesi olduğu ve bunu sırasıyla Van Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Dursun Odabaşı Tıp Merkezi'nin izlediği görülmüştür.

Günümüzde hizmet sektörü, hızlı büyümesine devam etmektedir. Hizmet kalitesi, küreselleşme ile birlikte daha da önem kazanan bir kavram haline gelmiştir. Farklı tanımlamaların yanı sıra günümüzde kalite, üstünlüğü ifade etmede kullanılmaktadır. Artan rekabet koşulları toplumun en çok önemseydiği sektörlerden biri olan hastanelerin, sunmuş oldukları hizmetlerin kalitesinin artırılması gerekmektedir. Sağlık hizmetlerinde kalitenin artırılması, hastaların beklentilerinin belirlenmesine bağlıdır.

Yapılan bu çalışma sonucunda, kalite boyutlarının önemli olduğu ve hastaların birçoğunun kalite boyutlarını dikkate alarak hizmet talebinde buldukları gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, hastanelerde sunulan hizmetlerden algılanan memnuniyet düzeyini belirlemek için kullanılan hizmet kalitesi boyutlarının önemli bir etken olduğu görülmüş olsa da memnuniyet düzeyinin altında yatan diğer etkenlerin de göz önünde bulundurularak yapılabilecek araştırmaların daha da faydalı olacağı düşünülmektedir.

**Kaynakça**

- Çelikalp, Ü., Temel, M., Saraçoğlu, G.V, ve Demir, M. (2011). Bir Kamu Hastanesinde Yatan Hastaların Hizmet Memnuniyeti. *Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi*, 6 (17), 1-14.
- Kavuncubaşı, Ő. ve Yıldırım, S. (2000). *Hastane ve Sağlık Kurumları Yönetimi*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Korku, C., ve Kaya, S. (2019). Performansa Dayalı Ek ödeme Sisteminin Hastane Hizmet Kalitesine Etkisi: Hastane Yöneticileri ve Sağlık Personelinin Değerlendirmeleri, *Verimlilik Dergisi*, 83-113.
- Kotler, P. (1997). *Marketing Management: Analysis, Planning, Implementation and Control*. New Jersey.
- Kozak,N., Özel,Ç.H., ve Yüncü, D.K., (2011). *Hizmet Pazarlaması*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Grönroos, C. (1990). *Service Management and Marketing: Managing the Moments of Truth in Service Competition*. Lexington: Lexington Books.
- Gümüőođlu, Ő., Pınar, İ., Akan, P., ve Akbaba, A. (2007). *Hizmet Kalitesi Kavramlar, Yaklaşımlar ve Uygulamalar*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- İslamoğlu, H., Candan, B., Hacıefendioğlu Ő. ve Aydın, K. (2006). *Hizmet Pazarlaması*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Önsüz, M., Topuzoğlu, A., Cöbek, U., Ertürk, S., Yılmaz, F., ve Birol, S. (2008). İstanbul'da Bir Tıp Fakültesi Hastanesinde Yatan Hastaların Memnuniyet Düzeyleri. *Marmara Medical Journal*, 21 (1), 33-49.
- Özcan, M., Özkaynak, V., ve Toktaş, İ. (2008). Silvan Devlet Hastanesine Başvuran Kişilerin Memnuniyet Düzeyleri. *Dicle Tıp Dergisi*, 35 (2), 96-101.
- Öztürk, S. A. (2010). *Hizmet Pazarlaması*. Eskişehir: Ekin Yayınevi.
- Parasuraman, A., Zeithaml, Valarie A., Berry.L. and Leonard, L. (1988). Servqual: A Multiple-Item Scale for Measuring Consumer Perceptions of Service Quality. *Journal of Retailing; Spring*, 64 (1), 12-40.
- Parasuraman A., Zeithaml V.A., & Berry L.L, (1985 ). A Conceptual Model of Service Quality and Its Implications for Future Research. *Journal of Marketing*, 49 (4), 41-50.
- Papatya, G., Papatya, N.,ve Hamşıoğlu, B. (2012), Sağlık İşletmelerindeAlgılanan Hizmet Kalitesi ve Hasta Memnuniyeti: İki Özel Hastanede Karşılaştırmalı Bir

- Araştırma, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 87-108.
- Savaş, E., ve Bahar, A. (2011). Gaziantep Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesinde Yatan Hastaların Memnuniyet Düzeylerinin Belirlenmesi. *Gaziantep Tıp Dergisi*, 24-28.
- Şişe, Ş., ve Altınel, C. E. (2012). Üniversite Hastanesinde Bulunan Hastaların Hizmetleri Hakkındaki Memnuniyet Düzeyleri. *Kocatepe Tıp Dergisi*, 1-10.
- Taşlıyan, M., ve Gök, M. S. (2012). Kamu ve Özel Hastanelerde Hasta Memnuniyeti: Kahramanmaraş'ta bir Alan Çalışması, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 69-94.
- Ünal, Ö., Akbolat, M., ve Amarat, M. (2018). Hastaların Hasta Karşılama Hizmetlerinden Memnuniyetlerinin Hastane Tercihlerine, Hizmet Kalitesi Algılarına ve Aldıkları Hizmetten Memnuniyetlerine Etkisi. *2.Uluslararası 12.Ulusal Sağlık ve Hastane İdaresi Kongresi*. Muğla, 1779-1786.
- Ünalın, D., Öztürk, A., Tolga, Y., Taşdelen, C., Yazlak, Z., Ögüt, E., Gündüz, E., ve Elmalı, F. (2008). Kayseri Devlet Hastanesi'nden Poliklinik Hizmeti Alan SSK Mensubu Erişkin Hastalarda Memnuniyet Durumu. *Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 8, 85-98.
- Zaim, H., ve Tarım, M. (2010). Hasta Memnuniyeti: Kamu Hastaneleri Üzerine Bir Alan Araştırması. *Sosyal Siyaset Konferansları*, 59, 1-24.
- [www.surveysystem.com](http://www.surveysystem.com) (Erişim Tarihi: 02.10.2020)







Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 25-44  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 13.07.2020 / Kabul/Accepted: 20.10.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atıf/Citation:** Yılmaz, G. (2020). Urmiye Müzesi'nde Bulunan İslami Döneme Ait Seramik  
Kandiller Üzerine Bir Değerlendirme. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 25-44

Araştırma Makalesi / Research Article

### Güler YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

guleryilmaz@yyu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4986-7281

## Urmiye Müzesi'nde Bulunan İslami Döneme Ait Seramik Kandiller Üzerine Bir Değerlendirme *An Evaluation on Ceramic Oil Lamps of the Islamic Period in the Urmia Museum*

### Öz

Aydınlatma, insanoğlunun her döneminde önem teşkil eden konulardan biri olmuştur. Meşale, kandil, şamdan ve mum insanların aydınlatmadaki problemlerine yönelik çözüm ürettikleri araçlardandır. Kandil ise her toplum tarafından içerisine sıvı veya katı hayvansal yağ konularak yakılan aydınlatma aracıdır. İnsanlar buldukları mekânları, işlikleri ve caddeleri aydınlatmak için taş, cam, metal ve seramik gibi farklı malzemelerden kandiller üretmişlerdir. Pişmiş toprak kandiller de gerek kolay üretilmesi gerekse rahat taşınabilmesinden dolayı çokça tercih edilmiştir. Aynı zamanda kandil bazı toplumların dini ritüellerinde kullandıkları adak eşyaları arasında yer aldığı gibi çeşitli dönemlere ait mezar taşlarında, dokumalarda, seramik, çini ve metal eşyaların üzerinde de sembolik anlamlar taşıyan önemli motiflerden biri olmuştur. Urmiye, İran'ın önemli merkezlerinden biri olup, Türkiye sınırına 50 km uzaklıkta bulunmaktadır. Bu tarihi kent, İslamiyet öncesi ve İslami dönemde de birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu çalışmada, Urmiye Müzesi'nde bulunan İslami döneme ait sırlı ve sırsız bir grup kandil örneği ele alınmıştır. Söz konusu çalışmaya dâhil edilen örneklerin bir kısmı Taht-ı Süleyman Kazısında, bir kısmı sınır güvenliğini sağlayan görevliler tarafından Bezirgan sınırında ve geriye kalanlar ise Urmiye'nin İcrai Ahkam mahallesinde ele geçirilen eserlerdir. Daha önce çalışılmamış olan 10-13. yüzyıllara ait farklı formlara sahip bu eserleri dönemsel ve üslupsal açıdan bilim dünyasına tanıtmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İran, Urmiye, seramik, kandil, sır

**Abstract**

Lighting has been an essential issue in every period of human beings. Torch, oil lamp, candlestick and candle are tools that people create solutions for their lighting problems. On the other hand, oil lamps are lighting tools burned by placing liquid or stable animal oil in every society. People produced oil lamps from different materials such as stone, glass, metal and ceramics to illuminate their spaces, workshops and streets. Terracotta oil lamps are also highly preferred Terracotta lamps are also very preferred because they are both easy to produce and easy to carry. Simultaneously, the lamp is one of the votive items used by some societies in their religious rituals, and it has been one of the important motifs with symbolic meanings on tombstones, weavings, ceramics, tiles and metal objects of various periods. Urmia is one of Iran's major centers and is located 50 km from the border with Turkey. This historic city has also hosted many civilizations before and during the Islamic period. In this study, a sample of glazed and unglazed oil lamps belonging to the Islamic period in the Urmia Museum is discussed. Some of the examples included in the study were recovered at the Throne of Sulayman excavation, some of them were recovered by the officers providing border security at the border of Bezirgan and the rest were found in the İcrai Ahkam neighborhood of Urmia. It is aimed to introduce these works, which have different forms of 10.-13th centuries, which have not been studied before, to the scientific world periodically and stylistically.

**Keywords:** İnan, Urmia, ceramic, oil-lamp, glaze

**Giriş**

Bu alışmada Urmie Müzesi'nde bulunan İslami döneme ait bir grup sırlı ve sırsız pişmiş toprak kandil ele alınmıştır. Ele alınan örneklerin; form, malzeme, üslup ve dönemsel özellikleri bakımından İslam sanatındaki yeri ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Urmie şehri farklı dönemlere ve uygarlıklara ev sahipliği yaptığı için, Urmie Müzesi'nde Neolitik dönemden, Kaçar döneminde kadar; çok sayıda sırlı ve sırsız seramik rneği bulunmaktadır. Bu çalışmada ise söz konusu müzede bulunan örneklerden, İslami döneme ait 22 adet kandilin değerlendirilmesi yapılmıştır.

Türkiye'de Hakkri ile sınırı olan Urmie; İbrani ve Süryani dilinde kale, şehir ve yer anlamına gelen "ur" ile su anlamına gelen "mia" sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur (Kavynpur, 1344: 21). Su şehri olarak bilinen bu kentte, çeşitli arkeolojik kalıntılar ve tarihi belgeler yerleşik hayatın eskilere kadar uzandığını göstermektedir. Urmie; eskiağda Asur, Urartu, Pers ve Partlar'ın yönetiminin ardından Sasanilerden geçmiştir (Özgüdenli, 2012: 179). Bu bölge Sasanilerin ardından, 634-642 yılları arasında Hz. Ömer döneminde Arap-İslam yönetiminin etkisi altına girmiştir (Tuğrul, 2007: 63). Böylece bölgede İslam yönetimi başlamıştır. Emevi

döneminin ardından bölgeye, Abbasi devleti hâkimiyet kurmuştur (Özgüdenli, 2000: 396). XI. yüzyılın başlarında Urmiye'ye Hezbani Kürtleri, XI. yüzyılın sonlarında ise Büyük Selçuklular egemen olmuştur. Bu hâkimiyet XII. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir (Özgüdenli, 2012: 179). Büyük Selçuklulardan sonra Urmiye yönetiminde; Harizmşahlar, 1258 yılında ise İlhanlılar, XIV. yüzyılda Timur etkili olmuştur (Özgüdenli, 2012: 179). Timur devletinin zayıflamasıyla, İran'da, Van ve Urmiye gölünün kuzeyinde etkili olan Karakoyunlu (1458) ve Akkoyunlular'ın (1467) yanı sıra Safevi yönetimi başlamıştır (Özgüdenli, 2000: 398-399). Urmiye'ye çok kısa süreli de olsa Osmanlılar ve son olarak Kaçarlar hâkim olmuştur (Karadeniz, 2012: 21-48; Tuğrul, 2007: 63; Özgüdenli, 2000: 179).

Bu çalışmanın konusunu oluşturan kandil; içine sıvı veya katı yağ konularak, fitil yardımıyla yakılan aydınlatma aracıdır (Soysal, 1997: 940-941). Bu terimin Latince karşılığı; "candela", Grekçe "lychnus" ve Arapça; "kindil"dir. Bu kelimeler, aydınlatan ve parlayan anlamına gelmektedir (Anonim, 1971: 862). Selçuklular ile Osmanlılar kandil yerine Farsça "çerâğ", Araplar ise "sirâç ve misbâh" sözcüklerini daha çok kullanmışlardır (Bozkurt, 2001: 300). Kandil kullanımının erken Paleolitik Çağ'a kadar indiği bilinmektedir. Bu dönemdeki kandiller deniz kabuğu ve taştan yapılmıştır (Çokay, 1998: 8-11). Ancak MÖ 5. binyıla ait verilere göre ise Anadolu, Mısır, Mezopotamya ve Ön Asya medeniyetlerinde ilk kandil örnekleri pişmiş topraktan yapılmış olup formları çanak şeklinde düzenlenmiştir (Bozkurt, 2001: 299). İlerleyen dönemlerde toprağın yanı sıra metal ve cam malzemelere ait örnekler de ulaşılmıştır.

Aydınlatma araçlarından olan kandillerde, hayvansal yağların yanı sıra mısır, fındık, susam ve genellikle de zeytin gibi çeşitli bitkilerin yağlarından yararlanılmakla birlikte, balık yağı da tercih edilmiştir (Çokay, 1998: 18). Ancak, İslamiyet'te Sina dağında yetişen ve kutsal sayılan zeytin ağacı yağının nuru ve ışığı çok olduğu Nur Suresi'nde geçmektedir (Altuntaş ve Şahin, 2011: 374, 388). Nur Suresi'nde zeytin ağacı ve yağının faziletleri zikredildiğinden dolayı büyük olasılıkla erken İslam döneminde en çok zeytinyağı kullanılmış olmalıdır.

Kandillerin fitilleri papirüs yapraklarından veya kükürtlenmiş üstüpdüden yapılmıştır (Arseven, 1983: 937). Üstüpdü ve papirüs yapraklarının yanı sıra keten gibi bitkiler de fitil olarak kullanılmıştır (Bozkurt, 2001: 299). Fitilin düz durması için hazne içerisine maşa konulmuştur. Hazne kısmına önce su sonra yağ dökülerek, fitilin daima yağ tabakası üzerinde durması sağlanmıştır. Böylece yağ üzerinde duran fitil, suya değdiğinde kendiliğinden sönmüş olacaktır.

Aynı zamanda toprak kandillerin ateş ısısının etkisiyle çatlayıp kırılması da önlenmiştir (Arseven, 1983: 937). Kandillerde bir veya birden çok sayıda fitil deliği bulunmaktadır. Fitil deliğinin artmasıyla daha çok ışık elde edilmektedir.

Aydınlatma kaplarında el, çark ve kalıp yapım teknikleri görölmektedir. Özellikle erken dönemlerde elle kandil yapım tekniği yaygındır. Çanak şeklindeki kandiller elle yapılıp bazen gövdeye kulp ve burun da eklenmiştir (Çokay, 1998: 13). Çarkla kandil yapımı ise Orta Tunç Çağı'ndan itibaren görölmektedir. Kandilin gövdesi çarkla biçimlendirildikten sonra burun ve kulp ayrı ayrı yapılarak gövdeye yapıştırılmıştır. Kalıpla kandil üretiminde pozitif ve negatif olmak üzere iki ayrı yöntem kullanılmıştır. Özellikle alçı ve topraktan yapılmış kalıplar tercih edilmiştir (Çokay, 1998: 13-14). Kalıp ve çark gibi farklı yapım teknikleri, kandillerin tarihi süreç içindeki değişimini ve gelişimini de gözler önüne sermektedir. Bu tarihi süreç içindeki gelişimlerden biri olan mumun yaygınlaşmasıyla beraber, kandil kullanımı MS 7. yüzyıldan sonra azalmıştır (Karahüseyin, 2009: 13).

Kandiller, aydınlatma araçlarından biri olmalarının yanı sıra farklı inançlar tarafından kutsal sayılan dini motifler ve dekoratif unsurlar arasında da yer almaktadır. Kandil motifine dini anlamlar yüklenmesinde, gerek Kuran-ı Kerim'de gerekse Tevrat ve İncil'de kandilden, ışıktan bahsedilmesi etkili olmuştur. Söz konusu motif İslami döneme ait mezar taşlarında, seccadelerde, halılarda, kumaşlarda, duvar resimlerinde ve mihraplarda çokça tercih edilmiştir. Ayrıca dini mekânların kitabelerindeki yazıların kandil motifi ile bezenmesi söz konusu motife verilen değeri daha da artırmaktadır (Yelen, 2017: 474). Aynı zamanda İslami dönemden önce mezar odalarına konan adak eşyaları arasında da yer almaktadır. Ayrıca İslam devletlerinden olan Emevi ve Abbasi dönemi halifelerine sunulan önemli hediyeler arasında kandillerin de bulunduğu bilinmektedir (Bozkurt, 2001: 300).

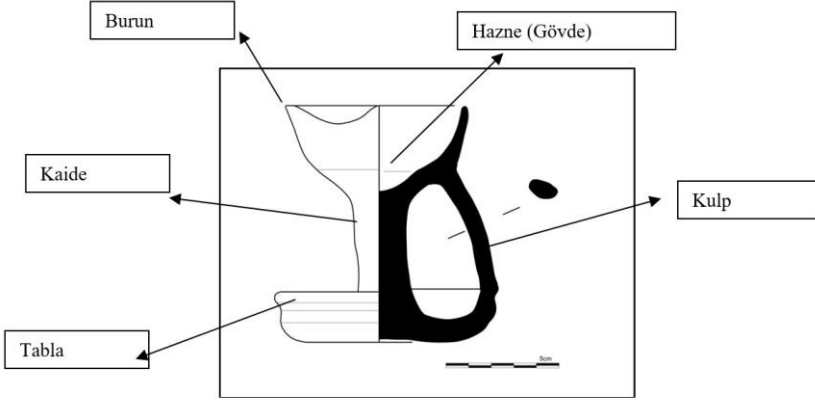
Bu çalışmada farklı dönemlere ait bir grup sırlı ve sırsız kandil örneği incelenmiştir. Tipoloji oluşturulurken kandillerin kaideleri esas alınarak başlıca iki grup belirlenmiştir. Bu iki grup, gövde formuna göre ise kendi içerisinde de alt gruplara ayrılmıştır.

## **1. Sırlı Kandiller**

### **1.1. Kaideli Kandiller**

İncelenen örneklerden 11 tanesi bu grupta yer almaktadır. Bu gruptaki örneklerde, tabla üzerine kaide oturtularak hazneye geçiş sağlanmıştır. Kaideli kandiller; tabla, kaide, hazne (gövde), hazne ile tablayı birbirine bağlayan kulp ve burun (fitil deliği) olmak üzere beş

bölümden oluşmaktadır. Kaideli kandiller söz konusu müzede sadece sırlı örneklerde görülen bir formdur. Bu formdaki kandiller hazne tipine göre açık (geniş) ve kapalı (dar) olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.



### 1.1.1. Haznesi Açık (Geniş) Olan Kandiller

Bu gruptaki örneklerin hazneleri açık ve gaga şeklinde bir burunla sonlanmıştı. İncelenen örneklerde, çanak şeklinde tek tip ağız formu görülmesine rağmen kaide ve tabla kısımlarında değişiklikler görülmektedir. Şöyle ki, bazı tablaların alt kısımları düz ve kapalı iken (Tablo 1, Çizim 1-2, Fotoğraf 1, 2, 5, 6) bazı örneklerde ise tablanın ortasından başlayarak hazneye kadar devam eden oyuk bulunmaktadır (Tablo 1, Çizim 3, Fotoğraf 3-4). Bu tarz tablalarının ortası boş olan kandiller, büyük bir ihtimalle dini veya resmi mekânları aydınlatmak için sivri bir aparatın üzerine oturtulmuştur. Söz konusu örneklerin kulplarının olması elde taşınabileceği fikrini de destekler niteliktedir. Tablası düz olan örnekler ise bir nişin içerisine konulacak veya elde tutulacak şekilde düzenlenmiştir. Haznesi çanak formunda olan kandillerde, kulpun karşısına denk gelecek şekilde, haznenin iki tarafından kuvvetli bir şekilde içe doğru bastırılarak bükülmüş ve böylelikle gaga şeklinde fitil deliği oluşturulmuştur. Ele alınan örneklerin kesitine göre dikey formda düzenlenen kulplarının hazne ve tablayı birbirine bağladığı yerlerde değişiklik arz etmektedir. Nitekim kulp; hazne ağız kenarından (Fotoğraf 7), gövdeden (Fotoğraf 9, 10, 12) ve hazne dip kısmından başlamak üzere üç değişik şekilde tablayla birleşmektedir (Fotoğraf 8, 11). Kulpun değişik noktalarda başlaması durumu kulp ile kaide arasındaki mesafeyi etkilemektedir. Aynı zamanda mesafe ne kadar darsa (haznedan başlayan kulplar) kandilin elde taşınma olayı da o kadar zorlaşmaktadır. Ayrıca kulpun başladığı

yerle tablanın ortasının oyuk olması arasında bir bağlantı görülmektedir.

Bu gruptaki örneklerin kaide uzunlukları 2 cm ile 13 cm, tabla çapları 5.4 cm ile 7.4 cm ve ağız çapları 6.5 cm ile 8 cm arasında değişmektedir.

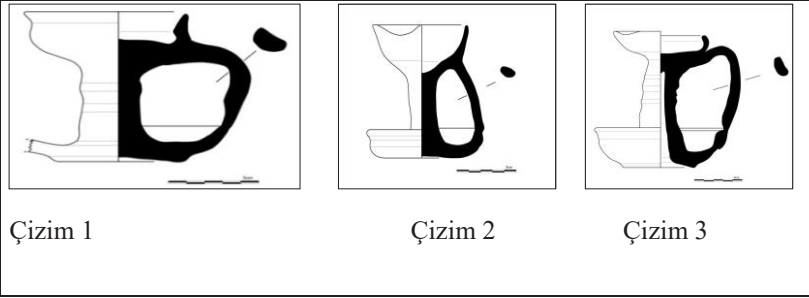
Haznesi açık kandil grubunda yer alan örneklerde; soluk sarı (2.5Y 8/2), pembe (7.5 YR 8/4) ve pembemsi beyaz (7.5YR 8/2) hamur renkleri görülmektedir.<sup>1</sup> İncelenen örnekler sert dokulu, az gözenekli ve orta sertlikte pişmiş olup, hamurlarında az miktarda kireç, taşçık ve silis bulunmaktadır. Bu grupta ele alınan kandillerde turkuazın açıklı koyulu tonlarında sır rengi görülmektedir. Sır, bazı örneklerde parlak, camsı özellikteyken, bazı örneklerde ise matlaşmış ve pullanmalar meydana gelmiştir. Ele alınan kandillerde astar kullanımı görülmektedir.

Çalışmaya konu edilen kaideli açık hazneli kandil örnekleri 10.-12. yüzyıl Nişabur üretimi örnekleriyle gerek sır, hamur rengi, hamur yapısı ve gerekse form bakımından benzerlik göstermektedir (Wilkınson, 1897: 245, 278). 12.-14. yüzyıla tarihlendirilen; Konya, Kayseri, Bitlis, Akşehir, Hasankeyf örnekleriyle de kaideli ve açık hazneli olması bakımından benzer özelliktedir (Aykaç, 2017: 82-87; Özgüncü vd., 2016: 147, 151-153; Baş, 2012: 113; Fındık, 2008: 31, 33, Levha 4, 5, Çizim 22, 61; Yılmaz, 2016: 284-286). Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi'nde bulunan ve 12. yüzyıla tarihlendirilen kaideli, yonca ağızlı ve turkuaz sırlı örneklerle, tablanın yukarıya doğru yükselmesi ve yanlara fazla açılmaması yönünden daha çok benzerlik arz etmektedir. Fakat Kayseri'deki örneklerde daha koyu hamur rengi dikkat çekmektedir. Ayrıca 14. yüzyıla ait olan Anadolu'daki örneklerin ise tablaları yukarı yanlara doğru konik şekilde açılmaktadır. Yapılan araştırmalar neticesinde Anadolu'daki kaideli kandil örneklerinin kesit çizimleri olmadığı için tabla altlarının oyuk olup olmadığı bilinmemektedir.

---

<sup>1</sup>Hamur renklerinin tespitinde Munsell, Soil Color Charts katalogu kullanılmıştır.

Tablo 1



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4





Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



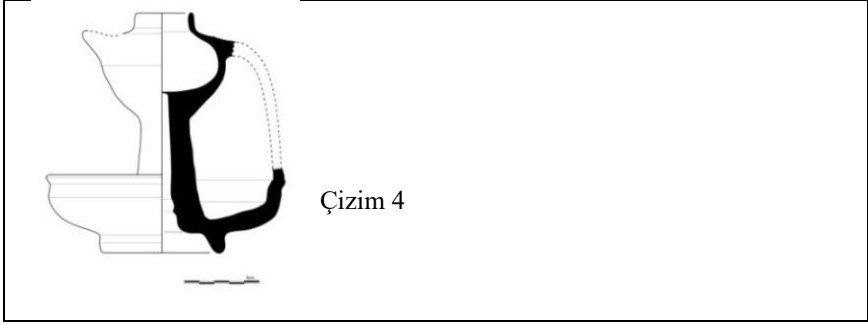
Fotoğraf 12

### 1.1.2. Haznesi Kapalı (Dar) Olan Kandil

Kaideli olup haznesi kapalı grubunda tek örnek bulunmaktadır. Bu örnekte haznesi kapalı olması dışında birinci gruptaki kandillerle aynı forma sahiptir (Tablo 2, Çizim 4, Fotoğraf 13). Birinci gruptaki kandillerin fitil deliği gaga şeklinde düzenlenmişken, bu gruptaki kandilin ise hazne kısmı kapalı formda düzenlendiği için kulpun karşısına sonradan burun eklenmiştir. Duruşuna göre dikey formda düzenlenen kulpun, omuz kısmından başlayarak aşağıda tabla ile birleştirildiği, kırık olan kısımlarından anlaşılmaktadır. Halka dipli tablanın ortası hazneye kadar oyuk şeklinde düzenlenmiştir. İncelenen örneğin tabla çapı; 6.6 cm, tabla yüksekliği 4.2 cm, ağız çapı; 3.2 ve yüksekliği 13 cm dir.

Haznesi kapalı olan kandilin hamur rengi pembemsi beyazdır (2.5YR 8/2). Ancak kırık olan kulp kısımlarındaki hamurun gövde ve tablaya göre daha açık tonlarda olduğu tespit edilmiştir. Nitekim bu farklılık; hazne, kaide, tabla kısımlarının çarkta yapıldığının, kulp ve burnun ise elle yapıp daha sonra birleştirildiğinin ispatı niteliğindedir. İncelenen örnek sert dokulu, az gözenekli ve orta sertlikte pişmiştir. Kandilin iç ve dış yüzeyi parlak, camsı özellikteki turkuaz tek renk sırlı kaplanmıştır. Örneğin dip kısımlarında sır birikintileri daldırma tekniği ile sırlandığını göstermektedir (Fotoğraf 13a-b).

Haznesi kapalı olan kandil örneklerinin gerek form gerekse sır özellikleri bakımından benzerleri 12.-13. yüzyıla tarihlendirilen, Tebriz Azerbaycan ve Tahran Milli Müzelerinde yer almaktadır. Nişabur üretimi kaideli ve kapalı hazne tipindeki kandil formlarıyla da aynıdır (Wilkınson, 1897: 267). Söz konusu form çeşidi daha çok İran'da görülmekle birlikte Kayseri Selçuklu Uygarlığı ve Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde de görülmektedir (Özgüncü vd., 2016: 167, 170, 175, 197). Ancak bu formun Anadolu'da bu kadar az görülmesi, bu örneklerin ithal veya hediye yoluyla Anadolu'ya getirilmiş olma ihtimalini düşündürmektedir. Kaideli ve kapalı hazneli kandil formları daha çok Selçuklu dönemi metal kandil formlarıyla benzerlikler ihtiva etmektedir.



Çizim 4

Tablo 2



Fotoğraf 13



Fotoğraf 13a



Fotoğraf 13 b

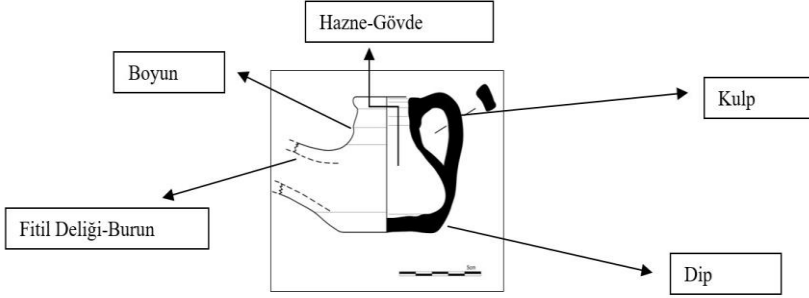


Fotoğraf 14, Tebriz Azerbaycan Müzesi

## 1.2. Kaidesiz Kandiller

Kaidesiz kandil grubunda 7 örnek bulunmaktadır. Bu gruptaki örneklerin, küçük ve dar olan yağ haznesi, kaide ve tabla olmaksızın direkt çanağın içine oturmaktadır. Bu grupta yer alan örnekler; hazne (gövde), boyun, fitil deliği (burun), kulp ve dip bölümlerinden oluşmaktadır. Ayrıca bu grupta ele alınıp incelenen örnekler kapalı haznelidirler. Kapalı hazneli oldukları için gövde formundan dolayı

omuz yaparak sonlanmaktadır. Bu çalışmada ise örneklerin hazneleri kapalı olmasından dolayı, kandillerde sadece gövde formlarına göre tipoloji oluşturulmuştur.



### 1.2.1. Konik-Yarı Küresel Gövdeli Kandil

Bu grupta bir örnek mevcuttur. Kandilin gövdesinin alt kısmı konik, üst kısmı ise yarı küresel formda tasarlanmıştır. Dışa çekik ağzı konik şekilde genişlemektedir. Profilli boyun ise içbükey özellikte düzenlenmiştir. Kandilin dip çapı 3.6 cm, ağzı çapı 6 cm ve yüksekliği 13 cm dir. Bu örnek form olarak testiye anımsatmaktadır. Bu özelliğiyle diğer parçalardan ayrılmaktadır. Kandil turkuaz tek renk sırla kaplanmıştır. Söz konusu örneğin 3 fitil deliği bulunmaktadır (Fotoğraf 15).

Kandillerde birden çok fitil deliğinin ışığı artırdığı için gövdeye eklendiği bilinmektedir. Ancak özellikle üçlü fitil deliğinin tercih edilmesinde, üç sayısının mistik bir anlam taşıyor olmasının etkili olduğu söylenebilir. Üç rakamı Konfüçyüs'lük, Taoculuk, Budizm, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet gibi farklı din ve inançlarda; gerek ritmik, fonetik, görsel sanatlarda gerekse dini felsefe ve halk kültüründe çokça kullanılması dikkat çekmektedir. İslami düşüncede ise özellikle Şiilikte Allah, Muhammed ve Ali üçlüsünü ifade ettiğinden kutsal sayılmıştır (Schimmel, 2000: 78-79). Bektaşilikte de aynı üçlüyü görmekle beraber kanun çırağı olarak adlandırılan üç fitilli kandilin dini ritüellerde yakıldığı görülmektedir (Birge, 1991: 198-203). Aynı zamanda İslamiyet'te ışık Allah'ın sembolüdür. Nitekim Alevi-Bektaşî şairlerinden olan Kul Himmed'in bir nefesinde "üç çırağ yanar şişede..." diyerek kandilde üç tane fitilin bulunduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca kandil Allah'ı ve Ali'yi sembolize etmektedir (Karamağaralı, 1992: 114). Anadolu'da da gerek metal gerekse seramikten yapılmış üç kollu kandil örneklerine rastlanılmaktadır. Ele alınan kandil örneği form bakımından asmalı cam ve metal kandillere benzemektedir. Söz konusu örnek, İstanbul

Türk İşlam Eserleri Múzesi'nde bulunan 14. yúzyıla ait Memluk dönemi cam kandilleriyle; konik gövde, dışa çekik-konik şekilde genişleyen ağız ve uzun boyun formu bakımından benzerlikler içermektedir. Ayrıca Beçin Kazısı'nda bulunmuş askılı cam kandille, Louvre Múzesi'nde 13. yúzyıla ait lüster tekniğiyle yapılmış kapla ve Beyřehir Camii'nde bulunan metal kandille ağız ve dip bakımından benzerlikler ihtiva etmektedir (Gök, 2004: 37; Fehervari, 2000: 124; Eravřar vd., 2003: 304; Oral, 1959: 117-118). Ayrıca, İşan camilerinin mihraplarında da bu forma yakın kandil motifleri yer almaktadır.



Fotoğraf 15



Fotoğraf 15a

### 1.2.2. Çokgen Gövdeli Kandil

Çokgen gövdeli kandilin haznesi kapalıdır. Bu grupta da bir örnek mevcuttur (Tablo 3, Çizim 5, Fotoğraf 16). Turkuaz tek renk sırlı kandil, içe çekik ağızlı ve düz dip formunda tasarlanmıştır. Çokgen gövdeden sade ve düz olan omuz kısmına geçilmiştir. İçe çekik hazne ağzının uç kısmında kulpun tam karşısına 3.3 cm uzunluğunda bir burun eklenmiştir.

### 1.2.3. Basık-Dış Bükey Gövdeli Kandil

Basık-dış bükey formlu kandil örneği haznesi düz ağızlı, omuz kısmı yukarı doğru hafif daralmakta ve içe çekik düz diplidir. Kandilin burun kısmı oluk şeklinde düzenlenmiştir (Fotoğraf 17). Haznesi kapalı basık-dışbükey gövde formunda sadece bir örnek mevcuttur. Yeşil tek renk sırla kaplanan kandilin sırında dökülmeler meydana gelmiştir.

### 1.2.4. Küresel Gövdeli Kandiller

Kapalı hazneli kandil gurubunda küresel gövdeli kandil örnekleri de bulunmaktadır (Tablo 3, Çizim 6, Fotoğraf 18-21). Bu

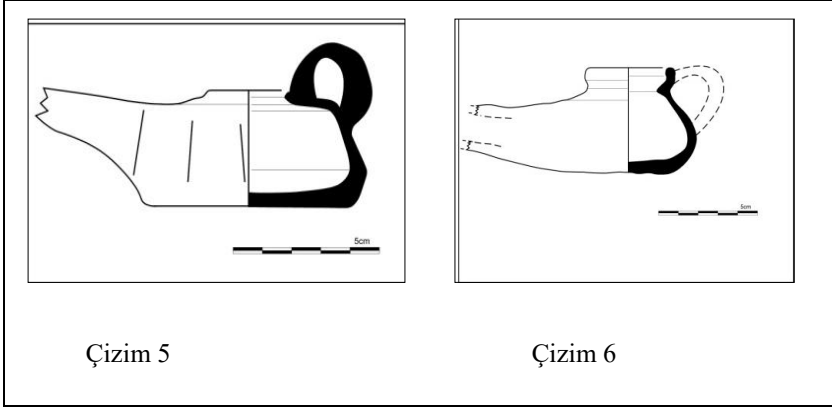
gruptaki örnekler gövde bakımından aynı forma sahip olsalar da dip ve kulp bakımından farklılıklar ihtiva etmektedir. Küresel gövdeli kandil örneklerinden ikisi düz dipli ve dışa çekik ağızlıdır (Fotoğraf 18-19). Örneklerden birinin kulpu kırık olsa da kırık izlerinden duruşuna göre dikey formda olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf 18). Diğer düz dipli kandil örneğinde ise kulp yerine tutamak kullanılmıştır (Fotoğraf 19). Ayrıca bu kulpu kırık olan örnek küresel gövdeli grupta yer alan yeşil sırla kaplı tek kandildir (Fotoğraf 18). Turkuaz tek renk sırla kaplanan örneğin yüzeyinde hafif pullanmalar oluşmuştur (Fotoğraf 19).

Küresel gövdeli kandil grubunda halka dipli iki örnek mevcuttur (Fotoğraf 20-21). Her iki örnek de yukarı doğru daralan, yüksek halka diplidir. Hazneleri kapalı örneklerin kısa, düz boyunları ve düz ağız kenarları bulunmaktadır. Her iki örnekte de kulp yerine tutamak kullanılmıştır. Kandillerin burunları uzun tutulmuştur. Örnekler turkuaz sırla kaplanmıştır. Kandillerden birinin sırında pullanmalar görülürken (Fotoğraf 21) diğer örneğin sırası camsı, parlak ve kaygan bir görünüme sahiptir (Fotoğraf 20).

Kapalı hazneli kandillerin yeşil sırlı olanlarında koyu kırmızimsı kahve (5YR 3/4), açık kırmızimsı kahve (5YR 6/4), turkuaz sırlı örneklerde ise pembemsi beyaz (7.5YR 8/2), soluk sarı (2.5Y 8/2) ve soluk kahverengi (10YR 7/4) hamur renkleri görülmektedir. İncelenen örneklerde yeşil sırlılarda koyu hamur, turkuazlarda ise açık hamur renkleri dikkat çekmektedir. Örnekler sağlam olduğu için katkı malzemeleri hakkında bilgi verilememektedir. Kandillerin bazılarında astar kullanılmazken çok az örnekte kalın sarı ve beyaz astar sürüldüğü görülmektedir.

Bu formdaki kandillerin benzerlerine; Anadolu'da Selçuklu dönemine ait Kayseri Selçuklu Uygarlığı, Konya Karatay Müzesi'ndeki seramiklerde, Samsat, Bitlis ve Akşehir kazı buluntuları arasında rastlanmaktadır (Özgüncü vd., 2016: 139, 143, 155, 158, 163, 164; Aykaç, 2017: 79; Baş, 2005: 58; Gürhan, 2007: 51-52). Fotoğraf. 20 ve 21; 12. yüzyıl İslam dönemine ait seramik parçalarının dış yüzeylerini süsleyen kandil motifi çizimleriyle halka dip ve küresel gövde bakımından benzemektedir (Philon, 1980: 245). Ayrıca, bu formdaki kandillerin Osmanlı döneminde de devam ettiği İznik Çini Fırınları Kazısı'ndan çıkan buluntulardan anlaşılmaktadır (Demirsar Arlı vd., 2017: 432).

Tablo 3



Fotoğraf 16



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20



Fotoğraf 21

## 2- Sırsız Örnekler

Sırsız kandil grubunda 4 örnek bulunmaktadır. Örneklerin tümü kaidesiz, haznesi kapalı olan grup içerisinde yer almaktadır. Nitekim form bakımından sırlı kaidesiz örneklerle büyük benzerlikler göstermektedirler. Sırsız kandiller gövdeleri bakımından iki farklı tipolojiye ayrılmıştır.

## 2.1. Basık Elips Biçimli Kandiller

Bu grupta 2 örnek yer almaktadır (Fotoğraf 22-23). Gövdesi basık elips biçimli örnekler; düz dipli, uzun burunlu, dikey kulplu ve düz ağızlıdır. Örneklerden biri daha basık ve küçük tasarlanmıştır. Nitekim bu iki örneğin ölçüleri de değişiklik arz etmektedir. Kandillerden birinin dip çapı 4cm, ağız çapı 3cm ve yüksekliği 5.8 cm dir (Fotoğraf 22). Diğer örneğin ise dip çapı 3 cm, ağız çapı 2.8 cm ve yüksekliği 4 cm dir (Fotoğraf 23). Her iki örnekte de kulpu duruşuna göre dikey formda olsa da Fotoğraf 23 teki örneğin kulpu tutamak gibi düzenlenmiştir. Kulpla hazne arasındaki boşluk hamurla doldurulmuştur. Sırsız olan örneklerin uzun burun kısımlarında ve ağız kenarlarında kullanıldığını gösteren yanık izleri mevcuttur.

## 2.2. Küresel Gövdeli Kandiller

Bu grupta da 2 örnek mevcuttur (Fotoğraf 24-25). Düz dipli, küresel gövdeli örnekler düz ağızla sonlandırılmıştır. Örneklerin ölçüleri birbirine yakın olmakla birlikte farklılık arz etmektedir. Kandillerden birinin; dip çapı 3.4 cm, ağız çapı 2 cm, yükseklik 4.6 cm (Fotoğraf 24), diğer örneğin ise dip çapı 3.6 cm, ağız çapı 2.4 cm ve yüksekliği 5 cm dir (Fotoğraf 25). Her 2 örnekte de kulplar duruşuna göre dikey formda olup, tutamak şeklinde düzenlenmiştir. Tutamaklarda 1 cm ile 1.5 cm ölçülerinde yukarıya doğru yükselme söz konusudur. Oluklu burun kısmı ise 2-2.5 cm uzunluğunda düzenlenmiştir. Aynı zamanda burun kısımlarında başlayan yanık izleri ağız kenarlarına kadar devam etmektedir. Bu yanık izleri örneklerin ne kadar çok kullanıldığını göstermektedir.

Sırsız kandil örnekleri, Kayseri Selçuklu Uygurluğu, Konya Karatay Müzelerindeki Selçuklu dönemi sırlı kandillerle aynı formlara sahiptirler. Ayasuluk Kazılarında bulunan tek renk sırlı kandillerle hazne, burun ve boyun formu bakımından benzerlikler ihtiva etmektedir (Özgüncü vd., 2016: 132, 136; Demir, 2018: 105-115, 141). Fotoğraf 22 ve 23, 12. yüzyıla ait İsrail’de yer alan Memluk dönemi sırlı kandil örnekleriyle de form bakımından aynıdır. Aradaki fark ise sırsız olmalarıdır (Avıssar ve Stern, 2005: 125-126). Yine 12. yüzyıla tarihlendirilen Fustat (Mısır)’da bulunan Fatimi dönemine ait sırlı kandil örneklerinin formlarıyla da benzer özelliktedirler (Kubiak, 1970: 12, Tip G). Bu formdaki kandillerin Osmanlı dönemi İznik Çini Fırınları Kazılarında çıkan buluntular arasında da yer alması, bu formun İslam dünyasında sevilerek kullanıldığını göstermektedir (Demirsar Arlı vd., 2017: 432).





Fotoğraf 22



Fotoğraf 23



Fotoğraf 24



Fotoğraf 25

### Sonuç

Kullanımının antik dönemlerden beri var olduğunu bildiğimiz aydınlatma araçları, her dönem için önemli toprak eserlerden biri olmuştur. Diğer seramik çeşitleri gibi kandiller de bir uygarlığın gelişimi, ekonomisi, sanatı, dönemi ve üslubu hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu eserler sadece aydınlatma aracı olarak değil aynı zamanda dini törenlerde ve diplomatik hediye araçları arasında ve sembolik anlamlar taşıyan önemli motifler arasında da yer almaktadır.

Bu çalışma kapsamında ele alınıp incelenen kandillerin formlarında zengin çeşitlilik hâkimdir. Örnekler, başlıca kaideli ve kaidesiz olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Gerek kaideli gerekse kaidesiz kandiller hazneye göre alt gruplar oluşturmaktadır. Örneklerde farklı formların kullanılması ve fitil deliği şeklinin

değişmesi, kandillerde işlevselliğin yanında estetik kaygının da dikkate alındığını göstermektedir. Ayrıca, bazı kaideli kandil örneklerinin tabla alt kısımlarında yer alan oyuklar bu kandillerin sosyal ve dini mekânları aydınlatmak için açık alanlara sivri bir dikey aparatın üzerine konulduğu fikrini akıllara getirmektedir. Niş içerisine ise tablası düz ve kaidesiz sırlı ve sırsız örneklerin konulduğu ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle de kaidesiz örneklerin daha çok yanık isî barındırmış olmaları, bu fikri desteklemektedir.

İncelenen kandillerde katkı malzemesi olarak; kireç, bitkisel katkı, silis ve taşçık kullanılmıştır. Örnekler, sert hamurlu ve az gözenekli bir dokuya sahiptir. Bazı parçalarda katkı malzemelerinin gözükmemesi, dış yüzeyinin pürüzsüz olması hamurlarının iyi yoğrulmuş ve karıştırılmış olduğunu göstermektedir. Ele alınan örneklerin çoğunda astar kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Urmiye Müzesi'ndeki kandillerin üretim yerlerine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yapılan karşılaştırmalar neticesinde Nişabur üretimi ile aynı ve yakın form, sır ve hamur özellikleri, kandillerin bir bölümünün Nişabur üretimi olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Ticaret amaçlı, hediye veya göçlerle Urmiye'ye getirilmiş olma ihtimali güçlüdür. Nitekim örneklerin çoğu İran'dan Türkiye'ye kaçırılmak üzereyken sınırda yakalanmıştır. Ancak Urmiye'de yapılan bazı kazılardan çıkan diğer seramik gruplarıyla yapılan karşılaştırmalar neticesinde, bir kısım kandil örneğininde yerel üretim olduğunu da kanıtlamaktadır.

Urmiye Müzesindeki kandiller; form, malzeme ve süsleme özellikleri bakımından, İran Selçuklularının yanı sıra İsrail, Kazakistan, Mısır, Rakka ve Anadolu'daki Ortaçağ yerleşimlerinde kullanılan kandillerle paralel özellikler göstermektedir. Özellikle sırlı kaideli açık hazneli kandil örnekleri 10.-12. yüzyıl, kapalı hazneli örnek ve sırlı-sırsız kaidesiz örnekler 12-13. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

Sonuç olarak; kandillerdeki aynı formların farklı coğrafyalarda da görülmesi, İslam sanatındaki etkileşimin ne kadar aktif olduğunu gözler önüne sermektedir. Ayrıca aynı formların sonraki dönemlerde de görülmesi, İslam sanatının devamlılığını da vurgulamaktadır.

### **Kaynakça**

- Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Anonim. Kandil. *Meydan Laurousse Ansiklopedisi* içinde. (Cilt. 12, ss. 862). İstanbul.

- Arseven, C. E. (1983). Kandil. *Sanat Ansiklopedisi* içinde. (Cilt. 2, ss. 936-938). İstanbul.
- Avıssar, M. ve Stern, J. E. (2005). *Pottery Of The Crusader, Ayyubid And Mamluk Periods In Israel*. Jerusalem: Israel Antiquities Authotity.
- Aykaç, R. (2017). *Konya-Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*. Konya: Palet Yayınları.
- Baş, G. (2012). *Bitlis Kalesi Kazısı Sırlı Seramikleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Birge, J. K. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. Çamuroğlu, R. (Çev.). İstanbul: Ant Yayınları.
- Bozkurt, N. (2001). Kandil. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt. 24, ss. 299-300). İstanbul.
- Çokay, S. (1998). *Antik Çağda Aydınlatma Araçları*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- Day, F. E. (1942). Early İslamic And Christian Lamps. *Berytus Archeological Studies*, 7, 65-79.
- Demir, D. (2018). *Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Kazılarında Bulunmuş Tek Renk Sırlı Kandiller*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Demirsar Arlı, B., Kaya, Ş. ve Erol, Ö. (2017). İznik Çini Fırınları Kazılarında Ele Geçen Aydınlatma Gereçleri. *XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Tam Metini* içinde (s. 431-436).
- Eraşar, O., Karpuz, H., Divarçı, İ., Kuş, A. ve Şimşek, F. (2013). *Büyük Selçuklu Mirası Müzeler*. İstanbul: Kristal Matbaacılık.
- Fehérvári, G. (2000). *Ceramics Of The Islamic World In The Tareq Rajab Museum*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Fındık Özkul, N. (2008). *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*. Ankara: Alka Basım Yayın.
- Gök, S. (2004). 2000 Yılı Beçin Kazısı'nda Bulunan Cam Kandil Hakkında. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIII/1, 33-41.
- Gürhan Gök, S. (2007). *Akşehir Taş Mesrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Karadeniz, Y. (2012). *İran Tarihi (1700-1925)*. İstanbul: Selenge.
- Karahüseyin, G. (1998). *Milli Saraylar Aydınlatma Araçları Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

- Karamağaralı, B. (1992). Mevlana Dergâhında Bulunan Bir Şamdan Hakkında. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri Tam Metini içinde* (Cilt.V, s. 111-115).
- Kavyânpur, A. (1344). *Tarih-i Rizaiyye, İntişarat-ı Asya*. Tahran.
- Kubiak, B. W. (1970). Medieval Ceramic Oil Lamps From Fustat. *Ars Orientalis*, 8, 1-18.
- Oral, M. Z. (1959). Eşrefoğlu Camiine Ait Bir Kandil. *Belleten*, 23 (89), 113-117.
- Özgöncü, S., Topçu, S.M, Gündüz, F., Bostancı, G., Karaaslan, S. Ve Yat, S. (2016). *Selçuklu Uygarlığı Müzesi*. Cilt 1, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özğüdenli, O. G. (2000). İran. *T. D. V. İslâm Ansiklopedisi içinde*. (Cilt. 22, ss. 395-400). İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2012). Urmiye. *T.D.V. İslam Ansiklopedisi içinde*. (Cilt. 42, ss. 179-180). İstanbul.
- Philon, H. (1980). *Early Islamic Ceramics Ninth to Late Twelfth Centuries*. Athens: The Benaki Museum.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Soysal, M. (1997). Kandil. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi içinde*. (Cilt. 2, ss. 940-941). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Tezgör, D. K. ve Sezer, T. (1995). *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Pişmiş Toprak Kandiller Kataloğu*. İstanbul: Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü.
- Tuğrul, E. (2007). İran ve Şii Eksenine Bakış Özeti. *Türk Yurdu*, 244 (96), 63.
- Wilkinson, C. K. (1973). *Nishapur: Pottery Of The Early Islamic Period*. Greenwich: New York Graphic Society.
- Yelen, R. (2017). İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, 1 (2), 470-492.
- Yılmaz, G. (2016). Hasankeyf Kazılarında Bulunan Seramik Kandiller. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 36, 275-288.





Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 45-72  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 11.09.2020 / Kabul/Accepted: 02.12.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atf/Citation:** Yılmaz, E & Şimşek, R. (2020). Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesindeki Mesnevi'nin Tezhip İncelemesi. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 45-72

Araştırma Makalesi / Research Article

**Edip YILMAZ**

Dr. Öğr. Üyesi  
Bitlis Eren Üniversitesi,  
İslami İlimler Fakültesi  
eyilmaz2@beu.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-9041-2396

**Rumeysa ŞİMŞEK**

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Öğrencisi  
rumeysa.simsek34@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9559-0298

**Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi  
Kütüphanesindeki Mesnevi'nin Tezhip İncelemesi**  
*Review of Ornamentation of Mesnevi at the Library of Ankara  
University, Faculty of Language and History Geography*

**Öz**

Ülkemizde zengin süslemeli yazma eserlerin sayısı bir hayli fazla olmasına rağmen üzerinde kapsamlı bir şekilde araştırma ve inceleme yapılmış eser sayısı azımsanacak ölçüdedir. Türk İslam sanatlarının en önemlilerinden olan tezhip sanatının temelleri IX. yüzyıllarda Uygurlara kadar dayansa da yazmalardaki motif ve süslemelerin kronolojisi tam anlamıyla çıkarılabilmemiş değildir. Tüm bu zaman zarfındaki tezhip sanatındaki gelişim, değişim ve yeniliklere paralel olarak bir yazma eserin hangi üslupla ve ne zaman tezhiplendiği sorunsalı ortaya çıkmıştır. Ülkemizdeki kütüphanelerde binlerce yazma eser bulunmasına rağmen temel kaynaklarda atıfta bulunulan belli başlı birkaç eser dışında çok sayıda yazma eserlerin tezhiplerinin pek çoğu incelenmemiştir. Mesnevinin incelemesine geçmeden önce çalışmamızda, tezhip hakkında genel bir bilgi verilmiştir. Ardından, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan yazmalardan Türk tezhip sanatı açısından öncelikle incelenmeye değer görülen süslemelerdeki eksiklik göz önüne alınarak Üniversite A koleksiyonundaki A263/I envanter numaralı Mesnevi'deki tezhiplerin şekil, süsleme ve kompozisyon metodu incelenerek dönemindeki tezhip özellikleri genel hatları ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhib, müzehhib, mimari, hat, Osmanlı

### **Abstract**

Although our country has many ornamental manuscripts, there are not many studies on them. Even though the origin of ornamentation art, one of the most important Turkish and Islamic arts, has its origins in Uighurs, the ornamentations and patterns on manuscripts couldn't be chronologically specified entirely. In parallel with the progress, evolution and change in ornamentation art within this period, problems have occurred while identifying their artistic qualities. There are hundreds of manuscripts at the libraries in Turkey, but many haven't been researched except some major works cited in primary sources. In this study, information about ornamentation is given before reviewing Mesnevi. After that the ornamentation, design and composition method of Mesnevi with the inventory number A263/I of collection A at the library of Ankara University, Faculty of Language and History-Geography reviewed in general terms as it is considered to worth reviewing primarily by taking into consideration the deficiency of ornamentation reviews in Turkish ornamentation art.

**Keywords:** Ornamentation, illuminator, architecture, calligraphy, Ottoman

### **1. Giriş**

“Kur'an Mekke'de indi, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı.” sözü Müslüman Türklerin hat sanatındaki maharetlerini ortaya koyarken, hat ile aynı doğrultuda gelişme gösteren tezhip sanatında da eşsiz örnekler vermişlerdir. Tezhip sanatını sadece Kur'an-ı Kerim süslemesiyle yetinmeyip tüm yazma eserleri ihtiva edecek boyutlara ulaştırmışlardır. Tezhip ve cilt gibi görsel sanatlar yazma kitapların okuyucu nezdindeki ilgisini hareketlendirmesi açısından sıklıkla kullanılmıştır (Aslanapa, 1970: 138; Aslanapa, 1993: 392).

Türklerde yüzyıllar boyunca kullanım imkânı bulan tezhip sanatı; mimariden yazma eserlere, cilt kapaklarından levhalara, madeni eşyalardan halılara ve tılsımlı gömleklere varana kadar pek çok alanda sıklıkla kullanılmıştır (Taşkale, 1990:5; Yılmaz ve Şimşek, 2019, 185)

Tezhip sanatının en önemli yüzü şüphesiz ki Kur'an tezhibidir. Kur'an tezhibi ruhun Allah'a doğru akışını “billurlaştırır” bir sanat olarak görülür (Koç, 2015: 162). Tezhip, bir taraftan renkleri, altını, deseni ve kompozisyonuyla Kur'an nazımının derin boyutunu hatırlatırken diğer taraftan da asıl metni çerçeveleyip onun güzelliğini ve sonsuzluğunu taçlandıran bir işleve sahiptir. Bu yönüyle müzehhip bir hattı tezhipleyeceği zaman desenini, hattı gölgede bırakmamak için, bazen hattın önüne geçmeyecek ölçüde ve hattın güzelliğini pekiştirecek ihtişamda kurgular. Bazen de tezhip sanatının hat sanatını

gölgede bıraktığı aşikârdır. Sanatkâr hayal gücünün sınırlarını ve erişebildiği zenginliği, sahip olduğu zevki, görgü ve bilgi birikimini gösterir; bu da eserin sanat değerini belirler (Koç, 2015: 162).

Hattatın gayesi Kur'an-ı Kerim'i insan elinin yazabileceği en güzel biçimiyle ortaya çıkarmaksa, tezhip sanatkârının da ona yakışan bezemeyi adeta gönlüyle renklendirmektir. Bu sebeple, mushafların bezemesinde geçmiş yıllarda yapılan çalışmalarda fazla bir ilerleme kaydedilmediği ve XVIII. yüzyılın başlarına kadar yeni tasarım ve arayışların yer almadığı, klasik kaidelere sadık kalınarak o devrin sanat anlayışıyla en mükemmeli ortaya çıkarma gayretinin esas olduğu görülür (Derin, 2017: 647).

Özellikle Osmanlı kitap tezhiplerinde görülen ve ilk dönemden başlayarak kesilmeden devam eden temel prensip, sonsuzluğa giden, sınırlandırılmamış bir kompozisyon anlayışıdır. Ulam (raport) olarak adlandırılan bu tarz desenler, Osmanlı sanatkârının sonsuzu hedef aldığını, devlet anlayışındaki gibi sanatında da sınırsız bir yaradılışa sahip olduğunu gösterir (Derman, 2013: 497).

## 2. Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi

Süsleme sanatlarındaki motiflerin birçoğunda olduğu gibi tezhip sanatının da kökenleri VIII. ve IX. yüzyıl Uygur Türklerine kadar dayanmaktadır. Süslemede hataî ve rumî motiflerinin Uzak Doğu kökenli stilize çiçeklerden ve üsluplaşmış kuşkanadı ve gövdesinden uyarlandığı bilinmektedir (Yücel, 2000: 39-45).

Türk süslemeciliğindeki motif çeşitliliği, Türklerin, coğrafi olarak pek çok devlete ev sahipliği yapmış topraklara sahip olmalarının etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Yakın Doğu ve Anadolu topraklarında hâkimiyetlerini sürdürmüş Hititlerden Sümerlilere, Sasanîlerden Bizanslılara kadar pek çok milletin sanat anlayışından etkiler görülmektedir (Aslanapa, 1993: 3).

Selçukluların Anadolu'daki egemenliğiyle beraber XIII. yüzyıl başlarında kitap sanatına olan ilginin arttığı görülür. Bu dönemde yapılan tezhiplerde en fazla altın yaldız kullanılırken, lacivert, kırmızı, açık mavi, yeşil, kırmızı, turuncu ve sarı renklerine süslemelerde geniş yer verilmiştir (Tanındı, 1993: 400). X. ve XIII. yüzyıllar arasında Selçuklularda geçme, münhani, geometrik motiflerin yanında hataî ve stilize edilmiş hayvan motifi olduğu düşünülen rumîler bolca kullanılmıştır. Bunlara Fatih ve II. Bayezid döneminde çin bulutu ile güç ve bereket sembolü olarak çintaminiler ilave edilmiştir.

Selçuklu ile Memlûklüler ve Beylikler dönemi tezhipleri motif ve biçim bakımından benzerlik gösterirken, kullanılan renklerde farklılık gözlenmiştir. Memlûklülerde zemin laciverte yakın mavi olup



motifler, altın, kiremit, beyaz ve yeşil ağırlıklı olarak tezyin edilmiştir. Beylikler döneminde ise lacivert ve altına kıvıll ve yeşil renkleri eşlik etmiştir.

Güzel sanatlara merakı bulunan ve kitaba verdiği ehemmiyetle bilinen Fatih Sultan Mehmed'in (1444-1446/1451-1481) Topkapı Sarayı'nda bir nakkaş-hane kurduğu ve buraya ser-nakkaş olarak zbek asıllı Baba Nakkaş'ı tayin ettiği bilinmektedir. (ağman, 1997: 369, 370). Kazanılan zaferlerle elde edilen yerlerdeki sanatkârların İstanbul'a gönderilme geleneği, nakkaş-hanenin zamanla zenginleşmesine katkı sağlamıştır (Derman, 2013: 499). Devrin sanat anlayışını ortaya koyan ve farklı üsluplarda çalışan sanatkârları aynı mekânda birleştirip, toplu eserler vermelerini sağlayan nakkaş-hane geleneğinin, tezhip sanatına olan katkısı yadsınamayacak ldedir (Derman, 2013: 498).

XV. yy'den itibaren değişik coğrafyalardan gelen sanatkrlarla Osmanlı Sarayı'ndaki mevcut sanatkârların birbirlerinin üslup ve süslemelerinden istifade ederek ortaya koydukları eserler yeni üslupların oluşmasına zemin hazırlamıştır. XVI. yüzyılda görülen İstanbul slubu da bu anlayışla ortaya çıkmıştır. Kazanılan zaferlerle elde edilen yerlerdeki sanatkârların İstanbul'a gönderilme geleneği, nakkaş-hanenin zamanla zenginleşmesine katkı sağlamıştır (Derman, 2013: 499).

Fatih devri İstanbul'unda, tezhip sanatında daha çok mat ve parlak kullanılan altına çoğunlukla kobalt mavisi, daha sonraki yıllarda ise bedahşi lacivert eşlik etmiştir. Bu dönemin belirgin bir diğer özelliği de zemine beyaz renkli  nokta konulmasıdır. Yazma eserlerin zahriye sayfalarında çoğunlukla mekik tarzında bezeme görülür. Zengin tığlar syesinde zeminle bütünleşen bu mekik zahriye sayfaları, çeşit bolluğu ile de dikkat çeker.

Fatih devrinin eserlerinde motifler içerisinde hatailerde ta yaprakların ie kıvrılarak  boyutlu bir görünüm kazandırıldığı dikkat çekicidir. Halkri denilen gölgeli altın sürme tekniğine, kırmızı renkte ll mürekkebinin ilve edilerek motifin uçlarındaki altın yoğunluğuna haleli bir görünüm kazandırılmıştır. (Derman, 2013: 496).

Osmanlılarda tezhip sanatının kemale erdiği dönem şüphesiz Sultan II. Bayezid (1481-1512) dönemi ve XVI. yüzyıldır. Sultan II. Bayezid'in saltanat yıllarında, meşhur Türk hattatı şeyh Hamdullah'ın (1429-1520) yazdığı Kur'an-ı Kerimlerde görülen zahriye sayfalarındaki ulama üslubu ve çift zahriye sayfası tezhipleri dönemin tezhipteki zirvesini en güzel gösteren eserlerdir (Derman, 2013: 498).

II. Beyazid döneminde rumî ve çiçek motifleri çeşitlenerek detaylara daha fazla önem verilmeye başlanmıştır. Tüm sayfayı kaplayan zahriye ve serlevha tezhipleri ön plana çıkmış, kompozisyonun paftaları arasında bağ görevi gören bulut motifleri yerleştirilmiştir. Bu ilavelerle son şeklini alan Mushaf tezhibi ve sayfa düzeni, daha sonraki yıllarda da aynen korunmuştur.

Klasik tezhibin ikinci parlak devri, Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) çağıdır. Ağa Mir'in öğrencisi Şahkulu, Saray Nakkaşhanesinin ser-nakkaşı olmuş ve Saz yolu adıyla anılan tezhip üslubunu benimsemiştir. Sivri uçlu ve kıvrımlı birbirinden geçen yapraklar ve detaylı hatai motifleri bir araya getiren saz yolu üslubunda daha çok altın ve kalın tahrirler kullanılmıştır (Kazan, 2010: 168, 170) ve (Mahir, 1988: 28-37).

Hocası Şahkulu'nun vefatıyla Saray ser-nakkaşı olan XVI. yüzyılın ünlü müzehhibi Karamemi, Türk bezeme sanatına yeni bir üslûp ve anlayış getirmiş, klasik kuralların dışına çıkarak yepyeni bir akımın öncüsü olmuştur. Karamemi, klasik hatai ve rumi motiflerinin yanına gül, nergis, karanfil, bahar dalları gibi bahçe çiçeklerini de kısmen üsluplaştırarak tezhibe dâhil etmiştir. Bu çiçek motiflerini tek tek veya toplu olarak ustaca kullanan Karamemi, Kanunî Sultan Süleyman'ın "Muhibbî" mahlasıyla yazdığı şiirlerinin toplandığı, Muhibbî Dîvânı'nın farklı kütüphanelerde bulunan yazma nüshalarını tezhip etmiştir (Ünver, 1951: 42-71) ve (Duran, 1997: 362, 363).

XVI. yüzyılın ikinci yarısında eser veren ünlü müzehhiplerden bazıları şunlardır: Şahkulu, Karamemi, Üstâd-ı Rûm Şâban, Hüseyin, Selânikli Abdullah b. Mehmed, Mehmed b. İlyas ve Velican (Uzunçarşılı, 1964: 561).

XVI. yüzyıldan itibaren müzehhiplerin her sene İstanbul Okmeydanı'nda Atıcılar Tekkesi'nde öğrencilerine icâzet verdikleri kayıtlar arasında yer almaktadır. Bu icâzet merasimine, devrin ileri gelen sanatkârları ve müzehhibleri de davet edilir ve icâzet alacak şahsın eserleri elden ele dolaşarak onların da görüşleri alınırdı. Uzun yıllar titizlikle korunan bu gelenek ile yeni yetişen sanatkâr adayları eserlerine imza koyma hakkını elde ederdi (Uzunçarşılı, 1964: 623).

XVII. yüzyılda tezhip sanatında bir yenilik olmamış; ilk yarıyıldan geçmiş asrın kuvvetli tesiriyle klasik anlayış devam ettirilmiştir. İkinci yarıyıla gelindiğinde ise devletin siyasi ve sosyal alandaki gerilemesi sanata da yansımış, bu asrın son yıllarında Batı'nın tesiri kendisini süslemelerde de göstermiştir.

XVII. yüzyıl müzehhiplerinden Sürâhi Mustafa Efendi'nin hattat Derviş Ali'nin yazılarını tezhip ettiği, Baruthaneli Abdullah Çelebi, Beyâzi Mustafa Efendi, İnadiyeli İmam, öğrencisi Antalyalı

Ali, Hafız Mehmed elebi ile talebesinden Kanbur Hasan elebi'nin o yıllardaki ünlü tezhip sanatkârları olduğu bilinir (Uzunçarşılı, 1964: 574).

XVII. yüzyıl tezhiplerinde bolca karşılaştığımız bir diğer özellik de zer-ender-zer tarzında işlenen süslemedir. Farsçada “Altın içinde altın” mnsına gelen zer-ender-zer, sarı altın üzerine yeşil altınla veya yeşil altın üzerine sarı altınla işlenen bezemeler için kullanılır. Altın parlatılıp tahrirlenince desen de ortaya çıkar. Zer-ender-zer iki renk altınla işlendiği gibi, aynı renk altının, mat ve parlak tonlarda kullanılmasıyla da uygulanabilir.

XVIII. yüzyıla geldiğinde ise Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) “Lle Devri” adıyla adlandırılan 1718-1730 arasındaki saltanat yıllarında Batı'da doğarak yaygınlaşan barok ve rokoko tarzları Osmanlı sanat anlayışına da nüfuz etmiştir. Bu dönemde klasik tezhip anlayışının tamamen yok olmadığı, barok ve rokokonun girmesiyle klasik tezhibin biraz kabalaşarak desenlerin ve motiflerin korunduğu grlmektedir. Özellikle motiflerdeki ince, kkk ve sade iek motiflerin yerini daha ihtişamlı ve iri çiçekler almıştır. S ve C kıvrımları kompozisyonlara hâkim hale gelmiştir (Derman, 2013: 501, 502).

Tezhip sanatına getirilen bu Batı kökenli üslup ve S-C kıvrımlı formların kullanılması bazı araştırmacılar(Ersoy, 1988; Derman, 1998; zsayınır, 1999; Cunbur, 1990; Tekin, 2008) klasik dönemin ince işliliğinden uzaklaşma ve tezhip sanatında yozlaşmaya gidilme olarak nitelendirirken, Zeren Tanındı gibi araştırmacılar ise (Aksoy, 1977; Demiriz, 2000; Tuncel, 2002). Türklerin barok ve rokoko kıvrımlarını tanımlarıyla tezhipte bir üslup zenginliği doğurduğunu ileri sürmüşlerdir. XVIII. yüzyılda saray nakkaş-hanesinde bulunan sanatkârlar, Batıdan gelen tesirlere kendi zevk ve görüşlerini de katarak “Türk Rokokosu” denilen yeni bir slpla eserler meydana getirmişlerdir. Asrın ilerleyen yılları, tezyinatta Batı ağırlığını artırmış ve geleneğe bağlı özellikler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Levha sslemeciliğinin de gelişmeye başladığı bu dönemde, vazo içinde çiçekler, bükülüp kıvrılmış uzun sazyolu tarzı yapraklar, şkufe adını verdiğimiz tabiata çok yakın olan bezemeler, örgülü şerit ve kurdelelerle ışık-glėe kullanılarak derinlik tesiri sağlanmaya başlaması bu dönemde karşımıza çıkan yeniliklerdir (Tanındı, 1993: 406; Derman, 2013: 501; Tekin, 2008: 82-84).

XVIII. yüzyılın diğer mzehhipleri arasında, Sultanselimli Mustafa Reşid, müzehhip Kanbur Hasan, talebelerinden Dramalı Süleyman Çelebi, Kastamonulu müzehhip ve hattat olan Abdurrahman ve onun yetiştirmesi Haydarpaşalı İbrahim elebi ve Beyz Mustafa

Efendi'nin oğlu ve talebesi Baruthâneli Abdullah ve hem müzehhip hem mücellid Solak Süleyman'la talebesi mücellidbaşı Kara Mehmed ve müzehhip Mustafa Efendi'nin yetiştirmelerinden sikke ressamı Ali b. Murad sayılabilir (Uzunçarşılı, 1964: 555).

XIX. yüzyıla gelindiğinde barok ve rokoko karışımı klasik üslûbun üzerine ampir üslubu da eklenmiş ve sonuç olarak tezhibin hangi motif, hangi desen hangi üslûpta olduğunu anlamak iyice zorlaşmaya başlamıştır.

Bu asra kadar yapılan eserlerde tezhip, yazıyı süsleyip ön plana çıkmasını sağlayan bir unsur olarak görülürken, Rokoko tarzında yazıdan önce tezhip dikkat çeker. Yazı, bezemenin altında adeta kaybolmuş gibidir. Hatta ilk bakışta yazının olup olmadığı bile fark edilemez. Klasik tezhipte yazı sahasını çeviren ve etraftaki bezemeden yazı alanını ayıran altın cetvel, rokokoda daha geniş tutulmuş ve mimarî eleman görünümünde sütun başlıklarıyla üst kısımları bitirilmiştir. Çoğunlukla bu sütunlar üzerinde ağır bir rokoko başlık tezhibi oturtulmuştur. Tığlar tamamen kaybolmuş, yerini ufak yaprak ve vazolar ile goncalar almıştır (Derman, 2013: 505; Aksoy, 1977: 126-136).

Bu yüzyılın tezhiplerinde gül adeta desenin vazgeçilmez motifi haline gelmiştir. İşlenen kompozisyonlarda klasik motiflerin yerlerini, başlangıç ve bitişi olmayan, birbirini tekrarlayan helezonlar ve kırık çizgiler almıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren tezyinatta sıklıkla kullanılan vazo, saksı ve sepetler gölgeli boyanarak hacim kazanmış, üsluplaşma yerini resime bırakmıştır. Perde ve kurdele, fiyonklar yardımıyla klasik tezhipte hiç kullanılmayan unsurlar ilave edilerek tamamen Avrupâî bir hava bezeme sanatımıza hâkim olmuştur (Demiriz, 1996: 116,117).

Bu yüzyılın önemli ve dikkate değer bir diğer özelliği de eserlerdeki müzehhip imzalarının artış göstermesi olmuştur. Sultan Abdülmecid'in iktidarından sonra daha sık karşımıza çıkan müzehhip imzalarında, Tanzimat ve Islahat Fermanları ile gün yüzüne çıkarılan kişisel hak ve özgürlüklerin etkisi olduğu düşünülmektedir (Yağmurlu, 1973: 79-117).

XIX. yüzyıl sonlarına doğru kaybolmakta olan tezhip sanatı 1914 yılında kurulan Hattatlar Medresesi'nde bir müddet daha devam ettirilmiştir. İlerleyen yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmalar olsa da kayda değer bir gelişme ve yenilik oluşmamıştır.

XX. yüzyılda ise kaybolmaya yüz tutan klasik sanatlarımız çatısı altında bu sanatlara gönül veren kıymetli müzehhiplerimiz gün yüzüne çıkmış, tezhip sanatını yeni nesile duyurmaya ve yaşatmaya gayret etmişlerdir. Bahaeddin Bey, Ord. Prof. Süheyl Ünver,

Feyzullah Dayıgil, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt bu çalışmalara öncülük eden isimlerdendir. Bu yüzyılda tezhip sanatı kitap sslemesinden çok levha süslemesi olarak gelişme göstermeye başlamıştır (Karataş, 2004).

Tezhip sanatının en yoğun olarak kitaplarda, özellikle yazma eserlerde uygulandığını yukarıda ifade etmiştik. Bunları; kitapların esas metnin başladığı ilk sayfanın önceki kısımlarına yapılan zahriye tezhibi, ilk sayfasına yapılan serlevha tezhibi, sure başı tezhibi, duraklarda yapılan tezhip, sayfa boşluklarına işlenen gller, satır arası, bir hattın uzun tutulan ilk satırı ile kısa olarak yazılan satırları arasını dengelemek için yazının sağında ve solunda kalan kare, üçgen veya dikdörtgen şeklindeki boşluğa işlenen koltuk tezhipleri gibi sınıflamalara tabi tutmak mümkündür(Duran, 64-65; Birol, 1997,152-153)

Yazma eserlerde tezhibe örnek olarak Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesinde bulunan yazma Mesnevi kitabının tezhip açısından incelenmesini örnek olarak ekte vermek istiyoruz.

### **3. Dervif Ali-İ Mevlevi Tarafından İstinsah Edilen Mesnevi'nin Tezhip zellikleri**

**ENVANTER NO** : A263/I 1b-2a-2b

**BULUNDUğU YER**: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi

**BULUNDUğU KOLEKSİYON** : Üniversite A

**KÜTÜPHANE NO./ CİLDİ** : 263/I, 263/II, 263/III, 263/IV, 263/V, 263/VI

**ESERİN ADI**: Mesnevî-i Ma'nevî

**KONUSU** : İnan edebiyatı

**DİLİ** : Farsça

**MÜELLİFİ** : Mevlânâ Celâluddîn-i Rûmî (ö. 672/1273 )

**MÜSTENSİHİ**: Dervif Ali-i Mevlevî

**İSTİNSAH TARİHİ**: Zilkâde 1009/ Mayıs 1601(kayıt kitaptan)

**YAZI ÇEŞİDİ** : Talik

**VARAK ADEDİ** : 320

**SATIR SAYISI** : 25

**KÂĒIT TÜRÜ**: Filigranlı

**YAZI RENĒİ**: Söz başları kırmızı, metin ise siyah mürekkeple

**BOYUT (DIŞ-İ)**: KâĒit boyutu 192x126 mm/yazı alanı 156x96 mm.

**CİLT:** Mukavva üzerine, dış kapaklar iç içe kırmızı, siyah, bordo renkli deri; iç kapaklar kâğıt kaplıdır. Zilbahar cildin ön ve arka kapakları ise boyama tekniğinde cetvel, zencerek ve bordür sıralarıyla çevrelenmiştir. Yıpranmış şemse, salbek ve zeminin tamamen süslenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

**SÜSLEME TARİHİ:** Süslemenin ne zaman yapıldığı bilinmemektedir. Ancak kitabın yazıldığı 1601 tarihlerinde yapılmış olması muhtemeldir.

**SÜSLEME ÖZELLİKLERİ:** Eserin A263/I 1b-2a serlevhası, 2b'de başlık tezhibi, koltuk tezhibi ve metin arası tezhipleri

### **Serlevha Tezhibi**

Yoğun altın süslemenin olduğu serlevha tezhibinin (Resim 1.1) iki sayfasında da birbirine zıt formda tezyinat yapılmıştır. İlk sayfa beş farklı formdan oluşur. Kareye yakın dikdörtgen alan dört köşesinden ayrıştırılarak sekizgen bir form elde edilmiş ve bu alan içerisine metin yerleştirilmiştir. 13 satır olan yazı alanının çevresi siyah tahrirlerle çerçevelenerek beyne's-sütur yapılmıştır. Yazının bulunduğu ilk satırın iki tarafındaki boşluğa kırmızı mürekkeple ince bir kıvrım dal ve berkler işlenmiştir. (Resim 1.2.)

Yazının bulunduğu bu kare formlu alanın köşelerine diyagonal biçimde dört köşeden bölen çizgilerin oluşturduğu köşeliklerin zeminine altın sıvama yapılmıştır. Beyaz ve kırmızı renklerin kullanılarak serbest kıvrım dallarla oluşturulan rumi kompozisyonunun çevreleri siyah tahrirle altın zeminden ayrıştırılmıştır. Köşeliklerin üstte olanları ile altta olanları arasında boyut farkı gözetilerek farklı rumi kompozisyonlar işlenmiştir. Yazı alanının üzerini kaplayan üst üste yatay dikdörtgen şeklinde üç levha yer alır. En altta olan levha diğer ikisine nazaran genişlik bakımından daha büyük yer kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu levhanın çerçevesi siyah tahrirlerle sınırlandırılan altın bir pervaz ile çerçeve içerisine alınmıştır. Pervazda kırmızı zemin üzerine siyah artı ve üst üste atılmış çentikler art arda tekrarlanmıştır. Levhanın iç kısmı birbirine simetrik şekilde yerleştirilmiş iki rumi formla paftalanmıştır. Üçgene yakın olan bu formun zemini altınla kaplanırken kalan bölümlerin zemini lacivertle örtülmüştür.

Dikdörtgen levhanın tamamı serbest kıvrım dal kompozisyonuyla homojen bir şekilde doldurulmuştur. Dallar üzerinde mavi, beyaz penç, altın berk ve beyaz, sarı goncalar yerleştirilmiştir. Motiflerin tamamı siyah mürekkeple tahrirlenmiştir.

Ortada yer alan levha yatay ve düşey eksenlere simetrik düzenlenmiştir. Levhayı tam ortalayacak şekilde besmele yazılı bir

pafta yer alır. Besmele yazısı siyah m¼reккеle tahrirlenerek dışta kalan zemin altınla renklendirilmiştir. Bu paftanın iki yanından uğlara doğru uzanan birer dal ve ¼zerinde beyaz gonca, sarı hatai ve kırmızı berk yer alır. Bu ęięeklerin olduğu alanın zemini laciverttir.

En ¼stte yer alan levhada ise yatay d¼zlemde uzanan, beyaz ve kırmızı ile işlenip siyahla tahrirlenmiş ¼ç iplik rumi kompozisyonu g¼r¼l¼r. Kompozisyonun zemini altındır.

Kare metin kısmının altında yer alan levha da hemen metnin ¼st¼ndeki levha gibi siyah tahrirli altın cetvellerle sınırlandırılmış bir pervazla ęevrelenmiřtir. Pervazda kırmızı zemin ¼zerine siyah artı ve ¼st ¼ste atılmış ęentikler art arda tekrarlanmıştır. Yatay ve dikey eksenlerde simetrik d¼zenlenen levhanın paftaları cetvellere dayalı, ayırma rumilerle sınırlandırılmıştır. Rumilerin uğları birbirine bağlanarak ¼ęgen formlu paftalama yapılmıştır. Rumilerin bu birleşimlerinden baklava dilimli alanlar meydana getirilmiştir. Paftaların tam ortasında bulunan merkezi birer hatai ve peņę motiflerinden ęıkan kıvrım dallar ile levhadaki t¼m boş alanlar doldurulmuştur. Dallar ¼zerindeki hatailerde beyaz, kırmızı ve pembe, peņęlerde sarı, pembe ve mavi, berklerde kırmızı, goncalarda da sarı renk kullanılmıştır. Paftalar, rumiler, paftaları birbirine bağlayan tepelikler, dallar ve berkler altınla işlenirken t¼m motifler siyah m¼reккеle tahrirlenmiştir. Pafta dışında kalan alanlar lacivertle ¼rt¼lm¼řtir.

Serlevhanın solda kalan sayfasında bu d¼zenleme ters simetriyle işlenmiştir. Yani levhanın metin kısmının altında olanlar ¼ste, ¼st¼nde olanlar da altında işlenerek tek d¼zelikten kurtarılmış, daha estetik ve g¼ze hitap eden bir form yakalanmıştır. Tek fark olarak metin b¼l¼m¼n¼n ilk satırında yazının yanlarında kalan boşluğa kırmızı kıvrım dal ve berk işlenmemiştir. Buna ek olarak da metnin altında kalan ¼çl¼ levhaların ortasındakinde sadece yazı ve altınla beyne's-s¼tur yapılarak s¼sleme yapılmamıştır.

### **Başlık Tezhipleri**

#### **A263/I 2b sayfadaki başlık tezhibi**

A263/I envanter numaralı yazmanın 2b'de yer alan başlık tezhibi (Resim 2.1.), metin ¼zerinde dikd¼rtgen formda bir d¼z levha ve onun ¼zerinde dendanlı bir levhada oluşur. Dikd¼rtgen d¼z levha siyah tahrirle sınırlandırılan altın ipliklerle ęeręeve içine alınan pervazdan oluşmaktadır. Pervazın zemini siyah olup ¼zerine beyaz ve ¼st ¼ste atılmış iki nokta yatay olarak n¼betleře devam etmektedir. Bu pervaz hem dikd¼rtgen levhayı ęevrelerken hem de sayfa kenarı

boyunca uzanan cetvellere dayalı sayfa sonuna kadar da devam ettirilmiştir.

Dikdörtgen düz levhada yatay düzlemde uzanan sonsuz karakterli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Levha bir alt, bir üst cetvele dayanacak şekilde ayırma rumilerle üçgen formlu paftalara bölünmüştür. Paftanın merkezlerinde bir tane mavi renkte hatai motifi bulunup bu hataiden ters yönde çıkan kıvrım dallar ve bu dalların üzerine yerleştirilen hatai, penç,berk ve goncalarla tüm alan doldurulmuştur. Pençler pembe ve mavi, hatailer beyaz, goncalar sarı, berkler de kırmızı tonlarıyla renklendirilirken paftanın zeminleri, rumiler, dallar, berkler altınla işlenmiştir. Paftaların dışında kalan alan laciverttir. Tüm motifler siyah mürekkeple tahrirlenmiştir.

Dikdörtgen düz levhanın tam üzerine dendanlı rumi levha oturtulmuştur. Dendanlı paftada yatay düzlemde genişleyen sonsuz karakterli bir rumi kompozisyonu görülür. Altın zemin üzerine rumiler siyah tahrirli beyaz ve kırmızı olmak üzere iki ayrı kol iki ayrı renklerde işlenerek devamlılık sağlanmıştır. Beyaz Rumilerin üzerine pembe iplikle sınır çizilerek, bunların üzerlerine mavi kuzu çekilmiştir. Kuzu üzerine tığlar hatai motiflerle zenginleştirilmiştir.

#### **A263/II 51b sayfadaki başlık tezhibi**

51b“de yer alan başlık ikili levha olacak şekilde tasarlanmıştır(Resim 2.2). Dikdörtgen düz levha siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış bir pervazla çerçeve içine alınmıştır. Pervazda kırmızı zemin üzerine beyaz renkte artı ve üst üste atılmış noktalar art arda tekrarlanmıştır. Levha ortasında besmele yazılı sıvama altınla zemini doldurulmuş bir pafta vardır. Levhanın köşeleri rumilerle sınırlandırılmış üçgen formda köşelikler yer alır. Köşeliklerin zeminleri, rumiler ve Rumilerin uçlarında yer alan tepelikler altınla işlenerek siyah tahrirle belirginleştirilmiştir. Pafta dışında kalan bölümlerde de kıvrım dalların üzerine sarı penç, altın berk, beyaz hatai ve goncalarla tezyin edilerek doldurulmuştur. Pafta ve köşeliklerin harici zemin lacivertle süslenirken tüm motifler siyah mürekkeple tahrirlenmiştir.

Bir palmetten çıkan kıvrım dallar tüm levhayı doldurur. Altınla renklendirilen kıvrım dallar üzerinde rumiler altın, hatailer beyaz ve sarı, pençler beyaz, sarı ve mavi, berkler kırmızı, goncalar sarı ve pembe, yürekler de mavi renklerle tezyin edilmiştir. Paftanın içindeki tüm zemin lacivertle doldurulmuştur. Tek eksende sekiz, çift eksende on altı dilimli levha salyangoz motifli altın ipliklerle sınırlandırılarak kenarlarına siyah tahrir, onun üzerine de mavi kuzu



çekilmiştir. Kuzuların üzerine yine mavi renkte kısa sık tığlar yonca ve hatai motifleriyle zenginleştirilerek sayfa sonuna kadar uzatılmıştır.

### **A263/II 96b sayfadaki başlık tezhibi**

96b'deki başlık da 51b'de olduğu gibi dikdörtgen düz levha kısmı yatay ve düşey eksenlere göre simetrik düzenlenmiştir. (Resim 2.3.) Dikdörtgen düz levha siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış bir pervazla çerçeve içine alınmıştır. Pervazda kırmızı zemin üzerine beyaz renkte artı ve üst üste atılmış noktalar art arda tekrarlanmıştır. Levha ortasında besmele yazılı sıvama altınla zemini doldurulmuş bir pafta yer alır.

Yan cetvellere bitişik ayırma rumilerin sınırlandırdığı paftalarda rumiler, paftaların tepelikleri ve zemin altınla dolgulandırılarak siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Paftanın merkezlerinde yer alan iki penç'den ters yönde çıkan kıvrım dallar ile tüm alan penç, berk ve goncalarla doldurulmuştur. Penlerde mavi, beyaz ve pembe; goncalarda mavi ve sarı; diğer berklerde de kırmızı renkleri kullanılmıştır. Tüm motifler siyah tahrirlidir.

Düz levhayı çevreleyen pervazın üstüne kubbeli levha ve köşelikler oturtulmuştur. Kubbeli levha düşey tek eksene göre simetrik düzenlenmiştir. İ alanda altın dolgulu rumilerin sınırlandırdığı dilimli bir pafta yer alır. Bu paftanın uçlarında birer tepelik çıkarılmıştır. Bu tepeliklerden cetvele dayalı olanları ortabağ rumilere bağlanmıştır. Pafta merkezindeki mavi hataiden ters yönde çıkan altın kıvrım dallarla pafta doldurulmuştur. Kıvrım dalların üzerine hatailer mavi, pençler beyaz ve pembe, goncalar beyaz ve sarı, berkler de sarı veya kırmızı renklerle tezyin edilmiştir. Ortabağ rumilerin ileri kırmızı ile dolgulandırılmıştır. Pafta zemini, paftayı sınırlandıran rumiler, ortabağ rumiler, berkler, tepelikler, dallar ve berkler altındır. Pafta dışında kalan alan lacivertle dolgulandırılmıştır.

Köşelikler de kubbeli levha gibi i içe iki kısma ayrılmıştır. İte altın rumilerin sınırlandırdığı pafta yer alır. Bu paftanın zemini de altınla doldurulmuş, rumiler siyah tahrirle belirginleştirilmiştir. Paftanın dışında kalan alan lacivertle dolgulandırılmıştır. Köşelik ileri altından kıvrım dal, sarı ve beyaz goncalar, mavi ve pembe pençler ve kırmızı berklerle tezyin edilmiş bir kompozisyon hâkimdir.

Kubbeli levha ve köşelikler siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmıştır. İplik üzerine mavi kuzu çekilirken kuzunun üzerine de yine aynı renkte kısa sık tığlar arasında yonca ve hatai motifleriyle zenginleştirilerek sayfa sonuna kadar uzatılmıştır. Bu sayfada metnin satırları tamamıyla siyah tahrirle çevrelenmiş, dışında kalan alan altınla beyne's-sütur tezhiplenmiştir.

### **A263/IV 156a sayfadaki başlık tezhibi**

156a'da metnin üst kısmında düz levha, metin kısmında beyne's-sütür; son satır yanlarında halkar tezhip yer alır. (Resim 2.4.) Düz levha siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış bir pervazla çevrelenmiştir. Pervazda kırmızı zemin üzerine beyaz renkte artı ve üst üste atılan iki nokta art arda tekrarlanmıştır. Yatay ve düşey eksenlere göre simetrik düzenlenmiş levha ortasına sıvama altınla besmele yazılmıştır.

Yan cetvellere dayanan, altınla bezenmiş ayırma rumilerin sınırlandığı köşelikler siyah tahrirlidir. Paftanın tam ortasına yerleştirilen pembe hataiden ters yönde çıkan altınla kıvrım dallar ile alan doldurulmuştur. Bu dallar üzerinde beyaz ve kırmızı renkte pençler, altınla berkler, sarı ve pembe renkte goncalar sırayla dizilerek besmelenin olduğu paftanın haricindeki tüm alan renklendirilmiştir. Paftaların zeminleri altınla dolgulandırılırken pafta dışındaki tüm alan lacivertle dolgulandırılmıştır.

Levhanın tüm motifleri siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Toplam 19 satır olan yazı alanının tamamı altınla beyne's-sütür tezhiplenmiştir. Yazının son dokuz satırı hizasına gelecek şekilde sağdan ve soldan iki köşelik işlenmiştir. Sayfa rengi korunarak işlenen bu köşeliklerin metinle birleşen yerleri dilimlerle ayrıştırılmıştır. Oldukça büyük bir formda simetrik birer hatai ve berkler yalnız altınla tezyin edilmiştir.

### **A263/IV 156b sayfadaki başlık tezhibi**

156b'deki başlık, düz levha şeklinde düzenlenen başlık tezhibinde (Resim 2.5.) diğerlerinde olduğu gibi siyah mürekkeple tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış bir pervazla çerçeve içine alınmıştır. Pervazda kırmızı zemin üzerine beyaz renkte artı ve üst üste atılan iki nokta art arda tekrarlanmıştır. Yatay ve düşey eksenlere göre simetrik düzenlenmiş levhanın tam ortasında sıvama altın dilimli bir pafta yer alır. Bu alanda yazı yoktur. Bu paftanın etrafı beyaz renkte iplikle sınırlandırılmıştır. Ardından kırmızı iplikle sınırlandırılmış aynı formda zemini lacivert üzeri altınla tezyin edilmiş pafta yer alır. Tekrar beyaz iplikle sınırlandırılmış altın zeminli alan üzerine siyah mürekkeple hatai, yonca, berk ve kıvrım dal motifli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Köşelerde kalan alan lacivert zemin üzerine altınla işlenmiş kıvrım dal motifleriyle zenginleştirilmiştir. Levhanın üstündeki alana mavi kuzu çekilerek yine mavi hatai motifli tığlar, aralarına da kırmızı çubuklar ve noktalar sırayla tekrar ettirilmiştir.

**A263/VI 259b sayfadaki başlık tezhibi**

259b’de (Resim 2.6.) Metnin altında ve üstünde olmak üzere iki düz levha yer alır. Levhalar siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış bir pervazla çerçeve içine alınmıştır. Pervazların hepsinin etrafı kırmızı üzerine beyaz artı ve üst üste iki nokta ile sırayla çevrenmiştir. Yatay ve düşey eksenler simetrik düzenlenmiştir.

Metnin altında yer alan başlık yazısının olduğu dikdörtgen formdaki süsleme de başlık sıvama altın dilimli bir paftada yer alır. Bu paftanın sağ ve sol yanlarından ayırma rumilerin bağlandığı pafta devam ederek cetvele dayanır. Paftanın merkezlerinde bir tane yeşil penç yer alır. Bu pençten ters yönde çıkan kıvrım dallar ve bu dalların üzerinde de beyaz ve sarı goncalar, kırmızı berkler yerleştirilerek alan doldurulmuştur. Rumiler, pafta zeminleri, dallar berkler altın olup tüm motif siyah tahrirlidir. Toplamda 6 satır olan metnin satır araları altınla beyne<sup>e</sup>s-sütur tezhiplenmiştir. Üstünde yer alan levha alttaki gibi siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış çerçeve içine alınmıştır. Pervazların hepsinin etrafı kırmızı üzerine beyaz artı ve üst üste iki nokta ile sırayla çevrenmiştir. Levhanın ortasındaki pervazda besmele yazılı yatay dikdörtgen bir alan bulunur. Bismelenin zemini altın dolgulu çevresi siyah tahrirlidir.

Besmele yazısının altında kalan pervazda yatay ekseninde iki taraftan cetvele dayanan rumi kıvrımı bulunur. Bu rumiye ters simetride kıvrım dallar ve dalların üzerinde de sarı, beyaz yoncalar ve goncalar, kırmızı berkler yerleştirilmiştir. Rumiler, kıvrım dallar ve Rumilerin kestiği köşelikler altın, kalan zeminde lacivertle dolgulandırılmıştır. Tüm motifler siyah mürekkeple tahrirlenmiştir.

Besmele yazısının altında kalan pervazda yatay düzlemde genişleyen 1/8 oranında simetrik bu kompozisyon yer alır. Motifin merkezinde yer alan hataiden ters yönlerde iki kıvrım dal çıkar. Kıvrım dalları birbirlerine bağlayan bu hatalar beyaz ve yeşil renktedir. Dalların üzerine kırmızı berkler ve sarı goncalar yerleştirilmiştir. Levhanın üst alanı dendanlı bir şekilde bitirilmiş olup, uçlarından motidin içine doğru altın palmetler yerleştirilmiştir. Siyah mürekkeple tahrirlenen altın ipliklerin üzerine mavi kısa tığ işlenerek tepelerine hatai motifleri uygulanmış, dendanlı formun içe dönük kısımlarına kırmızı ile ince dal ve yapraklarla tezyin edilmiştir.

Yazı alanının iki yanındaki pervazlar simetrik bir şekilde düzenlenmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru sürüp giden rumilerle sınırlandırılan bir birine bağlı iki paftaya ayrılmıştır. Rumiler ve paftaların zemini altınla işlenerek siyahla tahrirlenmiştir. Pafta dışında kalan alan lacivert renkle dolgulandırılmıştır. Bu alanın tam ortasına

yerleştirilen pembe pençten ters yönde iki kıvrım dalla kompozisyon oluşturulmuştur. Dallar ve berkler altın; pençler beyaz; goncalar beyaz ve kırmızı; berkler kırmızı, yeşil, mor renktedir. Tüm motifler siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Tığlar besmele alanın üst bölümünde yer alan levha ile aynı şekilde tezyin edilmiştir.

### **Koltuk Tezhipleri**

#### **A263/I 51a sayfadaki koltuk tezhibi**

Yazmanın 51a'daki bölüm sonunda, koltuk tezhipleri ve düz levha tezhip yer alır (Resim 3.1.) Metnin iki yanında yer alan birbirine simetrik dikine dikdörtgen formda yer alan koltuklar, siyah tahrirli altın cetvellerle sınırlı bir pervazla çerçeve içine alınmıştır. Pervazda kırmızı zemin üzerine beyaz renkle atılan artı ve üst üste atılmış iki nokta nöbetleşe sürdürülmüştür. Alanda rumilerin sınırlandırdığı köşebentlerin meydana getirdiği ters simetrik bir kompozisyon oluşturulmuştur. Levhanın tam ortasında yer alan merkezi bir beyaz renkli bir pençten ters simetriyle uzanan S kıvrımlı dallar üzerine penç, berk ve goncalar yerleştirilerek koltuk alanı doldurulmuştur. Paftalar, paftaların uç kısmında yer alan tepelikler, rumiler, dallar, berkler altınla işlenirken, pençler beyaz, pembe ve mavi; goncalar sarı diğer berkler kırmızı renkte işlenmiştir.

Düz levhanın alt kısmında yer alan metnin üst kısmındaki dikdörtgen formda ince başlık bölümü siyah tahrirle sınırlandırılmıştır. Orta kısmı altınla doldurularak üzerine tezyinat yapılmazken kenarlara doğru ortadan uzanan yatay düzlem üzerine goncalar sıralanmıştır. Dalı altınla olan gonca ve pençler sarı, pembe, kırmızı renkleriyle işlenmiş, zemin lacivertle örtülmüştür.

Düz levhanın altında yer alan yazı alanı siyah tahrir ve altınla beyne"s-sütur tezhiplenmiştir. Bu metnin son iki satırına denk düşen yanlarında yer alan kare formu koltukların içi altın rumi ve kıvrım dallar üzerinde mavi penç, kırmızı berk ve mavi hatailerden oluşan bir kompozisyon işlenmiştir. Motifler şimdiye kadar ki motiferin aksine tahrirlenmemiş ve zemin sayfa renginde bırakılmıştır.

#### **A263/II 51b sayfadaki koltuk tezhibi**

51b'de metnin son üç satırı hizasına gelecek şekilde iki yanına kareye yakın birer koltuk ve metnin sonunda yatay dikdörtgen alan tezyin edilmiştir. (Resim 3.2.) Siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış alanlarda, halkari tarzında işleme yapılmıştır. Sayfanın renginin korunduğu zeminin üzerine altınla işlenen halkarida stilize bitkisel çiçek ve yapraklar kullanılmıştır. Kenarlardan cetvele dayalı birbirine simetrik olacak şekilde ½ oranında ikişer hatai, kıvrım dallar

ve berklerle zemin doldurulmuştur. Dikdörtgen alanda kıvrım dal, berk ve üç iri penç motifinin oluşturduğu serbest kompozisyon yer alır.

### **Metin Arası Tezhipler**

#### **A263/V 203b sayfadaki levha tezhibi**

203b'de altınla beyne's-sütur tezhiplenen metnin son üç satırının üstünde 4 tane dikdörtgen formda ince düz levha bulunur (Resim 4.1.). Siyah tahrirli altın ipliklerle sınırlandırılmış levhaların iç tezyinatında aynı kompozisyon kullanılmıştır. (Foto. 22i). Levhalarda yatay düzlemde genişleyen bir kompozisyon görülür. Levhalar siyah tahrirle çerçeve içine alınan sürme altın ipliklerle paftalara ayrılmıştır. Zemini lacivertle renklendirilmış pafta içlerinde merkezi pembe renkte bir pençten ters simetriyle çıkan kıvrım dallar altınla işlenmiş siyah tahrirle zeminden ayrıştırılmıştır. Kıvrım dalların üzeri birer sarı gonca ve kırmızı berklerle tezyin edilmiştir. Paftaların dışında kalan alanlar sıvama altınla doldurulmuştur. Bu levhalardan üstten üçüncüsünde yer alan sıvama altın pafta içinde besmele yazısı vardır. Ayrıca dört sütunlu metnin son satırının yanlarında bu paftalar birer birim şeklinde tekrarlanmıştır.

#### **A263/V 204a sayfadaki levha tezhibi**

204a'da yatay dikdörtgen bir alanın ikiye ayırdığı metin kısmına yatay düzlemde genişleyen sonsuz karakterli bitkisel motiflerle bir kompozisyon işlenmiştir. (Resim 4.2.) Siyah tahrirli altın ipliklerle sırlandırılmış levhada  $\frac{1}{4}$  oranında kompozisyonda sapları alt cetvele bitişik, gövdesi bir tepelikle birleşen rumiler dikkat çeker. Rumilerin tam ortasında yer alan merkezi altın bir pençten ters yönde çıkan yine altın helezoni dallar ile alan homojen bir şekilde doldurulmuştur. Helezoni dallar üzerine çift tahrir tekniğinde mavi hatalar, altın pençler ve kırmızı yoncalar ile tezyin edilmiştir. Zemin sayfa rengine bırakılarak renklendirme yapılmamıştır. Bu alanın üzerinde kalan metin altınla beyne's-sütur tezhiplenmiştir.

#### **A263/V 259a numaralı sayfadaki halkar tezhibi**

259a'da metnin sonunda yer alan yatay dikdörtgen alana sola meyilli iri hatai motifleri ile işleme yapılmıştır. Sayfa kendi rengine bırakılarak zemin dolgusu yapılmamıştır. Yatay düzlemde genişleyen sonsuz karakterli  $\frac{1}{6}$  oranında simetrik kompozisyonda halkar motifleri, kıvrım dallar ve berkler altınla tezyin edilmiştir. (Resim 4.3.)

### **A263/VI 320a numaralı sayfadaki tezhipli alanlar**

320a'da yazı alanı dikdörtgen düz levha ile ikiye bölünmüştür. (Resim 4.4.). Üstte dört sütun aralarına bitkisel bezemeler yapılmıştır. Zemini sayfa renginde bırakılan bu alanın ortasında merkezi, kırmızı renkte bir pençten ters simetriyle altından kıvrım dallar çıkarılmıştır. Bu kıvrım dalların uçlarında yine altından hatai türü motifi yerleştirilmiştir. Dalların aralarındaki boşluklara mavi dal ve yapraklar serpiştirilerek kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır. Bu bezemeler aynı şekilde metnin sonunda tekrarlanmıştır. Düz levhanın altında yer alan 5 satırlık yazı ise altınla beyne's-sutûr tezhiplenmiştir. Yazının etrafı siyah tahrirle çevrelenip altınla dolgulandırılmıştır.

Düz levhada yatay ve düşey eksenlere göre simetrik düzenlenmiş dikdörtgen formda bir kompozisyon yer alır. Levhanın ortasında bir silme altın dolgulu pafta ve bu paftaya yanlardan bağlı biri tam diğeri yarım olarak cetvele dayalı bir pafta yer alır. Paftalardan tam olanı altın dolgulu ve siyah tahrirlidir. Ortada yer alan paftanın tam merkezinde bir sarı hatai motifi ve bu hataiden ters yönde çıkan kıvrım dallar üzerine bitkisel süslemeler yer alır. Dallar altın, hatailer sarı, gonca ve yürekler beyaz, berkler kırmızı ile renklendirilirken paftanın dışında kalan alanın zemini lacivettir.

Yazı metninin hemen altında yatay düzlemde oluşturulan kompozisyon sonsuz karakterlidir. Sayfada zemin rengi korunarak, üzerine mavi ve kırmızı renkte iki dal birbirine simetrik olacak şekilde cetvellere kadar işlenmiş, üzerine altın yoncalar tezyin edilmiştir.

### **4. Değerlendirme ve Sonuç**

İslam dininde yaratıcının ifade ve temsil edilemezliğinin vurgulayıcısı olan hat sanatı, kelâmın görsel düzeyde algılanmasında, O'nun şanına yaraşır bir şekilde aracılık ettiğinden ötürü yüzyıllar boyunca İslam dünyasında tazimle icra edilen nesillerden nesillere aktarılan en temel İslam sanatı olmuştur. Tezhip ise sanatkârın gönül pınarından süzülen renklerle, nihayesi düşünülemeyen varlığın kelamını nihaysiz bir kompozisyonla insanlara aktarma ve O'nun kelâmını daha da ortaya serecek, bakan gözleri büyüyecek, hat ile süslemeyi bütünleştirecek bir eser oluşturma gayesini taşımaktadır.

Kur'an-ı Kerimi'in yazılması ile başlayan hat sanatına verilen önemin bir sonucu, dolayısıyla da onun tamamlayıcısı olarak görülen tezhip sanatının kökleri 7. yüzyıla Uygur Türklerine dayansa da asıl kemâle ermesi ve yazıyla bütünlüğünün sağlanarak ihtişamlı bir hal alması şüphesiz Osmanlılar döneminde 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılda gerçekleşmiştir. XVII. yüzyılda tezhip sanatında bir yenilik görülmez. İlk yarıyılıda geçmiş asrın kuvvetli tesiriyle klasik anlayış

devam ettirilmiştir. İkinci yarıyla gelindiğinde ise devletin siyasi ve sosyal alandaki gerilemesi sanata da yansımış, bu asrın son yıllarında Batı'nın tesiri kendisini süslemelerde de göstermiştir. XVIII. Yüzyılda tamamen yok olmayan klasik tezhip sanatının, barok ve rokoko denilen batılılaşma üslubu ile devam ettiği, XIX yüzyıl sonlarında kaybolmaya yüz tutan bu sanatın XX. Yüzyılda bu sanata gönül vermiş bazı sanatkârlar tarafından gün yüzüne çıkarılarak yaşatılmaya çalıştığı müşahede edilmiştir.

Emevilerle şekillenmeye başlayan İslam sanatı, zamanla gelişmeye başlayıp çeşitlenerek 16. Yüzyılda Osmanlılarda, Mimar Koca Sinan'la mimaride zirveye çıkmıştır. 98 sekiz yıllık uzun ömür ve bu ömre sığan değişik türde ortaya konan yüzlerce mimari eser: Süleymaniye ve Selimiye camileri, Mostar ve Drina köprüleri, külliyeler, şifahaneler, hanlar, hamamlar, medreseler v.s. birçok birbirinden güzel mimari eser İnşa eden Mimar Sinan'dan sonra 17. Yüzyılda tarzını devam ettiren talebelerinin başta Sultan Ahmet Camii olmak üzere yaptıkları birçok eserle Sinan'ın ekolü devam ettirilmiştir.

Mimariye paralel olarak başta hat ve süsleme sanatları olmak üzere, diğer sanat dallarında da çok önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Yapılan bu abidevi eserler bitkisel ve geometrik süslemelerin yanında, hat sanatının birbirinden güzel örnekleri ile bezenmişlerdir.

Diğer taraftan, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, dini ve ilmi kitapların istinsahı ile gelişen kitap sanatı ile yüz binlerce kitap yazılarak araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. Buna bağlı olarak bu eserlerin muhafazası için, mücellitler deriden yaptıkları ciltlerle adeta asırlara meydan okuyarak, bu eserlerin yüzyıllarda devamına katkıda bulunmuşlardır. Bununla beraber, kitap tezhibi denilen sanat dalı diğer sanatlara paralel olarak ciddi gelişme kaydetmiştir. Bu birbirinden kıymetli dini ve ilmi yazma eserlerin albenisini arttırmak ve okuyucuların mütalaasını zevkli hale getirmek ve kitaba verilen değeri ortaya koymak amacı ile işe koyulan müzehhipler, kitabın cildinden başlayarak başlık kısımlarını, ara başlıkları, sahife kenarlarını ve satır aralarını tezhiplemişler, süslemişler; böylece kitabın manevi değerine maddi değer de katmışlardır.

Bu çalışmada, Önce tezhip sanatı hakkında genel bir bilgi verilmiş; sonra da Osmanlıların 17. Yüzyıldaki kitap sanatındaki tezhibe örnek olarak, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanesinde bulunan Mevlana'ya Ait Mesnevi'nin Derviş Ali-i Mevlevi tarafından 1601 tarihinde istinsah edilen nüshası kitap tezhip sanatı açısından incelemeye tabi tutulmuştur. Böylece ecdadımızın bugün kütüphanelerimizde araştırmacıları bekleyen

yukarıda bir örneği verilen eser gibi yüz binlerce birbirinden kıymetli yazma tezhipli eserin varlığını ve esere verdiği değeri ve bu kıymetli eserlerin sanat erbabı ve ilim meraklılarını beklediğini bir nebze ortaya koymaya çalıştık.

İncelenen esere baktığımızda da A263/I 1b-2a serlevhası, 2b'de başlık tezhibi, koltuk tezhibi ve metin arası tezhipleriyle yoğun süslemesi bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim'lerden sonra en yoğun süslemenin yapıldığı eserlerin Mesnevî-i Manevî'ler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Eser yoğun ve özenli tezhipleriyle ön plana çıkmaktadır. Genel olarak eserin tezhipli olan serlevha, koltuk ve başlık tezhipleri klasik dönem süslemesini yansıtmaktadır. Yazmayla aşağı yukarı aynı tarihlerde yapıldığı düşünülen süslemeler 17. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı düşünülürse klasikten duraklama dönemine geçişten önceki klasik tarzda işlenmiş son eserler arasında nitelendirilebilir. 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan duraklama döneminin etkisiyle yapılan özentsiz süslemeler arasından sıyrılmıştır.

Eserin süslemelerinde kullanılan zeminin altın ve lacivertin dengeli dağılımı da klasik dönem özelliklerini yansıtır niteliktedir. Paftalamalar çoğunlukla rumi motifleriyle oluşturulmuş ve altınla doldurularak siyah mürekkeple ince tahrirlerin çekilmesi de eserin klasik dönem süsleme özelliklerini taşıdığının göstergesi olmuştur.

Kompozisyonlarda kullanılan hatai ve penç merkezli simetrik veya ters simetri kıvrım dallar üzerine yerleştirilmiş hatailer, pençler, berkler tam anlamıyla 16. Yüzyıl tezhipte klasik dönemin zirvesinin görüldüğü ve belli bir süsleme kalıbının yerleştiği klasik tezhip olarak nitelendirildiği dönemin özelliklerini barındırmaktadır. Sayfa kenarlarına doğru ince bir şekilde işlenen yer yer hatai, penç ve berk motifleriyle zenginleştirilen mavi renkli tığlarda eserin klasik döneme ait süsleme özelliklerini taşıdığını onaylamaktadır.



**Kaynakça**

- Aksoy, Ő. (1977). Kitap Sslemelerinde Türk Barok-Rokoko slubu. *Kültür Sanat*, 6, 126-136.
- Arseven, C. E. (1952). "Tezhip Maddesi". *Sanat Ansiklopedisi*. (IV: 1982). İstanbul.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aslanapa, O. (1970). *Türk ve İslam Sanatı III*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aslanapa, O. (1977). *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Birl, İ. A. (1997). "Koltuk Tezhibi". *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
- Çağman, F. (1997). "Baba Nakkaş", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Demiriz, Y. (1996). On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı. *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu*, 116-117.
- Derin, İ. (2017). Tarihimizde Mushafların Bezemesi. *Diyanet İlmî Dergi Kur'an zel Sayısı*.
- Derman, F. Ç. (2013). Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı. *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu-I*, 497.
- Derman, F. Ç. ve Ayhan, İ. B. (1992). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Duran, G. (1997). "Kara Memi". *DİB İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
- Duran, G. (1997). "Tezhip". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
- Karataş, C. (2004). *Türk Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kazan, H. (2010). *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*. İstanbul: İsar Vakfı Yayınları.
- Keskiner, C. (2000). *Türk Süsleme Sanatında Stilize Çiçekler*. Ankara: TTK Basımevi.
- Koç, T. (2015). *İslam Estetiği*. Ankara: İSAM Yayınları.
- Mahir, B. (1988). Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme slubu: Saz Yolu. *Türkiyemiz*, 54, 28-37.
- Tanıdı, Z. (1993). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. nder, M. (Haz.). Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Taşkale, F. (1990). Tezhip Sanatı ve Tezhip Sanatçısı Rikkat Kunt, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, B. B. (2008). *Batılılaşma Süreci Osmanlı Tezhip Sanatı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1964). *Osmanlı Tarihi*. 2. Cilt. Ankara: TTK.
- Ünver, S. (1951). *Müzehhip Karamemi*. İstanbul: İÜ Yayınları.
- Yağmurlu, H. (1973). Tezhip Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları. *Türk Etnografya Dergisi*, 8, 79-117.
- Yılmaz, E. ve Şimşek, R. (2019). Tezhib ve Tezhibde Kullanılan Motif ve Teknikler. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 184-205.
- Yücel, E. (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

**EKLER**



**Resim: 1.1**



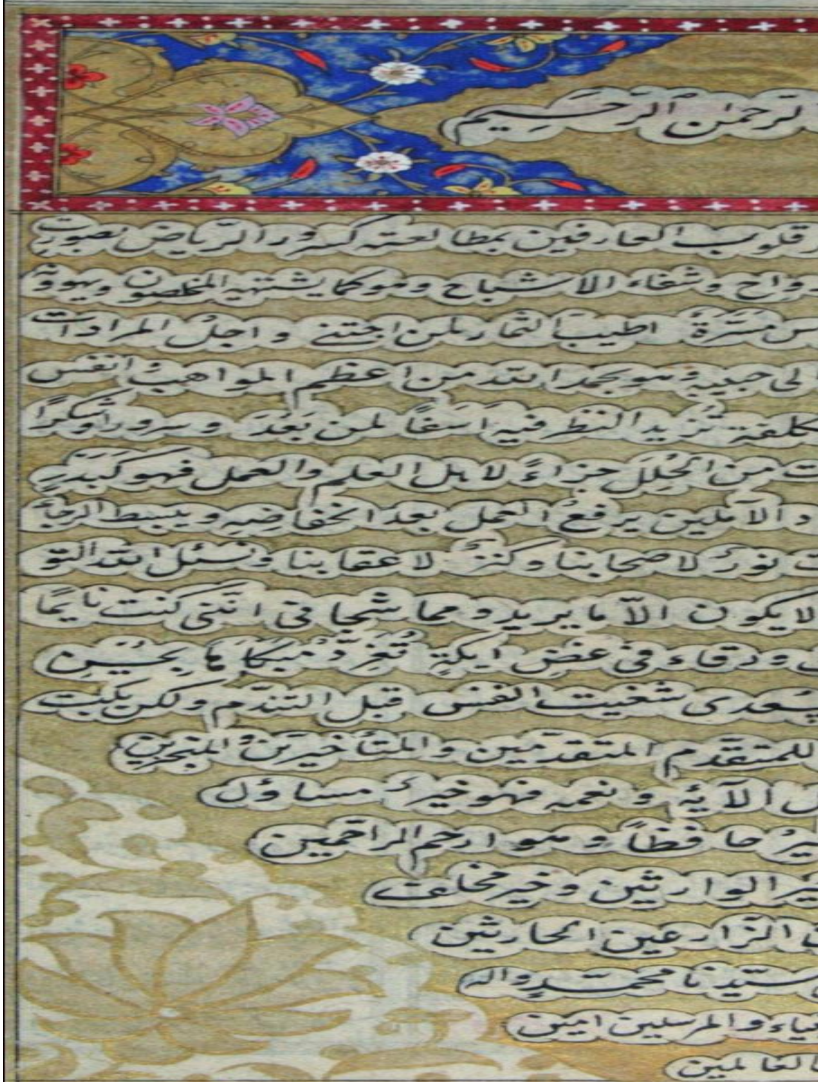
**Resim: 2.1**



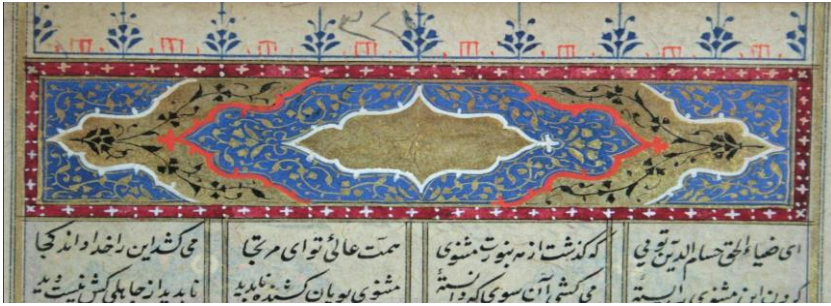
Resim: 2.2



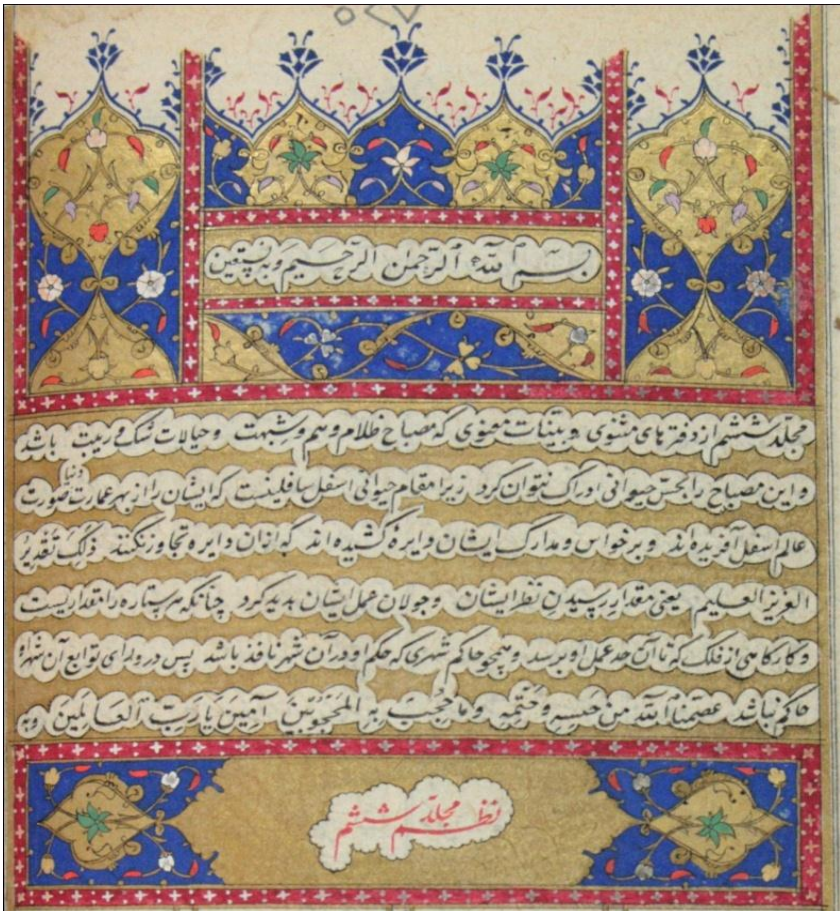
Resim: 2.3



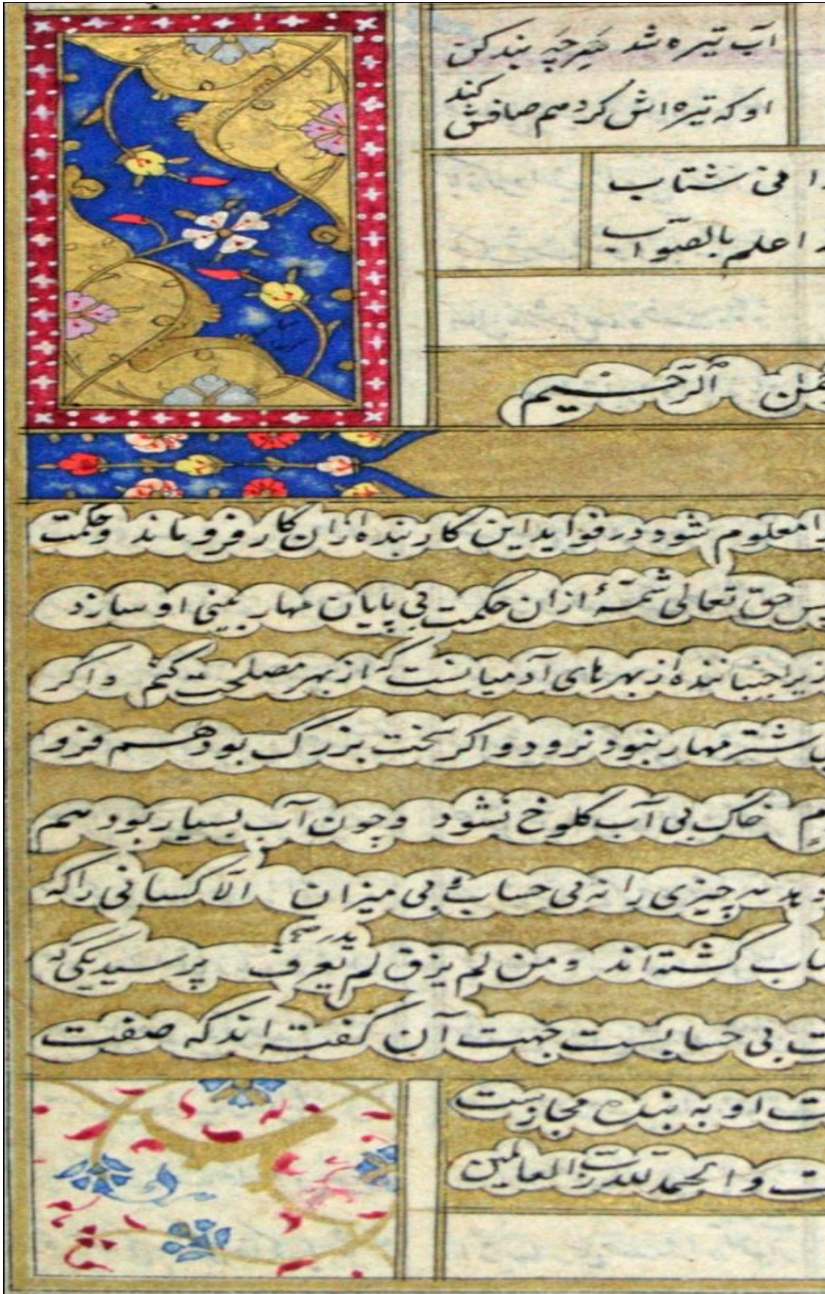
Resim: 2.4



Resim: 2.5



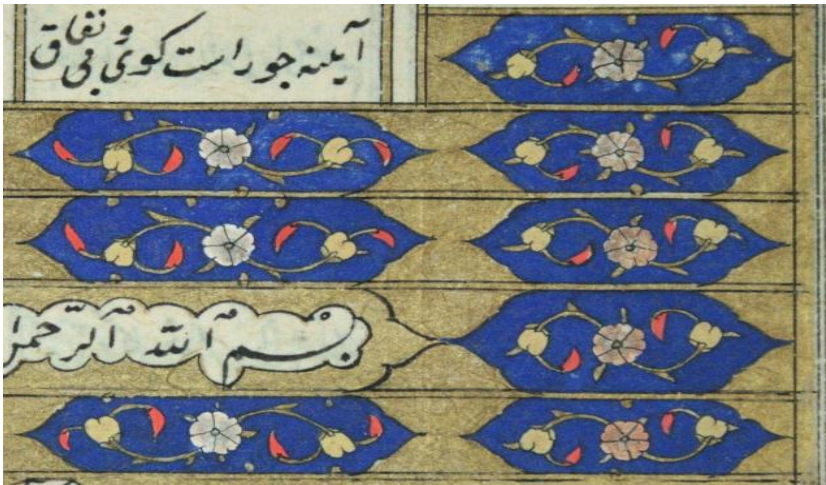
Resim: 2.6



Resim: 3.1



Resim: 3.2

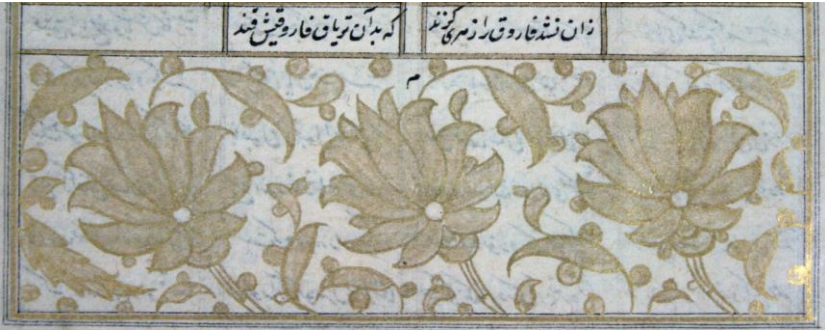


Resim: 4.1

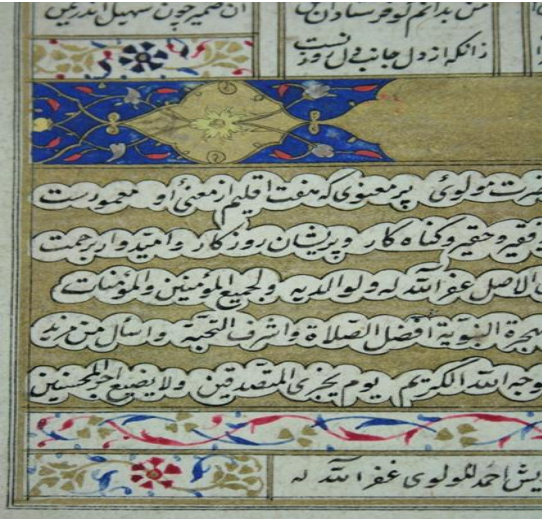




Resim: 4.2



Resim: 4.3



Resim: 4.4



Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 73-100  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 19.11.2020/ Kabul/Accepted: 17.12.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atıf/Citation:** Bilirdönmez, K. & Çevik, Ç. (2020). Çağdaş Sanatta Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 73-100

Araştırma Makalesi / Research Article

### **Köksal BİLİRDÖNMEZ**

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Grafik Tasarımı Bölümü  
kbilirdonmez@kastamonu.edu.tr  
ORCID: 0000-0001-7599-3199

### **Çağatay ÇEVİK**

Yüksek Lisans Öğrencisi,  
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı  
cagataycevik@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-8061-9801

## **Çağdaş Sanatta Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri**

### ***Space-Related Designs in Contemporary Art and Graphical Sculptures of Jean Dubuffet***

#### **Öz**

Sanatsal süreçler göz önüne alındığında sanatçı üretimlerinin; toplumsal olayların, sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve teknolojik gelişmeler/değişmeler ile harmanlandığı bir koşulda oluştuğundan söz etmek mümkündür. Bu açıdan değerlendirildiğinde bireysel üretimde bulunan sanatçının içinde bulunduğu kültürden etkilenmemesi söz konusu değildir. Ancak bu etkilenim her zaman tümüyle bir kabul ediş ya da koşulsuz bir teslimiyet unsurlarını içinde barındırmayabilir. Değişen sosyal yaşamla birlikte birçok yeni kavram sanat dünyasında kullanılmaya başlarken eski kavramların çoğunda da anlamsal ya da sınırsal farklılıklar görülmeye başlandı. Bu kavramlardan birisi de kuşkusuz “mekân” kavramıdır. Öncesinde sanat eserinin sergilendiği özel alanlar günümüzde sanat eserinin bir parçası olabilmektedir. Dahası önceleri sergileme alanlarının sınırlarının da farklı boyutlara ulaşması söz konusu olmaktadır. Sanatçı evleri, depo, eski fabrika ya da bir opera binasının sergileme mekânı olarak kullanıldığı günümüzde sanatçılar çalışmalarını yaparken eserin sergilenme alanını da hesaba kattıkları bir yaratım sürecini yaşamaktadırlar. Bu çalışmanın amacı; çağdaş sanatlarda mekânın kullanımına ilişkin yapılmış önde gelen sanatçı eserlerini inceleyerek özelde Jean Dubuffet'in grafiksel heykelleri üzerinden çözümlemeler yapmaktır. Bu çözümlemeler ışığında Jean Dubuffet'in heykelleri mekân bağlamında değerlendirildiğinde izleyicinin özne konumunda olması ve üretimlere dinamik bir biçimde katılması söz konusudur. Böylece sanat yapısı ve izleyici arasında mekân bağlamında oluşan etkileşim dinamik ve karşılıklı yeni deneyimlere dönüşebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş sanat, mekân, izleyici, Jean Dubuffet.

**Abstract**

Considering the artistic processes, the artist's productions; It is possible to mention that social events occur under a condition where social, cultural, economic, political and technological developments/changes are blended. When evaluated from this point of view, it is out of the question that the artist who makes individual production is not affected by the culture. However, this influence may not always include the elements of complete acceptance or unconditional submission. While many new concepts started to be used in the art world with the changing social life, semantic or boundary differences started to be seen in most of the old concepts. One of these concepts is undoubtedly the concept of "space." Particular areas where works of art were exhibited before can be a part of art today. Moreover, the boundaries of the exhibition areas have reached different dimensions in the past. Artists' houses, warehouses, old factories, or opera houses are used as exhibition spaces today. Artists experience a creative process in which they consider the exhibition area of the work while working. This study analyzes the works of leading artists on the use of space in contemporary arts, in particular, by using Jean Dubuffet's graphical sculptures. In the light of these analyzes, when Jean Dubuffet's sculptures are evaluated in the context of space, it is possible that the viewer is in the position of the subject and participates in the productions dynamically. Thus, the interaction between the artwork and the audience in the context of space can turn into dynamic and mutual new experiences.

**Keywords:** Contemporary art, space, audience, Jean Dubuffet.

**1.Çağdaş Sanatta Mekân Kavramı**

Çağın değişen koşulları doğrultusunda insana ve toplumlara dair her alan değişmekte ya da dönüşüme uğramaktadır. Bu değişim bir anlamda kaçınılmaz bir son ya da süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Özellikle toplum ve bireyle yakın temas içinde olan sanatın her dalı da bu değişimlerden etkilenmektedir. Artık güncel sanatta bir anlamda geneli yansıtan akımların yerine daha küçük gruplara odaklanan hatta bireysel söylemlere/ifadelere dönüşen süreçlerden bahsetmek mümkündür. Bu durum sanata dair kuralların sınırlarını genişletmektedir. Değişimin ve dönüşümün bir yansıması olarak çağdaş sanat dinamiklerinde sanatçı ve izleyicisi arasında olan mesafeli durum özellikle mekânın özne konumuna geçtiği durumlarda tekrar tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulamalar ile izleyici pasif konumunun dışına çıkarak sanatın içine dâhil edilmiş ve hatta zaman zaman eserin olmazsa olmaz bir parçası haline getirilmiştir. Dolayısıyla sanatçı-eser-izleyici üçgeni çağdaş sanat eseri okumalarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçılar toplumu, doğa ve sanat arasında yeni ilişkiler kurarak, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak yeni

daha güçlü bağlar geliştirmişlerdir. Gelişen teknolojik ve bilimsel bilginin sadece insan merkezli kullanılması, galeri ve müze alanlarının elitist bir varoluşa imkân vermesi gibi eşitsizlik temelli varoluşlar sanatçının yeni düşünce ve sanatsal anlayışlarını yönlendirmiştir (Akkol, 2018: 427; Bulut, 2014: 119). Bu arayışlar yeni sanat üretimlerini hem teknik hem de düşünsel bağlamda ortaya çıkarmış ve sanata dair yerleşik kavramlar yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte özellikle düşünce sanatta önem kazanmış ve sanatçılar kavram odaklı çalışmalara ağırlık vermişlerdir. Birbiri ardına çok sayıda akımın ve sanat hareketinin ortaya çıktığı dönemde yeni manifestolarla sanatın güncel yapısı açıklanmaya çalışılmış ve bu anlamda özellikle Duchamp ile birlikte sanatta çığır açan yeni bir anlayış doğmuştur (Tüysüz, 2011: 1-2). Özellikle sanat eserinin galeri ve müzelerde sergilenen biricik konumu sorgulanmıştır. Bu sorgulama beraberinde sanatın dil, sözcükler ya da kavramlar aracılığıyla düşünselliği ve felsefeyi ön plana çıkaran yaklaşımını yani Kavramsal Sanatında temelinin atıldığı bir göstergesi niteliği taşımaktadır (Yıldız, 2016: 141).

20. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa resminde, öncülüğünü Pablo Picasso ve Georges Braque'ın yaptığı Kübizm akımı etkili olmuştur. Kübizm, bir bakıma perspektife karşı çıkışın hikâyesi olarak düşünülebilir. Kübizme kadar üç boyutlu olarak bilinen mekân kavramı parçalanmış ve çok boyutlu mekân anlayışı ortaya çıkmıştır (Yurdunmalı, 2018: 63). Buna göre, önce sanatçının üretim sürecinin önem kazanması daha sonra izleyicinin deneyimini öngören ve mekânı da vurgulayan sanat örnekleri son tahlilde sanat işini nesne izleyeni özne olarak konumlandırılmasını devam ettirmiştir (Göçmen, 2019: 62).

Yurdunmalı'na (2018: 3) göre, mekân, en basit ve genel tanımıyla sınırları belli olan alandır. Mekân kavramının birçok disiplin tarafından kullanılması, mekân tanımlaması yaparken her disiplinin kendi bakış açısıyla farklı yorumlar üretmesine neden olmuştur. Sosyoloji, psikoloji, mimarlık, coğrafya, felsefe ve sanat gibi alanların mekân kavramını kullanması ve teorisyenlerinin farklı yorumlar/tanımlar getirmiştir. Sanatın temel kavramlarından biri olan mekânı anlamak ve plastik sanatlarda mekânın nasıl kullanıldığını ve önemini görmek için “mekân” kelimesinin anlamına ve felsefi açıdan da bakmak gerekmektedir. Mekân kelimesi “var olmak”tan türemiştir (Yurdanur, 2017: 44).

1960 sonrası özellikle de Kavramsal Sanatın ortaya çıkması ile birlikte sanat dünyasında mekân kavramı ön plana çıkmış ve sanat eserlerinin sergilendikleri yer anlamındaki mekân kavramının anlamı

değişime ve dönüşüme uğramıştır (Kilimci, 2012: 107). Bu durum özellikle sanatçıların mekânı bir nesne konumundan özne konumuna getirmeleri biçiminde de açıklanabilir.

## 2. Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Sanatçı Okumaları

Çağdaş sanat dinamikleri açısından değerlendirildiği zaman sanatçının izleyici ile karşılaşma anları/alanları mekân kavramının değişkenliği ile daha da anlam kazanmıştır. Edilgen olan izleyici, sanatçının üretiminin mekânsal bağlamda da bir parçası olmuş ve eser ile doğrudan iletişime ve etkileşime girmiştir. Mekân ve izleyici arasındaki sınırların yok olduğu dolaysız bir iletişime odaklanan çalışmaları ile öne çıkan Louise Bourgeois, Chris Milk, Ron Mueck, El Seed, Richard Serra ve Do Ho Suh gibi sanatçılar eserleriyle izleyiciyi şaşırtmakta ve dikkat çekici eserlere imza atmaktadırlar.

20. Amerika heykel sanatı öncülerinden **Louise Bourgeois**, farklı dil ve anlatımıyla dikkat çekmektedir. Eserlerinde kendi geçmişinin izlerinin okunduğu sanatçı, yaşama mücadelesinde bir arayış içerisindedir. Bourgeois özel hayatında ve toplumsal yaşamda bazen kadına atfedilen rolleri sorgulamış ve eleştirel bir bakış açısıyla tekrar tarif etmeye çalışmıştır. Sanatçı, ilk gençlik çağlarından yaşlılığına değin kendisini takip eden aile içi ilişkilere karşı duyduğu öfkeyi, bir yok etme veya yok olma duygusuna ilişkilendirmiştir. Birçok çalışmada bu iki duyguya paralellik taşıyan bir tansiyon bulunmakta, korku, öfke, saldırganlık, hapis, cinayet, intihar, kaçış, sorgu gibi olguların varlığı hissedilmektedir (Alaca, 2008: 15).

1947 yılında küçük bir mürekkep ve kömür ile üzerinde çalıştığı örümcek temasını uzun süre kullanan Bourgeois *Anne* isimli çalışmasında otobiyografik karakterini bir biçimde ortaya koymaktadır. Gerçekten de bu eseri sanatçının annesine bir hediye olarak yorumlamak mümkündür. Bu heykelde eğirme, dokuma, bakım ve koruma metaforlarını bulmanın yanı sıra örümceğin altına baktığımızda bir tür çitle çevrili olan ve korunan cep içinde 26 adet mermer yumurta ile annelik kavramının karşılığını görebilmekteyiz.

Louise Bourgeois, yapıtlarında birebir kendi yaşamışlıklarından yola çıktığını ve ürettiği eserlerin kendi çocukluk sorunlarından beslendiğini ve duygusal olduğunu ifade eder. Bourgeois, hem çocukluk hafızasının hem de toplumun kadına dayattığı rollerin bilinçaltındaki izdüşümlerini cesaretle sorgulamıştır (Çimen, 2019: 20). *Anne* çalışması bağlamında sanatçının annesinin 21 yaşında öldüğünü bilmek bu sorgulamalar açısından önemlidir. Bu nedenle, hissettiği derin acı nedeniyle intihar etmeye çalışması ve sonrasında kendi ifadesiyle “Örümcek anneme bir övgüdür (...)

“çünkü annem bir örümcek kadar zeki, sabırlı, temiz ve kullanışlı, mantıklı ve gerekliydi” söylemi dikkat çekicidir (Artsper, t.y.).



**Görsel 1:**Louise Bourgeois, Anne/Mother, 1999, Paslanmaz Çelik, Bronz ve Mermer, 9271 x 8915 x 10236 mm



**Görsel 2:**Louise Bourgeois, Anne/Mother, Detay

Alaca’ya (2008: 13) göre Bourgeois’un on metreden yüksek olan *Anne* adlı hamile örümcek çalışması ister açık alanda ister Tate Müzesi’nin Turbine Salonu’nda milenyum kutlamalarının bir parçası olarak kapalı alanda sergilensin mekâna ve izleyici bağlamında bir etkileşimi söz konusudur. Bu anıtsal çalışma heykelin sınırlarını

zorlayıp, bir yerleştirme, hatta bir mimari, bir çatı işlevi gormektedir. Bir kamusal alan olarak kente dair bir alana ya da muze meknına yerleştirilen bu anıtsal heykel mekânın katı sınırlarının ortadan kalktığı izleyicilerin rumceğin ayakları arasından geçişle mümkün olduğu bir dâhil olma sürecini ve farklı bakış açılarından çalışmanın farklı kısımları gorebilmeleri ile izleyicilere yeni deneyimler sunmaktadır.

Kariyerine müzik videoları ve fotoğraf çekimleriyle başlamış olan Amerikalı sanatçı **Chris Milk** retimlerinde geleneksel bakış açılarının ve belirli kalıpların sınırlamalarının ortadan kaldırılmasına odaklanmıştır (Karaçeper, 2018: 77). Chris Milk'in *Sığınağın İhaneti* enstalasyonu; doğum, ölüm ve başkalaşımdan oluşan bir sanal hikâye kurgulamakta, ziyaretçileri de bu enstalasyonun bir parçası olmaya davet ederek, dijital bir donşm yaşatmaktadır (Sağlamtimur zel, 2017).



**Görsel 3-4-5-6:** Chris Milk, *The Treachery of Sanctuary* (Sığınağın İhaneti), 2012- 2016.

Sanatçı, katılımcıları/izleyicileri kendi bedenleriyle üç farklı bölümde üç farklı hikâye içerisine sokmasının yanı sıra dijital ekranları kullanarak farklı bölümlerde belirli vücut hareketleri sergileterek doğum, ölüm ve donşm konularını yeni bir boyutta işlemiştir. Enstalasyon, aynı yükseklik ve genişlikte 3 adet ekrandan ve ekranların önünde bulunan yansımaya havuzlarından oluşmaktadır. Katılımcı, ekranın önüne geçtiğinde dijital olarak yakalanan gölgeler yansımaya havuzu

sayesinde ekranda belirmekte ve arka planda çalışan bir uygulama ile üç boyutlu görüntü dijital sesler ile desteklenir halde modellenip, belirli hareketlerin sergilenmesi ile hikâye oluşturulup katılımcı ile etkileşime geçmektedir. The Treachery of Sanctuary, ilk olarak 2012 yılında San Francisco’da, ardından Türkiye’nin de içerisinde bulunduğu birçok ülkede sergilenmiştir (Karaçeper, 2018: 77-78).

Sanatçının mekân ve izleyici ile eserini adeta birbirine bağladığı bu çalışma kullandığı teknolojik olanaklarında sayesinde sanat eserine karşı duyumsanan klasik algıların dışına çıkar. Var olma ve yok olma kavramları arasında çizdiği sınırları izleyiciye göre tekrar tekrar oluşturduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının enstalasyon, performans ya da yeni medya çalışmalarında izleyicinin dahil edilerek eserin şekil alabileceği kişiye özel anlamların ya da anlamlandırmaların olduğu yapıtlar söz konusudur.

Geleneğin eşsiz birikimleriyle bugünü harmanlayabilme becerisi; bugünün sanat üretimleri açısından eşsiz varyasyonların doğmasına imkân sağlayabilmektedir. **Ron Mueck**’de sıra dışı boyutlarla kurguladığı kavramsal yanı güçlü olan figüratif üretimlerinde; geleneksel olarak adlandırılan günümüzün teknik imkânlarından sonuna kadar faydalanmak koşuluyla kusursuz bir gerçekçilikle ele almıştır. Mueck’in sanat üretiminde herhangi bir fiziksel müdahaleye maruz kalmamasına rağmen, mekân ve izleyici, en az, titizlikle modellediği figüratif üretimleri kadar önem arz etmektedir. Bu önemle izleyici ve mekân olgularını şaşırtıcı bir şekilde edilgen olmaktan kurtaran Mueck, yerleşmiş figüratif heykel algısına da ciddi ölçüde zarar verir ve geleneği bambaşka bir şekilde yeniden kurgulayarak kendi alışlageldik bağlamından uzaklaştırarak onu dönüştürür (Selçuk, 2019:142).





**Görsel 7:**RonMueck, Oğlan, 2000, 5 m.

**Görsel 8:**RonMueck, Oğlan, 2000, 5m.

Brian O'Doherty *Galeri Mekânının İdeolojisi* başlıklı metninde sanat eserinin mimari yapının içerisinde hapsedilmesi ve mekânı iç ve dış olarak ikiye bölen zamansal bir yapılanmadan bahsedilmektedir. Metinde O'Doherty'nin perspektifine göre mekânın ikiye ayrılması ve yapıtı içinde konumlandırması ile şekillenen bir mekân algısı aracılığı ile sanatın ve sanat eserinin algılanacağı sınırları ve kuralları da belirlemektedir (Sarı, 2016: 49). Bu durum 21. yüzyılda son derece popüler olan Ron Mueck'in hiperreal tarzda ürettiği heykellerinin yeniden şekillendirdiği mekân algısı bakımından özellikle anormal boyutlarıyla sorgulanmaya açıktır (Aktr. Öz, 2019: 18).

Sergileme mekânı olarak galeri alanını kullanan Mueck *Oğlan* isimli çalışmasında (Görsel 7-8) izleyici ile kısa mesafeli yakınlıklara önem verir. İnsan orantısıyla kıyaslandığında aşırı büyük ya da küçük boyutlara sahip olan bu heykeller izleyicinin mekân üzerine oluşturduğu tüm bilindik kalıpların dışına çıkmasını sağlar. Mekân bağlamında izleyicinin neredeyse dokunacak kadar yakın mesafede izlediği heykelleri boyut ve bağlam açısından gerçek dışı bir durum bağlamında değerlendirilebilir. Özellikle sanatçının üretimi, mekân ve izleyicinin göz göze ve yüz yüze etkileşimi açısından değerlendirildiğinde dolaysız bir samimiyet durumu olarak da nitelendirmek mümkündür.

**El Seed** sanatsal söylem bakımından kültürler arası hoşgörüyü teşvik etmekte olan çağdaş bir sanatçıdır ve sanatının yanı sıra güncel olaylara, siyasi gelişmelere ve farklı kültürlere karşı oldukça duyarlıdır. Sanatçının genel sanatsal ifadelerinde Arap kaligrafisini modern grafiti sanatıyla birleştirerek, insanlar arasında hoşgörüyü arttırmak için uğraş vardır. Sanatını sergilediği yerler Londra'nın sokaklarından Katar'ın tünellerine kadar çeşitlilik göstermektedir

(Kınay, 2019: 126). Sanatçının çalışmaları mekâna dair yerleştirmeler olması bağlamında grafiksel enstalasyonlar olarak değerlendirilebilir.

Şahin'e (2010: 84) göre enstalasyon ya da yerleştirme, mekânın vurgulanıp algılanabileceği yeni bir bakış açısı sunmakta ya da alan ya da boşluğa yeni bir anlam kazandırmaktadır. Mekan sanat yapıtını taşıyan ve sunan bir sınır iken enstalasyon sanatı ile yeniden değerlendirilmekte ve sanat öznesi niteliğine bürünmektedir. Bir galeri, sanat eserini izleyici ile buluştururken ve onu bünyesinde konumlandırıp taşıırken, enstalasyon ile birlikte sanat nesnesinin kendisine dönüşmüştür.

Bu genel tanım içinde yorumlandığı zaman El Seed'in sanatı insanoğlunun gerçeğini ve bugün yaşadığımız dünyayı enstalasyonları aracılığı ile yansıtmaktadır. Sanatçı sanatını icra ettiği mekânlarla önce ruhsal bütünlüğü yakalamakta o mekânları tarihleriyle kültürleriyle bir anlamda kimlikleriyle benimsemekte ve özümsemektedir. Sanatçı kaligrafi ve grafiğin bir anlamda birleşimi olarak nitelediği kaligrafiteyi birçok alanda kullanmaktadır. Seed'in son çalışmalarının içinde kaligrafiteyi 3 boyutlu heykele dönüşmüş hali dikkat çekicidir. Dubai'de bir sergide yer alan eseri için sanatçı, bu eserin izleyiciyi parçayla daha fazla ilgilendiren, sadece bir seyirci olmaktan çıkarak her harf ve kelimenin izleyici ile yakınlık kurmaya ve bunları sohbetin bir parçası olmaya çağırdığını düşünmektedir. Sanatını bir heykel haline getirerek onun gerçekleşmesine izin verdiğini düşünmektedir (Kınay, 2019:129-130).



**Görsel 9:**El Seed, Declaration / Deklarasyon”, 2014, 3 boyutlu kaligrafite.

Dünyanın pek çok ülkesinde çeşitli alanlar ve mekânlar için yaptığı büyük boyutlu metal heykelleri ile tanınan **Richard Serra**, minimalist anlayışta üretim yapan en önemli sanatçılarından biridir. Sanatçı, yerçekimi sorununa ilgi duymuş, denge ve dengesizlik kavramları üzerine çalışmıştır. Serra, anıtsal heykelleri ile izleyicilerin alan ve orantı konusundaki algılamalarını, insan ve mekân ilişkisini ele almıştır. Sanatçının yoksul sanata ilgisi, yeni malzeme ve sıra dışı birleşimlere yönelmesinde ve süreç sanatına ilintilenen özgün eserler üretmesinde etkili olmuştur (Kılıç Ateş, 2017: 2312).

Gezgin'e göre (2006), sanattaki tüm kavram ya da biçimlerin anlamları farklılaşarak yeni bir algı oluşturmaktadır. Mekâna yönelik sanat biçimleri de dönüşmekte ve mekân algısının yeni biçimiyle ortaya çıkan dönüşümsel estetik tanımı ise yeni bir sanatçı, sanat ve mekân algısı yaratmaktadır. Richard Serra'nın mega/devasa enstalasyonu, *A Matter of Time*, 8 Haziran'da 2014'de Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nde açıldı. Sekiz bükülmüş çelik heykelden oluşan bu devasa kalıcı enstalasyon, muhtemelen bir müze galerisinde barındırılan en büyük enstalasyondur. Eser yaklaşık 1.200 ton ağırlığında, 430 fitin üzerinde uzunluğa sahip ve 32.000 metrekarelik bir galeride bulunuyor. Sekiz parça ile birlikte oluşan girdaplar kayarak buldukları alanı vurgulayan mekânları yaratmaktadır. Olabildiğince heybetli olan heykeller, izleyiciyi katılımcı olmaya davet eder ve labirente benzeyen yapısı nedeniyle de bu enstalasyonu deneyimleyen her insanda farklı izler bırakmaktadır (*A Matter of Time*, t.y.).

Mekânın dönüşümü durumu/kavramı Serra'nın çalışmalarında, ağırlık, denge, yerçekimi, boşluk ve mekân gibi kavramlar aracılığı ile yeniden sorgulanır. Onun heykellerinde yarattığı yön farklılıkları aykırı eğimler, gerilimli yüzeyler ve dikey yer değiştirmelerle yerçekimi, ağırlık ve denge unsurlarını kullanarak, görüntünün optik açısını yok etmek ve izleyiciyi başka bir biçimde düşünmeye sevk etmek ister. Yapıtlarında aralarında dolaşmaya uygun boşluklar yaratarak oluşturduğu tüneller, koridorlar, labirentler gibi fragmanlarla izleyiciyi seyirci rolünden çıkararak kullanıcı olmaya davet eder (Karaaslan, 2011: 63). Bu açıdan değerlendirildiğinde sanat ve mekân arasındaki ilişki postmodern süreçte asamblaj ve enstalasyonlar ile birlikte yeni bir görünüm ve anlam kazanmıştır. Bu süreçte sanatçılar mekânı bir sanat eserine dönüştürebildikleri gibi aynı zamanda fiziksel olarak mekânı sanatsal yaklaşımlarına dâhil ederek bireyin zihninde farklı izler bırakabilmektedirler (Kocakaya, 2015: 121).



**Görsel 10:**Richard Serra, A Matter of Time, 2014.

Güney Koreli sanatçı **Do Ho Suh**'un üretimlerinde psişik bir mekan olan ev imgesi, zihinsel alanların sınırları, göç, yer değiştirme, ulusal kimlik, anılar, kültürel ve kişisel kimliğin değişimi yeni yaşam alanlarına taşırken hem fiziksel hem de metaforik biçimde ev imgesi üzerinden psikolojik etkilerini yansıtarak eserlerinin anlatım gücünü beslemektedir (Özen, 2019: 114-115). Evin bu öznel teması bireyin doğduğu andan itibaren hangi kültürde olursa olsun geçmişini, bulunduğu anı ve geleceği konusunda temel gereksinimlerini karşıladığı ortam olmasından gelmektedir. Sanatçı anılarını, güncel olanı ve hayallerini ev ile bağdaştırarak bunu en yalın biçimde izleyiciye aktarmayı hedefler (Gürani ve Arabalı Koşar, 2018: 1497). Sosyal çevre içerisinde ortaya konulan anıt, heykel ya da mimari eserler o toplumun belleğini oluşturur (Yerce, 2007: 9). Sanatçının üretimlerinde ev teması izleyici ve sanat eseri arasındaki iletişimi baş aşağı etmektedir. İzleyici eserlerle etkileşim içinde olurken içerisinde dolaşılabilen bir heykelin varlığını keşfetmektedir.



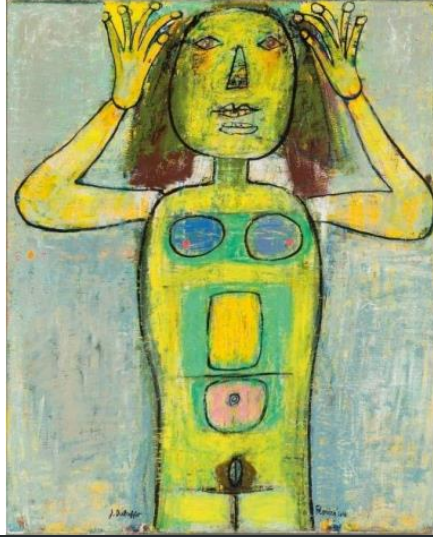
**Görsel 11:** Do Ho Suh, *Ev İçinde Ev* (Home within Home), 2013, Polyester Kumaş, Metal Çerçeve, 1530x 1283x 1297 cm., Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul.

### 3. Jean Dubuffet'i Anlamak/Yorumlamak Üzerine

Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet, farklı malzeme kullanımı ve yerleşmiş kalıplara karşı olan duruşuyla dünya sanatına yeni bir soluk getirmiştir. “Art Brut, Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından güzel sanatın akademik geleneğinin dışında yapılan grafiti veya naif sanat gibi sanatı tanımlamak için icat ettiği Fransızca bir terim”dir. *Art Brut (Ham Sanat)* anlayışını benimseyerek kazanılmış kültürün ürünlerine karşı bir tutum benimser (Aktr. Öz Çelikbaş, 2020: 37).

Dubuffet, 1945’te Art Brut olarak adlandırdığı koleksiyonuna başladı ve bu koleksiyondaki yapıtlardan “her yönüyle, yaratıcısının kendi dürtülerinden oluşmuş saf bir sanatsal faaliyeti” şeklinde söz eder. Bu tanımlama içinde akıl hastaları, mahkûmlar, gözle görülemeyenleri görenler ve hiçbir sanat kitabında ve hiçbir müzede yer almayanların sanatını belgelemiştir. Ancak Dubuffet’in üretimlerindeki kaynakları dünya hakkındaki kişisel görüşü, Art Brut Koleksiyonu ile bedenselleşmiş kültür dışı sanat üretimi ve tekrar tekrar döndüğü kendi çalışmaları biçiminde özetlenebilir. Dubuffet’in de, bu derece karşı olduğu halde, yine de

entellektüel çevreyle bir ölçüde diyalogunun olması; çalışmalarım sergilemesi, yazılarımı yayınlaması ve meydanları dev heykellerini dikmesi, onu, reddettiği kültürün bir parçası haline getirmesi açısından çelişkili bulunabilir. Ancak bu onun çelişkisi değil, mücadele biçimidir (Aksoy, 2003: 37).

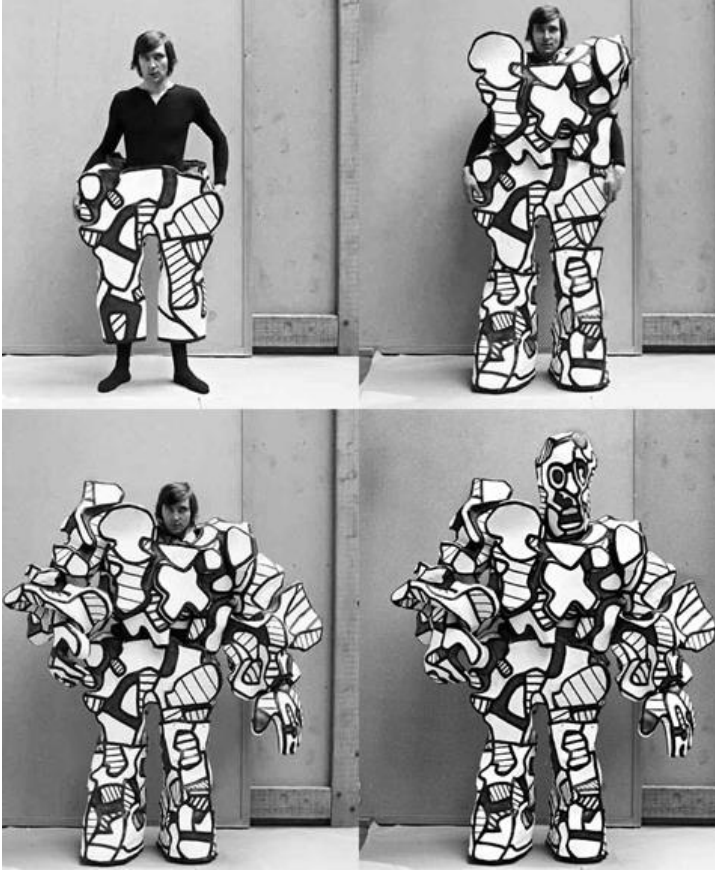


**Görsel 12:** Jean Dubuffet, Saçını Toplayan Kız, 1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130×97 cm.

**Görsel 13:** Jean Dubuffet, Ontogenesisi, 1975, Panel Üzeri Vinil, 251×316 cm.

Dubuffet'in var olan kültüre ve ortak beğeniye dair sorguladığı her kavram ve durum gibi resmettiği kadın bedenini de sanat tarihinin genel beğeni ve kabul düzeyinin olabildiğince dışındadır. Kadına dair her imgeyi mevcut beğenin dışına taşımının yanı sıra kadının özne olarak izleyiciye bir haz nesnesi olarak sunulması durumundan da şiddetle kaçınmıştır (Görsel 12). Beykan'a (2004: 140) göre bu çalışmada portredeki sert, trajik ifade ile çocuksu resimsel etkinin bir arada kullanılmasıyla gözlenmektedir. Sıcak renk üzerine belli belirsiz bir yöntemle soğuk bir renk sürülerek fonun dengeli bir şekilde pastelsi bir hal almasını sağlamıştır. Oldukça basite indirgenmiş konturlar belirgin bir biçimde belirtilmiştir. Rastgele renkler firayla alışılmadık bir tarzda uygulanmış; resim yüzeyi karalanmış, ovalanmıştır.

Jean Dubuffet bir anlamda Otomatizmin kendiliğindenliğini teşvik etti. Bu da telefonda konuşurken tükenmez kalemle yaptığı karalamalardan esinlenerek beyaz, mavi, kırmızı ve siyah renkte taramalar ve cepler içeren *Hourloupe* döngüsünü yaratması ile sonuçlandı. Dubuffet 1962'de bu çizimleri seri olarak sistematik hale getirmeye başladı ve böylece 1974'e kadar sürdürdüğü en uzun döngüsünü başlattı. Aynı zamanda, tüm sınıflandırmalara meydan okuyan, gerçekten benzersiz eserlerle en özgün dngsyd. *Hourloupe* kelimesi, sanatçının kırmızı ve mavi tükenmez kalem çizimlerini içeren küçük bir kitabının başlığıydı. *Hourloupe* ile daha önceki dokusal çalışmalarına tepki olarak Dubuffet, resimlerde, heykelerde ve geniş enstalasyonlarda yeniden ürettiği taramalı ve düz renkli hücrelerle çalıştı. Yağlı boya ve doğal malzemelerden vinil boya ve keçeli kalemlere geçiş yaptı. *Ontogenez* ise 1975 yılında tamamlanan lamine panel üzerine bir vinil boyama, bu döngünün bir parçasıdır (Muma, t.y.). Sürekli yenilenme kaygısıyla beslenen Jean Dubuffet'in çalışmaları birlik ve mantıksal gelişmeden daha çok gerçek yaşamın karmaşa ve belirsizliğine dayanır nitelikte olmasının yanı sıra disiplinler arası alanlardan beslenir. Bu beslenme durumu sanatçının yeni alanlara ve denemelere/deneyimlere yönelmesine de neden olmuştur.



**Görsel 14:** Jean Dubuffet, Coucou Bazar Dance Performance at Fondation Beyeler

Özellikle müzik ve edebiyatla kurduğu yakın ilişki, 1971 yılında gerçekleştirdiği *Coucou Bazar* isimli oyunla yeni bir açılım kazanmıştır. Son on yıllık çalışmasının son sözü olan *Coucou Bazar*'ın için bir zirvedir. Konusu “sözsüz, sözlüksüz bir anti-tiyatro” olarak adlandırdığı çalışma görsel sanatları, tiyatroyu, dansı ve müziği içine alır. Setleri, kostümleri, eylemi, müziği, dansçıların hareketlerini, aslında tüm yapımı o tasarlamıştır. Resimde figür ve zemin hiyerarşisine yaptığı gibi burada da tiyatro hiyerarşisini reddetmiş, sahneler ve sanatçılar eşit önemi paylaşmışlardır. Gösteri sırasında, set elemanları hareket ederken oyuncular kıpırdamayabilir ve diğer zamanlarda set elemanları kıpırdamazken oyuncular hareketli olabilir. Tiyatro, müzikal hatta bir opera gibi değerlendirilebilecek bu oyunun ilk gösterimi New York Solomon R. Guggenheim Müzesi’nde gerçekleştirilmiştir (Aksoy, 2003:58).





**Görsel 15:** Jean Dubuffet'in Coucou Bazar Hazırlıkları 1973 ve Afışı  
**Görsel 16:** Jean Dubuffet'in Coucou Bazar Afışı

Dubuffet'nin çağdaş sanat ve sokak sanatçılarının üzerindeki etkisi bugün bile David Hockney, Jean-Michel Basquiat ve Keith Haring'in eserlerinde görülebilir. Kendini geleneklerden soyutlayarak sanatı yeniden keşfetmeye adan Dubuffet'nin 100 eserinin yer aldığı sergi, sanatçının ellerinde bir vücuda, yüze ya da objeye dönüşen büyüleyici fikirlere odaklanmıştır. Resim, heykel, tiyatro, dans ve müziği bir arada kullanan eşsiz bir multimedya enstalasyonu olan Coucou Bazar da sergide yer alan en önemli işlerden birisi olarak izleyicisi ile buluşmaktadır (İyigün, 2016). Neredeyse resimleri kadar, yazılı belge bırakan bir ressam olarak Dubuffet aynı zamanda düşünür kimliği ile de dikkat çekmektedir. Dubuffet'ye göre "sanat bireysel bir çabadır. Bu çaba toplumsal fonksiyonlara karşıdır. Sanatsal çaba sadece topluma karşı ya da toplum dışı olabilir" (Aksoy, 2003:1-2-16-17).

#### **4. Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri ve Mekân Bağlamında İzleyici Etkileşimleri**

Jean Dubuffet'in grafiksel heykelleri ve mekân bağlamında izleyici etkileşimleri açısından yapılacak değerlendirmeler öncelikle Dubuffet Foundation'un resmi web sitesinden alınan bilgilerin çevirisi yapılmış ve bilgilerin aslına sadık kalınacak şekilde yorumlanmıştır. Bu vakıf disiplinler arası üretimlerde bulunan sanatçının genel sanatsal üretimlerinin literatür oluşturulması amacıyla bastırılan kitapları, müzik kayıtları, yeniden üretimlerinin satış ve sergilenmesinin yanı sıra sanatçı hakkında yapılacak tüm eylemlerin/uygulamaların resmi ve tek yasal sorumlusu niteliğindedir.



**Görsel 17:** Jean Dubuffet'in 38 ciltten oluşan 32,5x20,5 cm boyutlarında bir kitap serisinden bazıları

Özellikle sanatçının çalışmalarının gelecek nesillere doğru bir biçimde aktarılması amacıyla 38 ciltten oluşan 32,5x20,5 cm boyutlarında bir kitap serisi mevcuttur. Bu seride sanatçının 1917'nin başından 17 Nisan 1985'deki son çizimine kadar kapsamlı bir arşiv oluşturulmuştur (Görsel 17). Ayrıca sanatçının resimsel üretimlerinin yanı sıra kültürel varlıkları müzik ve doğaçlama aracılığı ile ifade etmiştir. Dubuffet Vakfı sanatçının evinde Aralık 1960 ile Nisan 1961 arasında sanatçının tek başına veya arkadaşlarıyla beraber kaydettiği tüm kasetleri arşivinde bulundurmaktadır ve saklanan tüm bu kayıtlar dijital ortama aktarılmış ve bazıları yeniden yayımlanmıştır ("Dubuffetfoundation", t.y.).



**Görsel 18-19:** Jean Dubuffet'in Cd Kapakları ve Sanatçının Müzik Yaparken Fotoğrafı

Bireyin toplumsal koşullanmışlığının tüm kalıplarını sarsmak ve bu çerçevede estetik olarak idealize edilmiş güzel imgesini yerle bir

etmek Dubuffet'nin sanatının temel amaçlarından biriydi. Onun çalışmalarında ne gereküstüclükten ne de direk olarak dışavurumdan bahsedilebilir. Soyutlama da vardır. Bu sebeple; Dubuffet'nin sanatı, biraz gereküstüclü, biraz dışavurumcu ve biraz da soyut sanattır. Dubuffet geleneksel resim anlayışına karşı gelir. Dubuffet'nin sanatı Art Brut'da da durum aynıdır ve O ocuksuz, hasta, gelgitli ve tek bir yere koyulamayan sanatıyla bir ifade biçimini anlamlandırmıştır. Bu sebeple sanatına neredeyse hiçbir anlama sahip olmayan bir kelimeden Art Brut adıyla adlandırmaktadır (Aktr. Öz elikbaş, 2020: 37-40). Art Brut araştırılıp tüketicilecek yeni bir alan, yeni bir konu olmanın dışında tam da sanatın ne'liği, kimliği, niteliği ve özü konularında bilinen tüm değerleri alt üst eder (Erman, 2019:137). *Duyarlık ve yitirilmemiş* saflık sanatın kaynaklandığı ana öğe olarak kabul edilir (Elvan, 2001: 15-21). Jean Dubuffet bireyin toplumsal koşullanmışlığının tüm kalıplarını sarsmak ve bu çerçevede estetik olarak idealize edilmiş güzel imgesini yerle bir etmek onun ve sanatının temel amaçları olarak nitelendirilebilir (Doğan, 2017: 2783-2784).



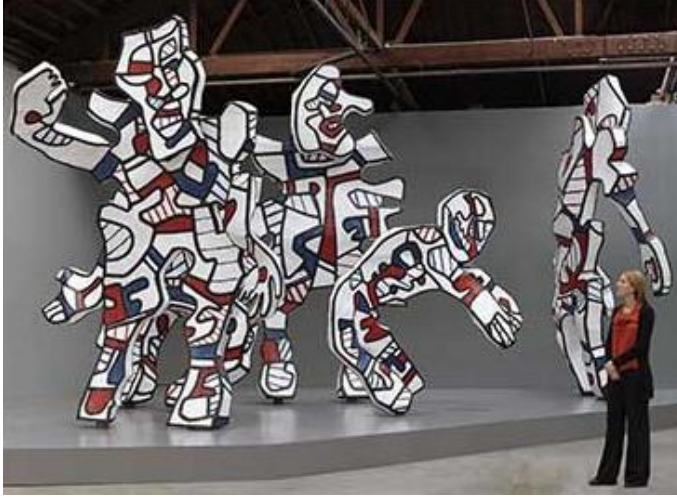
**Görsel 20-21:**Jean Dubuffet ve *City/* Jean Dubuffet ve *şehir* Enstalasyonu Sergisinden Görüntüler, Zürih, 2018

Dubuffet'e göre (2010: 68), estetik olarak "güzel" yargısı da bu sınıflamadan payını alır. Sanatçı *Boğucu Kültür* adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak şunları söyler; kültürün (sanatsal yaratıyı) avucuna alma girişimi, daha güzel sözcüğu söylenir söylenmez başlar. Gerçekten de bu sözcük nesnel varlık fikrini içerir; bizim seçimimize ya da kabulümüze bağlı olmayan, fakat kabulü adeta gözdağı vererek isteyen bir üst dünya fikrinden ayrı dışünülemez. Edđü'ye göre Jean Dubuffet'in dışünsel ve sanatsal bakış açısı şöyle değerlendirilebilir;

Dubuffet, bir görünüm ile ona odaklanan göz arasına herhangi zihinsel veri ya da yorum olasılığı tanımadan, onu (görünümü)

en saf, en ham haliyle görmek ve ifade etmek istiyordu. Bu yüzden Dubuffet okuması, yazması olmayanların Leonardo'nun ya da Picasso'nun adlarını bile duymamış olanların, müzelere ayak basmamışların, saf yüreklerin, dünyaya şaşkın gözlerle bakanların, kaçıkların, akıl hastalarının, bastırılmayan bir itici güçle ortaya koydukları yapıtları önemsiyor ve onların gözüyle dünyaya bakmak istiyordu. Bunu amaçlarken aynı zamanda modern kültürün bütün kodlarını reddedip yadsıyordu. Dubuffet elbette ki bu modern kültürün yarattığı bir sanatçısı olduğunun bilincindeydi ama işin garip tarafı, o, bu bilinci de yadsıyordu (Edgü, 2005: 16-17).

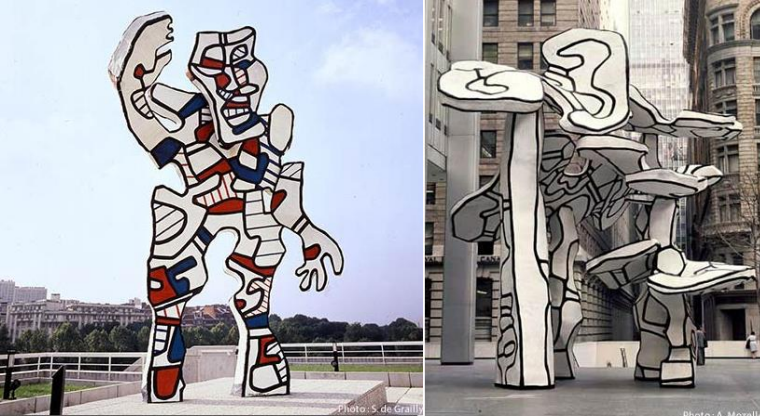
Dubuffet'in mekâna özgü yerleştirmelerinde tekrar tekrar yorumlanarak her defasında özgün ve özgür üretimlerini oluşturduğu figüratif grafik heykeller onun yaratıcılığı kalıplarla sınırlandırmak adına yaptığı sorgulanmasının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 22:** Jean Dubuffet, Welcome Parade/Hoş geldin Geçit Töreni, 1974 Modelinden 2008 yılında yapılmıştır, Yükseklik 4 m, Epoksi ve Poliüretan.

Tarih boyunca; sosyoloji, psikoloji, felsefe, tarih, antropoloji, mimari, şehir-bölge planlama, hukuk ve siyaset bilimi gibi farklı disiplin ve alanlar kentle bağ kurmuş ve kente dair çalışmalar yürütmüştür. Hiç şüphesiz ki çevresinde olanlardan, olgulardan, kültürlerden ve farklı disiplinlerden beslenen sanatta bunlardan bir tanesidir (Şendal, 2019:2). Mekânın sadece geometrik somut bir şey

olmaktan öte zihinsel bir kavram olduğu ve mekânı kavramlaştırırken birey ve toplumla olan ilişkisinin incelenmesi, mekâna yayılmış, sanat eserinin yorumlanabilmesi ve sanatçının yaratım sürecinin sorgulanabilmesi açısından son derece önemlidir (Yurdunmalı, 2018: 8). Sanatçı ve yapıtı, bu anlamda içerisinde pek çok değişkenin de olduğu bir süreçte yeniden tanımlanmakta ve çok geniş bir alanda dolaşmaktadır. Malzeme, teknik, izleyicinin sürece katılımı, sanat nesnesinin sunulma biçimi ve daha birçok faktör günümüz sanatçısının ve sanat eserinin yeni yüzünü şekillendirmektedir (Erinç, 2004: 53; Yıldırım, 2010: 58).



**Görsel 23:**Jean Dubuffet, Karşılama / Welcoming, Yükseklik 6 m.

**Görsel 24:**Jean Dubuffet, Groupe de Quatre Arbres, Manhattan Plaza, Yükseklik 12 m., New York, ABD

Jean Dubuffet'in anıtsal heykelleri ilk olarak 1962'de nesnelere, yerlere ve figürler arasında bir bağlantının odağında ortaya ıktı. Bu grafiksel heykeller her bir mekânda hayat bulan birden fazla bölümden/hücreden oluşan çizimler ve resimlerle ortaya çıkmıştır. Ardından izleyicinin tüm bu çizimlerin içine gireceği ve mekânla bütünleşeceği bir durum oluşmuştur. Sanatçının bu üretimleri izleyici için gerçek ve fantezi arasındaki sınırların eridiği bir durumu düşünmeye sürüklemektedir. Dubuffet'in çizimle resimle oluşturduğu iki boyutlu unsurlar kabartmalara ve daha sonra da birer mimari unsura dönüşmektedir. Bu dönüşüm mekân ve izleyicinin karşılıklı etkileşimine ve iletişimine odaklanan hatta izleyiciden beslenen bir dönüşümdür. Sanatçının iki boyuttan üç boyuta taşınan ve peyzaj ile mimari arasında hibrit (melez) yapı parçaları, bir anlamda fantastik/ütopik tiyatro seti gibi de değerlendirilebilir. Dubuffet'in büyük boyutlu grafiksel heykellerinde izleyici ile buluşan ve mekân

algısının sınırlarının neredeyse kaybolduğu sokakları ve mahalleri hatta şehirleri gözlemlemek mümkündür. Üretim aşamasında oluşturulan modeller/maketler sanatçının sıcak bir telle şekillendirdiği polistiren (straför ya da strapor köpük olarak bilinen kimya ürünü) bloğunda ortaya çıkmaktadır. Özellikle hafif bir malzeme olmasının yanı sıra ısı ile kolayca şekillenen bu malzeme çoğu zaman sanatçının çalışmalarını geliştirmesine ve yenilemesine yol açan sayısız keşif olanağı da sunmaktadır. Ayrıca sanatçı polistirendeki kırılğan sanat eserlerinin polyester reçineye ve epoksi reçinesine aktarma ve kalıplama tekniklerini de mükemmel bir teknik bilgi ve beceriyle uyguluyordu. Jean Dubuffet'in bu modellerinde çoğu belirli bir amaç doğrultusunda yaratılmadı. Bu açıdan değerlendirirsek bir anlamda sanatçının çalışmaları projeden anıta dönüşen bir süreci de üretimsel olarak içinde barındırmaktadır ("Dubuffetfoundation", t.y.).



**Görsel 25:**Jean Dubuffet, Çift Kanatlı Ağaç / Arbre Biplan, 1968 Modelinden 1969'da yapılmış poliüretan ile boyanmış epoksi, Yükseklik 4.70 m., Dubuffet Vakfı, Fransa

**Görsel 26:**Jean Dubuffet, Ayakta Duran Canavarın Anıtı / Monument A La Bête Debout, 1969 modelinden 1984'de yapılmış poliüretan ile boyanmış epoksi, Yükseklik 9 m., Chicago, Illinois

Özellikle 1960'lı yıllar sanatın, sanat nesnesinin, galeri ve müzelerin anlamlarının ve işlevlerinin sorgulandığı bir dönemdir. Bu dönemde yapıt, galerinin kendisi, galeride sergilenen bir sanat nesnesi olmasının dışında kamusal alanların değerlendirilip sanata dönüştürüldüğü bir süreci de tanımlamaktadır. Bu etkili görsel düzenlemeler mekânın, bireyin, toplumun hafızasını güncellerken,

izleyiciyi dūřündürür. Bu noktada video, resim, heykel, yerleştirme gibi çeşitli sanat pratiklerinin birlikte değerlendirildiği mekânın sınırlarını genişleten bir perspektif sunulmaktadır (Yılmaz, 2011: 10; Őenel, 2016: 9). Bu anlamda kent içinde kişinin dış çevresi olarak adlandırabileceğimiz ‘zorunlu karşılaşma mekânları’ olan sokaklar, caddeler, meydanlar, parklar ve mimari yapıların bir araya gelmesiyle oluşur. Bu mekânlarda yaşamın büyük bir bölümünü geçiren kişinin bireysel gelişimi ve değişimi doğrudan etkilenmektedir (Altıntaş ve Eliri, 2012: 68). Sanat eseri üretiminde, mekan ve deneyim büyük rol oynamaktadır. Zamanla plastik sanatlarda sanat eserinin kendine has öğeleri kendini aşmış, üretilen eserler artık kendi mekânlarını yaratmaya başlamıştır ve sanat-mekân ayrı dūřünülememektedir (Demirci, 2019: 43).



**Görsel 27:** Jean Dubuffet, Jardin D'email, 1974, Beton, Cam Elyaf Takviyeli Epoksi Reçine, Poliüretan Boya, C. 800 x 2000 x 3000 cm ve 117.265 KM

**Görsel 28:** Jean Dubuffet, Jardin D'email, 1974, Detay

Bu açıdan Jean Dubuffet'in heykelleri mekân bağlamında değerlendirildiğinde izleyicinin özne konumunda olması ve üretimlere dinamik bir biçimde katılması söz konusudur. Sanatçının özellikle büyük boyutlu grafiksel heykellerinde sanatçının üretimlerine dokunması, içinden geçmesi veya üzerinde gezmesi durumu izleyici etkileşimi açısından dūřünsel boyutun dışında fiziksel boyutta da izleyici etkileşimine belirgin bir örnek oluşurmaktadır. Dubuffet'in, 4.70 metre yüksekliğinde *ift Kanatlı Aęaç/Arbre Biplan* isimli çalışmasının (1968 modelinden 1969'da yapılmış poliüretan ile boyanmış epoksi) kesi kapılardan izleyicinin geçişine izin veren birkaç birleştirilmiş parçadan oluşmaktaydı. Bu sayede sanatçının çalışmasındaki boşlukları izleyici doldurabiliyor ve karşı tarafa geçerek de boşaltabiliyordu. Yine aynı Őekilde sanatçının *Jardin D'email* alışması da yine içine girilebilen, üstünde yaşanabilen çok

parçalı ve kontur çizgileri belirgin olan üçboyutlu Jean Dubuffet resimleri gibi tanımlanabilir.

### 5. Sonuç ve Değerlendirmeler

Çağdaş sanat dinamikleri bakımından yorumlamalar düşünüldüğünde her türlü malzeme ve tekniğin kullanımının oldukça yaygın oluşu dikkat çekicidir. Özellikle fikir/düşünce temelli yaklaşımların önem kazandığı kavramsal süreçler bu dönemde dikkat çekmektedir. 1960 sonrası değişen mekân algısının yeni tanımları yapılmaya başlanmış ve mekâna yönelik alternatif projeler ve performanslar başta olmak üzere çok çeşitli dinamik sanatçı üretimlerinden bahsetmek mümkün olmuştur.

Mekânın izleyici ve sanatçının üretiminde ana unsurlardan birisi olarak deneysel bir kimlik kazanması Dubuffet'in çalışmalarını da anlamlandırmamıza olanak sağlamaktadır. Sanatçının resim, baskı resim, tiyatro, müzik, edebiyat vb. gibi çok yönlü sanatsal kimliği ve disiplinler arası alanlarda duyarlı etkileşimleri onun üretimlerinde Art Brut'un ana teması gibi bir tahmin edilemezlik ve deneysellik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu katmanlı yapı sayesinde Dubuffet'in sanatsal üretimleri özellikle grafiksel heykelleri ve mekân arasındaki ilişki canlı bir organizma gibi seyircinin varlığı/mevcudiyeti ile tekrar tekrar şekillenmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sanat yapıtı ve izleyici arasında mekân bağlamında oluşan etkileşim dinamik ve karşılıklı yeni deneyimlere dönüşebilmektedir.

### Kaynakça

- A Matter Of Time. (t.y.). *A matter of time*. Web: <https://mocoloco.com/a-matter-of-time/>. Erişim Tarihi: 22.10.2020.
- Akkol, N. (2018). Değişen Doğa Algısı Ve Armağan Etme Bağlamında Ekolojik Sanat. *İdil Dergisi* 44 (7), 421-427.
- Aksoy, G. (2003). *Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet Ve Art Brut Kavramı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Alaca, I. V. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (3), 1-16.
- Altıntaş, O. Ve Eliri, İ. (2012). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan Ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. *İdil Dergisi*, 1(5), 61-74.



- Artsper. (T.Y.). *Study Of A Masterpiece: "Mother" By Louise Bourgeois*. Web: <https://Blog.Artsper.Com/En/A-Closer-Look/3826/> Erişim Tarihi: 11.11.2020.
- Beykan, M. (Ed.). (2004). *Sanat Kitabı; 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. Haydaroğlu, M. (Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Bulut, İ. (2014). 21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları Ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4 (Özel Sayı 1), 117-132.
- Çimen, M. (2019). *Çağdaş Sanatta Kişisel Ve Kolektif Belleğin İzleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.
- Demirci, A. (2019). *Plastik Sanatlarda Mekân Algısı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Doğan, S. (2017). Modern Resim Sanatında Kadın Figürüne Yönelik Anti-Estetik Yaklaşımlar; Willem De Kooning Ve Jean Dubuffet. *İdil Dergisi*, 6 (38), 2773-2790. Doi: 10.7816/İdil-06-38-11
- Dubuffetfoundation (T.Y.). *Record And Discs*. Web: <http://Www.Dubuffetfondation.Com/Focus.Php?Menu=37&Lang=En> Erişim Tarihi: 11.11.2020.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu Kültür*. Birkan, İ. (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Edgü, F. (2005). *Jean Dubuffet*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Elvan, N. (2001). *Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt Ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Erinç, M. S. (2004). *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Erman, D. O. (2019). Çarpıcı Örnekler Üzerinden Ham Sanatı Anlamak. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 40, 121-139.
- Gezgin, Ü. (2006). Mekân Yaratan Bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat Ve Kültür Dergisi*, 17, 77-79.
- Göçmen, E. C. (2019). *Mekân Ve İzleyici Bağlamında Çağdaş Sanat Yapıtında Etkileşim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Gürani, F. Y. Ve Arabalı Koşar, S. T. (2018). Do Ho Suh Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 7 (52), 1489-1498. Doi: 10.7816/İdil-07-52-03.

- İyigün, Z. (2016, Mart). *Bir sanat sahnesi-Basel*. Web: <https://www.skylife.com/tr/2016-05-business/bir-sanat-sahnesi-basel>. Erişim Tarihi: 11.11.2020.
- Karaaslan, S. (2011). Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (2), 63-76.
- Karaçeper, S. (2018). *Dijital Teknolojideki Gelişmeler Ve Tasarıma Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kılıç Ateş, S. (2017). Baskıresimleri İle Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 6(36), 2311-2323. Doi: 10.7816/İdil-06-36-11.
- Kınay, S. (2019). *Kaligrafide Çağdaş Yorumlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un Mekân ve Malzeme Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocakaya, S. (2015). *Mekânsal İlişki Bağlamında Ruhsal Durumlar ve Sanattaki Etkileşimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Muma. (t.y.). *Dubuffet, Ontogenesis*. Web: <http://www.mumalehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/20th-century/dubuffet-ontogenesis>. Erişim Tarihi: 11.11.2020.
- Öz Çelikbaş, E. (2020). Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağlantısı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14 (25), 35-43.
- Öz, F. G. (2019). *Doğanın Hiperrealist Seramik Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Özen, E. (2019). *Günümüz Sanatında Kent Olgusu; Sosyal Ayrışma ve Sınırlar Problematikliği Olarak Mekân*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Sağlamtimur Özel, Z. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2), 82-100.
- Sarı, E. (2016). *Sanatta Değişen Mekân Algısıyla Beraber Nesnenin Yeni Rolü*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Selçuk, E. (2019). Kadim Sözcüklerle Yeni Cümleler Kurmak: Ron Mueck. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 34, 142-152.

- şahin, S. (2010). *Dijital Devrim İle Birlikte Sanatta Mekân, Beden, Algı Değişimi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- şendal, E. (2019). *Kent ve Arazi Olgusunun Çağdaş Seramik Formlarda Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- şenel, İ. (2016). *Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tüysüz, G. E. (2011). *Kavramsal Sanatın Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekân*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, Ö. (2010). Yeni Medya ve Dijital Sanatlar. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Sanat Yazuları*, 37 (22), 56- 66.
- Yıldız, B. (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi. *İstanbul Üniversitesi Art-Sanat Dergisi*, 6, 133-146.
- Yılmaz, H. (2011). *Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Yurdanur, S. (2017). *Plastik Sanatlarda Üç Boyutlu Anlatım Öğeleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yurdunmalı, G. (2018). *Çağdaş Baskıresim Sanatında Mekânsal Arayışlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

### **Görsel Kaynakları**

- Görsel 1-2: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/3826/> (Erişim Tarihi: 14.10.2020)
- Görsel 3-4-5-6: Karaçeper, Sercan. (2018). Dijital Teknolojideki Gelişmeler ve Tasarıma Etkileri, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Görsel 7: <https://www.theatlantic.com/photo/2013/10/the-hyperrealistic-sculptures-of-ron-mueck/100606/>, (Erişim Tarihi:19.10.2020).

- Görsel 8: <https://mindonart.com/2013/04/27/gercekligin-sizisi/>, (Erişim Tarihi:19.10.2020).
- Görsel 9: <https://tashkeel.org/exhibitions/el-seed>, (Erişim Tarihi:19.10.2020).
- Görsel 10: <https://mocoloco.com/a-matter-of-time/> (Erişim Tarihi: 22.10.2020)
- Görsel 11: <http://designmarketinglab.com/archives/2126> (Erişim Tarihi: 11.11.2020)
- Görsel 12: Saldıray, M. (2017).*Yaşam Alanı Resimleri Bağlamında Lirik Anlatımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Görsel 13: <http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/20th-century/dubuffet-ontogenesis> (Erişim Tarihi: 11.11.2020)
- Görsel 14: <http://www.hotels-paris-rive-gauche.com/blog/2013/10/17/jean-dubuffet-coucou-bazar-exhibition-at-the-musee-des-arts-decoratifs-from-23rd-october-1st-december-2013/>(Erişim Tarihi: 11.11.2020)
- Görsel 15: <https://slash-paris.com/en/evenements/jean-dubuffet-coucou-bazar>(Erişim Tarihi: 11.11.2020)
- Görsel 16: <http://www.hotels-paris-rive-gauche.com/blog/2013/10/17/jean-dubuffet-coucou-bazar-exhibition-at-the-musee-des-arts-decoratifs-from-23rd-october-1st-december-2013/>(Erişim Tarihi: 11.11.2020)
- Görsel 17: <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=en> Erişim Tarihi: 11.11.2020
- Görsel 18-19: <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=en> Erişim Tarihi: 11.11.2020
- Görsel 20-21: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/17859-jean-dubuffet-and-the-city?modal=media-player&mediaType=instaview>Erişim Tarihi: 10.11.2020
- Görsel 22-23-24-25-26: [http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle\\_oeuvre=9080&lang=en](http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=9080&lang=en)Erişim Tarihi: 10.11.2020
- Görsel 27: <https://krollermuller.nl/en/jean-dubuffet-jardin-d-email>Erişim Tarihi: 10.11.2020
- Görsel 28: <http://www.play-scapes.com/play-history/jardin-demail-jean-dubuffet-1974-netherlands/>Erişim Tarihi: 10.11.2020





Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 101-116  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 07.12.2020/ Kabul/Accepted: 16.12.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atıf/Citation:** Yıldız İlden, S. (2020). Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge.  
*Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 101-116

Araştırma Makalesi / Research Article

### Serap YILDIZ İLDEN

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü  
serapyildiz55@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-5297-0864

### Mervenur BİRİNCİ

Yüksek Lisans Öğrencisi  
Kastamonu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
mervenurbnc@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6419-9600

## Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge *Image as a Creative Element in Painting Art*

### Öz

İnsanlık tarihinin her aşamasında bireysel ya da toplumsal ifade aracı olarak karşımıza çıkan sanat, içinde var olduğu tarihsel sürece bağlı olarak kendi anlatım dilini oluşturmuştur. Çıkış noktası olarak yaratıcı olan bireyin düşsel ve kurgusal yetilerinin yansımaları olan sanat eseri, sanatçı bireyin zihinsel sürecinin imgeler yoluyla dışavurumu olarak görülebilmektedir. Yaratımsal bir olgu olan imge, bu noktada karşımıza çıkmaktadır. İlk örneklerine mağara duvarlarında rastlanılan imge geçmişten günümüze kadar hayatımızda yer almaktadır. Zira insanoğlu düşünen bir varlık olarak tanımlanıyor olmasına karşın, düşüncelerinin temelinde; hayal kurmak, düş görmek ve zihninde kurguladığı hayal ve düşlerine biçimsel değerler katmak, bunları yaparken de çizgi, renk, leke, form, biçim, sembol, simge ve imgeler kullanarak vücut bulmuş yapıtlar üretebilmektedir. Genel olarak sanatçı adı ile anılan ve gözle görünür, kulak ile işitilebilir vs. yapıtlar üreten bireyler, kullandıkları üretim araçlarını yaratım ve yaratıcılık yetileri oranında, nesnelere yükledikleri anlamlar çerçevesinde sunmaktadırlar. Ancak yaratımları esnasında yararlandıkları nesnelere ve fonetiklere anlam yüklemeye, yaratıcı bireyin imgelem gücü ile alakalı bir durumdur. Bilindiği gibi imgelem gücü, bilinçaltının beslediği içgüdülerin yansımalarıyla, ortak bilindik realist ya da doğaüstü duyguları besleyip, güçlendiren, düşsel olgular sunmaktadır. Bu çalışmada imge ve imgelem kavramlarının tanımları verilerek, imgenin tarihsel sürecinden ve resim sanatındaki yerinden bahsedilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İmge, imgelem, görsel sanatlar.

**Abstract**

Art, which appears as a means of individual or social expression at every stage of human history, has formed its language of expression depending on the historical process it exists in. The work of art, which reflects the imaginary and fictional abilities of the creative individual as a starting point, can be seen as the expression of the artist individual's mental process through images. The image, which is a creative phenomenon, emerges at this point. The image, the first examples of which are encountered on the cave walls, is present in our lives from past to present. Although human beings are defined as a thinking creature, at the basis of their thoughts; To dream, to dream and to add formal values to his dreams and dreams in his mind, he can produce works that come into existence by using lines, colors, stains, forms, forms, symbols, symbols and images—generally referred to by the name of the artist and visible, audible, etc. Individuals who produce works present the means of production they use, in proportion to their creative and creative abilities, within the meaning they attribute to objects. However, the phenomenon of attributing meaning to the objects and phonetics they utilize during their creation is related to the imagination power of the creative individual. As it is known, the power of imagination presents imaginary phenomena that nurture and strengthen typical realist or supernatural feelings with the reflection of the instincts fed by the subconscious. In this study, definitions of image and imagination are given, and the historical process of the image and its place in the art of painting are discussed.

**Keywords:** Image, imagination, visual arts.

**Giriş**

İçinde yer aldığı toplumsal ve kültürel olguların bir yansıması, yaratıcısı olan bireyin tabiat karşısında kendi zihinsel sürecinin nesnelleştirilmiş hali olarak betimlenebilen sanat, insanlık tarihinin her aşamasında var olmuş bir olgudur. Ait olduğu birey ve kültürün izlerini, düşünsel veya kominal yaşamının sembollerini kendi bünyesinde izleyicisi ile paylaşan sanat eseri, her çağda farklı şekil, sembol, simge ve imgelerle belirmiştir.

İmgelem, bilinç ve bilinçaltının yansıması doğrultusunda düşsel kurgu kurabilme olgusunu biçimlendiren, yaratıcı bireyin yapıt olarak adlandırılan eyleminin çıkış noktası olarak kabul edilen; duygu ve düşüncelerin vücut bulmuş hali olan sembolik işaretler dizisidir. Kant ruhun çalışmasının üretici imgelem gücü sayesinde olduğunu söylemektedir. Kurallar dizinine bağlı olarak biçimselleştirilmiş bir durum olmayan sembolik imgelem, bireylerin yaratıcı eylemlerinin çıkış noktası olan hayal edebilme, bireysel ya da toplumsal olgular çerçevesinde anlamlar yükleyebilme durumlarını var eden sezgi ve anlık çağrışımlardan beslenir. Böylelikle sanat eseri adı verilen yaratım ve eserler, görünen ile ilişkisi dışında duygusal, düşünsel ifadeleri

barındıran sembolik yapıları da ortaya koyarlar. Zira sanatçının en önemli özelliği hayal ettiklerini ete kemiğe büründürebilmesidir. Eserlerinde anlamlar yüklenmiş biçimsel ya da lekesel ifade araçlarını, yaratım dili olarak tercih eden sanatçılar için semboller ya da sembolik ifadeler, kişiselleştirilmiş bir dil olabildikleri gibi, salt içinde yer aldığı kültüre yönelik bir ifadeye de dönüşebilmektedir. Toplumsal ve bireysel bazda önemli bir yeri olan sembolik ifadeler sanatçının yaratıcı imgeleri eliyle realiteden mistisizme bir geçiş sağlamakta, duyumsanan dünyanın ötesinde bir olgu haline dönüşebilmektedir. Keza objenin süje karşısında konumlandırılması, nesneleştirilmiş bir yapının varlığını kabul etmenin ilk hali olarak görülse bile, objenin sahip olduğu kişiselleştirilmiş öznel yapısı, alımlayıcısının kendi içsel ya da psikolojik algısı kadar, yaratıcısı olan bireyin yaratım serüveniyle de ilgili olmaktadır. Yaratıcı bireyin bilinçaltı itkilerinin yüzeye, forma ya da eyleme (ister fonetik, ister ritmik, istenirse her hangi bir eylem ile olsun) dönüşmüş hali olan sanat eseri, izleyicisi ile bulunduğu andan itibaren anlam kazanıyor olması, ortaya konulan eserin sahip olduğu içselleştirilmiş durum üzerinde belli bir noktaya kadar etkin olabilmektedir.

Sanat eseri, yaratıcısının ilk üretimine başladığı andan itibaren kendi özerkliğini ilan eden, ancak bununla birlikte hitap ettiği kitle tarafından kişiselleştirilmiş bir anlam bulan (çoğu zaman eleştirilen eliyle) yapısı itibarıyla zorlu bir ifade ilişkisine sahiptir. Sanatçının anlam kattığı her eylemsel tutum, her bir izleyicisinin, kendileri açısından, anlam yüklediği yeni bir söyleme dönüşmesine neden olabileceği gibi, içinde yer aldığı toplumsal yapının kültürel algısı boyutunda ortaklıklar kazanabilmekte, böylelikle bireyselden evrensele yayılabilen algı olanağına da sahip olabilmektedir. Tüm bu durumlar, sanatçının yaratımı esnasında tercih ettiği ifade araçlarının algısal ve biçimsel yapısıyla ilişkili olabilmektedir.

Ortaya konulan yapının sahip olduğu iki ya da üç boyutlu olma durumu, algılanabilir olası anlamında, izleyici açısından önemli faydalar sağlamıştır. Toplumsal göstergelerin temel dayanağı olan simge, sembol ve imge kavramları, plastik sanatlarda oldukça etken bir sürecin başlatıcısı olmuştur. Ait olduğu kültürel olguları, inançları ve değerlerin, düşünsel soyutluktan sıyrılarak, anlamlandırılabilir olacak somut bir gösterge olarak ele alınmasını sağlamıştır. Toplumlara ait olayları kendi bakış açılarına göre ele alan sanatçılar, bunları sanat eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçıların imge ile edindikleri yaratımlar, eserlerinde duygularının estetik açıdan değer kazanmasında ve eserdeki anlamını toplumlarca geniş bir kesime duyurmasında etkin bir rol oynamıştır. Doğada bulunan herhangi bir nesnenin, sanatçının



düşünce ve hayal gücü ile birlikte yeniden yorumlanıp şekillenmesi hususunda imgeden bahsetmek bu bağlamda mümkündür. İmge kavramı, insan zihnindeki bir biçimin somutlaştırarak gerçeğe dönüştürmeyi amaçlasa da varlığın düşsel bir kopyası olarak da tanımlanabilmektedir.

### **1.İmge**

İmge olarak adlandırılan olgu, insan zihninde tasarlanan ve gerçekleşen hayal ürünü ya da kısaca düş olarak tanımlanabilir. Bu durum imgenin sınırsızlığını ve sonsuzluğunu göstermektedir. Bir sanat eserini algımlarken duyular önemli bir rol üstlenmektedir. Duyuların algıladıkları nesne, beyne imge olarak kaydedilmektedir. Beyne gelen imge, bu nesneyi algılayarak yorumlamaktadır. Bu yorumlama sırasında imgelerin dışavurumları bazen farklılaşabilir. İmge konusu geçmişten günümüze kadar çok fazla şekilde yorumlanmıştır. 20. Yüzyılın filozoflarından Jean-Paul Sartre'ye göre varoluşçu bir yapı olarak ele alınmıştır. Nesnelere gerçek kökleriyle bağlantılarını kesmeden yeni bir varoluş gerçekliği yaratan imgeden söz etmektedir. Geçmişten günümüze kadar her topluluk, medeniyet ve kültürel yapı kendi görsel imgelerini üretmiştir. Oluşturulan bu imgeler dünyanın nasıl algılandığının anlaşılmasında önemli rol oynamıştır. İmge olağandışı olarak düşünülmemelidir, nesnelere metalaşmış olarak gerçeklik ve doğruluk açısından eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. "Doğruluk, eylemsiz ve önceden belirlenmiş kabuller olarak bir şeyler söylemeyen ifadeler olarak da karşımıza çıkar. Bu noktada resim sanatını görsel kültür ile ilişkili düşünmek yadırganabilir. Özerklik, özgünlük ve tahayyül gücünün esas olduğu, bireyselliğin serbestçe dolandığı" (Markus, 1999: 29). Bir nevi anlatım dili olan imge, plastik sanatlarda ekili bir sürecin başlatıcısı olmaktadır. Farklı kültürlerin düşüncelerini ve inançlarını somut olarak yansıtabilecekleri kolay bir yöntemdir. Bu yönüyle sanatçılar ile bütünleşerek, kültürlere ait olayları veya olguları sanat eserlerine yansıtabilmelerini sağlamıştır.

### **2.İmgenin Tarihsel Süreci**

İnsanlık tarihinin boyunca var olan imge olgusunun ilk örnekleri mağara ya da kayalar üzerinde çizgisel veya lekesele olarak resmedilmiş olan insan, tabiat ve hayvan figürleri ile görülmektedir. İçinde var oldukları fauna ve floranın etkisi, bununla birlikte özellikle tabiat kültür çerçevesinde gelişmiş olan inanç sistemlerinin yönlendirmesiyle meydana getirilmiş olan bu imgeler, varlıkların reel olgusunun belirsiz betimlemeleri şeklindedir.

Kültürel grupların oluşması ve toplumsal yaşam alanlarının gelişmesi ile birlikte hayvan ve bitki formlarının imgeleri gerçekçi bir bakış görünümüne kavuşmuştur. Sümerlerin yaşamış oldukları dönemde imgeler iki çeşitte ele alınarak resmedilmiştir. Birincisi ideogram dediğimiz kişinin kendi hayal gücüne ve yorumuna dayalı olarak resmettiği soyut imgeler, ikincisi ise piktogram dediğimiz, gerçek olana benzer şekilde resmedilmiş olan imgelerdir. Mısır sanatında ise bu imgeleri dönemin inanış etkilerine dayalı kalarak katı kurallar ve karakteristik bir anlayış ile ortaya koydukları görülmektedir. Yunan sanatında, izleyicileri etkileyebilmek ve gerçek olana hizmet etmek amacıyla kullanılan imgeler, Bizans sanatında ise, kişilerin yerini alarak onları temsil eden bir unsur haline gelmiştir (Karabulut ve Demir, 2020: 235).



**Görsel 1:** Dietisalvi di Speme, Madonna ve Çocuk, 1260-67.

Bu dönemde resmedilen İsa resimleri, gerçek olan taklit edildiği için manevi değerlerin yok olacağı düşüncesiyle tasvir yasağının gündeme gelmesine sebep olmuştur. Bu yüzden birçok sanat eseri tahrip edilmiştir.

Ortaçağ sanatında kutsal kabul edilen imgeler ile resimler yapılmıştır. “İmgeler kutsal öğretilerin hizmetinde olmuştur” (Bayav,

2009: 112). Röneseans döneminde yapılan eserler incelendiğinde, imgeye farklı bir anlam yüklendiği fark edilmiştir. “Bir kişi tarafından yaratılan imgeye o kişinin de kendine özgü görüşlerinin olduğunu yansıtan bir anlam yüklendi. Bu hususta imge bir nesnenin diğer bir nesneye nasıl görüldüğünü açıklayan bir yapı haline dönüştü” (Karabulut, 2020:236). Röneseans, Antik Yunan ve Roma’nın sanat anlayışlarını etkileyerek plastik ve estetik açıdan köklü değişimler ortaya atmıştır. Eserlerde insanı ve insanın çevresini konu alan bu dönemin en dikkat çeken imgesi ise at figürleridir.



**Görsel 2:** Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-1440.

Barok sanatında imge, doğadaki her şeyi duyular ve hayal gücünden yola çıkarak ele almışlardır. Karanlığın içerisinde aydınlanarak bir bütün oluşturacak şekilde üretilmiştir. Karanlığın içerisinde yansıyan ışık ile sanatçılar etkili eserler üretmişlerdir.



**Görsel 3:** Rembrandt Van Rijn, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632.

Romantizm sanat akımına bakıldığında yeni bir yaratım sürecine girildiği görülmektedir. Tamamen duygu ön plana çıkarak, genellikle dramatik sezgiler yansıtılmıştır. İmge kavramı 1800'lü yıllarda litografi yani taş baskının gelişmesi ile birlikte yansıma kuramı ile çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ziss, yansıma kuramını açıklarken imgenin öznel yönüne dikkat çekmiş ve "...İnsan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır" (Ziss, 2009: 61). Kısaca, bir unsurun varolan gerçekliğinin insan zihninden kaynaklanan bir yansıma olduğunu ve bu unsurun zihinde sürekli olarak kendini yenileyerek devam ettiğini vurgulamaktadır.

Sürekli olarak gelişen ve değişim gösteren imge, her dönemde farklı ele alınmıştır. 20. Yüzyıla girildiğinde fotoğraf makinesinin kullanımın çoğalması ile birlikte doğadaki her şeyin resminin her yerde görülebilir olması fayda sağlamıştır. Modern sanat döneminde kolaj tekniğinin fazlaca kullanılması imgelerden yeni bir imge yaratılmaya başlamıştır. "Zamanla farklılaşan ve üslupsal yaklaşımlarla kendini özgürce ifade etmeye çalışan sanatçı, var olan nesnelliğin betimsel imgelerinden sıyrılarak kendi iç yansımasının dışavurumunu gerçekleştirirken soyut imgeler yaratmayı da başarmıştır"(Karabulut, 2020:236).

### 3.İmgelem

Sartre imgelem konusunda tanımlama yaparken vermiş olduğu masa ve üzerinde yer alan beyaz kâğıtlar örneği, sanatçı bireyin ve izleyici konumundaki süjenin bakış ve algılama durumu çerçevesinde beyaz kâğıtları, renk, biçim ve üzerinde yer aldığı masaya göre konumuna göre algıladıkları, bu algılama sürecinin izleyicisinden bağımsız olarak taşınmış oldukları ortak nitelikleri ile mümkün olduğundan bahseder. Zira objenin kendi olma durumu ile ilgilidir. Dolayısıyla bakan kişi ile ilişkili değişim ya da devinim içinde yer almayacağı gibi, kendi olma durumunu da değiştirmeyecektir (Sartre, 2006: 7). Masanın üzerinde görünen bu beyaz kâğıt yığınının değişim koşulu olarak sanatsal eylemi işaret etmekte, beyaz renk başta olmak üzere biçimsel ve algısal değişime uğraması için yaratıcı birey olan sanatçı kişiliğinin kendi algı dünyasında yer alan tüm beyazlar ve biçimsel eklentilerin mümkün olabileceğini söylemektedir. Ancak bu andan itibaren izleyici durumundaki bireylere sunulması halinde artık masanın üzerinde kendi eylemsizliğindeki kâğıtlar, yeni bir durum içinde izleyicisi için anlamlı bir hale gelebilmektedir. Fakat bu durum kendi içinde yeni bir sorunsalı da beraberinde getirir. Zira değişime uğrayan bu kâğıt yığını, eylemi gerçekleştiren birey tarafından mı yapılmış olur, yoksa sanatsal yaratım olgusunun, kâğıt üzerinde ki yansıması mıdır?

“İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir...bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar yükselir” (Hançerlioğlu, 2008:184). İmgelemin en önemli özelliği yeniden canlandırma söz konusu olmasıdır. İnsan zihninde bulunan imgeler, çeşitli şekillerde yorumlanır ve yaratıcılık ile birleşerek yeni ürünler ortaya çıkarır. İmgelem dediğimiz olgu yalnızca imgeler ile kurulmaz, aynı zamanda sembolleri ve bağlantıları görerek yeni bağlantılar oluşturur. Bu bağlamda yeni sanat eserleri üretmede büyük fayda sağlamaktadır. Sanatçılar yapıtlarında kullanacakları imgeleri seğer ve izleyici kendi zihninde bu imgeleri algılayarak yeniden yapılandırır. Sanatçılar edindikleri imgeleri kendi hayal güçleri ve yaratıcılıkları ile birleştirerek farklı tasarımlar oluştururlar. Bu yeni tasarımlar ise ancak imgelem sayesinde gerçekleşmektedir. En basit tabiri ile imgelemi, gerçekte var olmayan soyut bir nesneyi, insan zihninde düşünölen biçiminin süreci olarak tanımlayabiliriz. “İnsan sanatın sunmuş olduğu özgür düşünceyle imgelemlerini izleyiciye aktararak, kendisini ifade ettiği gibi bu sürece izleyiciyi de dâhil ederek onlarla yeni bir imge ve imgelem yaratma durumunu da gerçekleştirmiş olur” (Karabulut, 2020: 237).

İmgeleme dediğimiz kavram ise var olduğumuz andan itibaren, zihnimizdeki hayaller, düşünceler ve rüyaların bir yansıması olarak düşünöbiliriz. Bir olgunun, genel tanımlaması ile imgenin, işaret ettiği im yardımıyla algılanabilmesi ile imgeler hakkında zihinsel bir süreci ortaya koyabilmek birbirinden farklı durumlardır. İmgenin ontolojik durumu ile ilgili bir yargıda bulunabilme, tanıma dayalı bir çabaya girebilme pür bir zihnin zorluklarla dolu mesaisini gerektirir. Masanın üstündeki kâğıtlar ile başlanan algılamaya yönelik zihinsel süreç, kâğıtlara yapılan her bir müdahale ile yeni bir duruma gönderme yaparken, aynı zamanda yaratıcı bireyin, izleyici birey ile olan münasebetini ve hatta belki iletişiminin biçimsel sürecini belirlemektedir. Zira artık imge olarak algılanan kağıtların, varlık olarak sunulan kağıtlardan başka başka şeyler olduğu unutulmamalıdır (Sartre, 2006: 10).

Dolayısıyla, algılarımız işaret edilen imgeyi kavradığı an itibariyle, nesne ile imge arasında kendi özsel farklılığının ötesine geçerek varlıksal ayrımını ortaya sürer. İmge artık nesnedir ve transendental ideal bir bakış ile kendinde şey olarak öznenin bir özelliği değildir. Bu ancak nesnenin bir kopyasıdır artık.

“Gerçek yaşantıların taklit edildiği bir yaşantıdır. İmgelediğimiz şeyi gördüğümüzü fark edebiliriz, imgelerken hareketleri hissedebiliriz ya da gerçek yaşantılar olmadan da seslerin, tatların ve kokuların

imgelerini yaşayabiliriz” (Dinçer, 2016:140). Kısaca imgeleme, insana ait duyguların yaşantılar doğrultusunda bellekte oluşan sanatların ifade ediliş biçimidir. Bir nevi zihinsel betimleme yaparak doğrulama ve onaylama sanatıdır.

#### 4.Resim Sanatında İmge

Günümüzde imgeler hızla üretilerek kopyalanmaktadır. Bir nevi izleyici karşısında bir ara gündeme gelip, sonradan gündemden kaybolarak sadece anlık olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Bu imgeler günümüzde gerçekliği fazlası ile göstermektedirler. Burada önemli nokta ise bu gerçekliğin imgeler ile nasıl gösterildiğidir. Örneğin bir olayın detaylı olarak gösterimi gerçekliği izleyiciye sunmaktadır. Eğer böyle bir olay doğru ise izleyiciye olayın yaşanıp yaşanmadığını teyit etme imkanı tanımaktadır. Bu bağlamda da imgelerin gerçeklik algısı ürettiği, doğrular meydana getirdiği ve izleyicide estetik bir ilgi uyandırdığı görülmüştür. Sanatçının bakış açısı ve yaşadığı toplumun izleri ile üretilen imgeler, sürekli olarak değişerek gelişmektedirler. Sanatçının ürettiği eser karşısında izleyici, değerlendirme ve çıkarımlarda bulunma fırsatı bularak, o eserin oluşum sürecini ve ne tür plastik öğelerden şekillendiğini anlayıp farklı bakış açıları geliştirebilmektedir. Örneğin, Lowry, bir sanat eserinin değeri hususundaki fikrini şöyle ifade etmiştir; “...Sanatçının bir imge yaratırken başvurduğu görsel temelin özelliği, üzerindeki duyarlılığı tayin eder. Mesela resmin içindeki şekiller, sanatçının bunları görsel bir eleman olarak kullanmaktaki duyarlılık derecesi nispetinde, eseri değerlendirişimizi etkiler” (Lowry, 1972: 248). Sanatçılar eser üretirken, aslında imge üretme sürecine girmiş olurlar. Bu imgeler ise yaşanan dönemin temsil kurallarına göre ele alınmaktadır. Kurallar dediğimiz etmen ise dönemin ışık, renk, mekan ve konuları ile belirlenmektedir. Bu anlamda da bu kurallar her çağın kendi görüşüne göre değişmektedir. Bu yüzden her sanat eseri gerçeğin dışı yansıtılması yani imgedir.

Bir sanat eserinin oluşum serüveninde değerlendirilmesi gereken birçok unsur vardır. Bunlardan bazıları sanatçının kullandığı malzemeler ve ele alınan konulardır. Eserde kullanılan malzemenin işlevsel boyutu bir imge yaratımında sanatçının farklı doku ve yaratımlar sunarak yeni fikirler arayışlara sürüklemiştir. Alman sanatçı Ernst Barclah (1870-1938) ağırlıklı olarak eserlerinde ağaç malzeme kullanarak figürlerini ortaya çıkarırken, İtalyan sanatçı Michelangelo di Lodovico Buonarroti (1475-4564) ise, mermer malzeme kullanarak eserlerindeki figürlerine form kazandırdığı görülür. Tek bir blok taştan ve ağaçtan meydana getirdikleri eserlerinde ağaç ve mermerleri oyarak

istenilen niteliklerde eser yaratımları sunmuşlardır. Bu noktada, “Sanatçı, özel boyutlardaki taş ve ağaç parçası içinde yaratmak istediği imgeyi görür, çünkü malzemesinin temelini teşkil eden hacim nitelikleri, yapısındaki biçimlendirilme imkânını sanatçıya hissettirir” (Lowry, 1972:134).

Eserde sanatçının ele almış olduğu konu seçiminde ise yaşadığı dönemin belli başlı süreçlerini ele aldığı ve bu konuları eleştirerek ya da yücelterek resmettiği görülmüştür. Örneğin, Natürmort konusunun ele alındığı çalışmalarda kimi sanatçı dönemin iktidarına vurgu yaparken kimisi ise tüketim sembolü olarak vurgulamıştır. Modern dönem sanatçılarından Vincent Van Gogh ise “Günebakanlar” eseri ile tablosunda çiçek imgeleri kullanarak, çiçeklerin sıradanlığı ve mütevazılığını ele almıştır. Diğer taraftan vanitas objeler olarak adlandırılan ve özellikle ölüm ile ilişkilendirilen kafatasları, bir kısmı erimiş sönmüş mumlar, zamanın tüketilen bir unsur olduğunu vurgulayan saatler, kurumuş, solmuş çiçekler ve mühürler ile sanatçılar ölüm alegorisini kullanmışlardır. Bu natürmort çalışmalarında imgenin işaret ettiği gösterge, yok olan bedensel varlıklara karşın sonsuz olan ebedi ruh olmaktaydı (Bayav, 2009:114). Vanitas objeler ile kurulmuş kompozisyonlarda sanatçılar ele almış oldukları alegorik söylemleri, ister iyi, ister kötü anlamlarla ilişkilendirilmiş olsun, olağanüstü bir yaratıcılık ile betimlemişlerdir (Leppert, 2002: 97). Modern dönemde yapılan eserlere daha detaylı bakıldığında, yanılsamacı bir yaklaşım içerisinde, kitle kültürünün görsel temsilinin, resmin sahip olduğu kendine has, gösterim teknik ve yöntemleri kullanılarak, karşıt bir bakış açısıyla kurgulandığı hatta karşıt bir koşul ile değerlendirildiği görülür (Ümer, 2017:1543). 20. yüzyıl ile birlikte Modern sanatın kuşanmış olduğu yeni yaratım dillerinin, temsil eleştirisi bakımından iki yönetime sahip olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi biçimi önemseyen ve biçim ile oynamalarda bulunan Kübizm, Fütürizm, Fovizm ve soyut resim gibi akımların çalışmalarıdır. Diğeri ise izleyiciyi şaşırtmak amacı doğrultusunda provake edici Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk ve Dadaizm akımlarıdır. İlkinde eserin biçimi ikincisinde ise içerik üstün tutulduğu görülmektedir. Bunların ortak noktası ise iki tarafında temsil edilışinde simetrik ilişkinin terk edildiğidir. Modernist resimlerdeki avlanma sahnelerinde kimi sanatçılar belli başlı sunulan avlanma iznine vurguda bulunurken, kimisi gücün ve gösterişin temsili olarak vurguda bulunmuştur. Her konu farklı ele alındığı gibi portre ve beden imgeleri de farklı şekillerde tasvir edilmiştir (Bkz Resim 4).



**Görsel 4:** Pablo Picasso, Portrait of Dora Maar, 1937.

Modern sanatta Kübizm akımı sanatçısı Cezanne de yapmış olduğu eserleri geometrik şekilleri kullanarak tasarlamıştır. Eserlerinde peyzaj resimleri yaparken doğayı geometrik şekillerden ibaret görmüştür.



**Görsel 5:** Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1902-1904.



Modernist resimlerde kurallar terk edilerek, seyircinin gözlerinin merkezde olma gücü ile oynanmıştır. Artık biçim kaygısından kendini azat eden sanatçı, kompozisyon alanının sınırları içinde anlatımın engin olanaklarına ulaşabilmiş, izleyici, eser karşısında konumlanırken renklerin, çizgilerin ve anlatım dilinin sanatçı eliyle kurulmuş dünyasına dahil olabileme olanağına kavuşmuş olmaktadır. Sanat eseri kendi dilini, ait olduğu akımın kendine tanıdığı serbestiyet içerisinde özgürce kullanabildiği gibi, alımlayıcı merkezinde kendisinin yer alamadığı bu görsel dilin izleyicisi olma durumuna itilmiş olmaktadır. Forma kavuşan ya da yüzeye yansıtılan yaratının, içerdiği tüm alegorik ya da semiyolojik söylemle birlikte, kendi başına bir dil olabilmesi, zihinsel veya realizme dayalı imgesel yansımaları güçlendirmiştir. Öyle ki ardışık birbirini takip eden sanat akımlarında, her bir sınır teker teker ortadan kalkmış, Kübizmde yüzeye yansıtılan görsel anlatımların yerini sürrealizmde, sıradan bir zihin için yan yana konumlandırılmayacak imgeler bir arada gösterilebilmiştir. Sanatçısının hayal gücü ile sınırlı olan bu süreç içerisinde imgelemin olanakları özgür kılınmıştır.

Modern imge denildiğinde akla ilk gelen kolajlardır. Kolajlar yeni bir bütün oluşturabildiklerinin yanı sıra temsil ettikleri şeyleri de olduğu gibi göstermeye devam edebilirler. Kübizm ile birlikte sanatsal dilini ortaya koyma noktasında dikkat çeken kolaj çalışmalar özellikle Braque ve Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu güçlendirmek adına boya içerisine talaş, kum vs çeşitli malzemelerin katıldığı Sentetik Kübizm ile ön plana çıkmıştır. 1912 ile 1914 yılları arasında Picasso ve Braque'ın yapmış oldukları resim çalışmalarına kağıtlar ve baskılı kumaşlar yapıştırılmaları, atık malzemeleri kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşınmaları sonucu assemblaj tekniği ortaya çıkmıştır. Braque'da yine bu dönemlerde "papier collé" olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır. Kolajın 20. Yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri olmasında, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu dönemde yaygınlık kazanması etkili olmuştur. Picasso ve Braque bu dönem ortaya koydukları eserlerinde, yaşadıkları zamanın siyasi, kültürel ve sosyo-ekonomik durumlarına ilişkin ipuçları veren gazete kupürleri ve özellikle de reklam imgeleri kullanmışlardır. Bu durum sanatçıların eserlerinde kullandıkları imgelerin salt biçimsel kaygılar la sınırlı kalmadığını göstermesi bakımında çok değerlidir (Antmen, 2008: 48).



**Görsel 6:** Pablo Picasso, Gitar 1913, 66,4 x 49,6 cm, Museum of Modern Art New York.

Kübist kolaj, sadece yapıldığı/üretildiği dönemin iç içe olduğu ekonomik sorunlara ya da sosyolojik durumlara göndermeler yapmakla kalmamış, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli sorunları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının bir parçası olabilmesi bakımından büyük bir yaklaşım olmuştur. Zira gündelik tüketim ürünlerinin sanat yapıtında yer alması, hatta yapıtın bizzat kendisi olması sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde azalmasına ve belki de kalkmasında etkili olmuştur. Neyin sanat olup, neyin sanat olmayacağı, sanatta kullanılan obje ve figürlerin işaret ettiği imgelerin neler olması (?) gerektiği kuralcı yaklaşımların sürdüğü bir dönemde, kolaj aracılığıyla atılan adımlar çok büyük ve değerli olmuştur. Sanat nesnesinin malzemesi ve ortamı konusundaki sorunsal ortaya koyan bu tutum, 20. yüzyıla adını sağlam harfler ile yazdıracak akımlar konusunda ipucu vermiş; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmuştur (Antmen, 2008: 48).

Popart akımında sanatçılar tüketim malzemelerini veya çizgi film karakterlerini seri ve tek seferde çoğaltarak aynı imgenin birden çok görüntüsünü izleyiciye sunmaktadır.



**Görsel 7:** Andy Warhol, 32 Campbell's Soup Cans, 1962.

Kavramsal çalışmalarda ise sadece görsel değil sözel imgelere de yer verilmiştir. Sanatçı kendi bedeni ile sanat imgesi oluşturmuştur. Bunlara performans sanatında yapılmış olan gösteriler örnek olarak verilebilmektedir. Sadece iki boyutlu düzlemde değil, video sanatı, yerleştirme sanatında da imgeler kullanılmıştır.

“İster konular bazında, ister akımların ışığında sanatçılar tarafından oluşturulan imgeler tümüyle sanatçıların duyumuna dayalıdır. Ancak yine de imgenin özgürlük serüveni, sipariş üzerine çalışan sanatçının özgürlüğüne kavuşma serüveniyle birdir” (Bayav, 2009:115).

Modern sanatın imge ile olan ilişkisi irdelendiğinde, sanat yapıtına ne kadar değer verilirse verilsin, yeterince anlaşılabilir yapıt, iyi bir eserdir algısı karşımıza çıkmaktadır. Zira en kesin çizimin, en ustaca uygulamanın, en parlak renklerin önemi, şayet en içteki şeyden, duygu boyutundan yoksun ise çokta fazla bir değeri olmadığı görülür. Yoksa eser tamamlanmış bir yaratıdan başka bir şey değildir. Sadece imgelem eseri canlandırabilir ve sanatçının eline rehberlik etmesi gereken,, onun parmak uçlarına kadar nüfuz etmesi gereken şey imgelemdir. İmgelemin kendisi görünmez olsa bile, kendisini her bir fırça darbesinde, yontu parçasında, yüzeyde kapladığı alanda görünür kılar. Hatta bu sadece görebilecek gözleri olabilenler için, sadece onun varlığını duyup hissedebilenler için olsa bile. Çünkü imgelem denildiğinde anlaşılabilir şey, eseri meydana getiren her bir eylemin (fırça darbesi, yontu parçası, biçimi oluşturan çizgi vs) arkasında duran sanatçının canlandırıcı ruhudur. Görsel sanatlarda imgelem saf duygusal önvarsayımlardan yola çıkar. İmgelem şeylerin gerçek görünümü için, ideal biçimi hayal etmektir. Dolayısıyla imgelem bütün görsel sanatlar

eserleri için, hem en ideal hem de en doğalcı eserler için vazgeçilmez bir ölçüttür (Harrison ve Wood, 2011: 51).

### Sonuç

İnsanlığın başından bu yana hayatımızda olan imge kavramı, insan gözünün ilk kez gördüğü bir şeyi ikinci görmesinde hatırlaması imgesel çağrışımların sonucunda meydana gelen bir durum olmaktadır. Bu durum yaş fark etmeksizin herkes için yaratımın ilk basamağıdır. İnsanın beyninde yarattığı imgeler, her an kullanılmak ve gerçeğe dönüştürülebilmek adına depolanmaktadır. Bu imgeler her insan için farklıdır.

Bu farklılıklar ise sosyal çevreden ve bireysel farklılıklardan kaynaklanabilir. İmge, imgelem ve imgeleme bağlamında gerçekleştirilen sanat eserleri, her toplumun olaylarını konu ve tema bakımından ele alınarak gerçekleşmiştir. Sanatçıların eser yaratım sürecinde sosyal olaylar, sınıfsal farklılıklar ve dinin etkisi etkin olmuştur. Bu konularda sanatçılar özgür bir şekilde eserler üretmişlerdir. İmgeler yaratımı ile oluşan bu eserler, her çağ farklı şekillerde işlenmiştir. İmgeleri sürekli bir karşılık içerisinde sık sık değiştirerek, biçimleri ve formları ile oynamışlardır. Her geçen gün durmadan yeninin peşine düşen algılar ve imgeler insan zihninde gerekli olan imge ve imgelem gücü her sanatçı için büyük ölçüde önem taşımaktadır.

### Kaynakça

- Antmen A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bayay, D. (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 105-122.
- Dinçer, Ö. (2016). Üniversitelerde Spor Eğitimi Alan Öğrencilerin İmgeleme Yetilerinin Değerlendirilmesi. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 14(55). 138-149.
- Hançerlioğlu, O. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 16.Basım.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011) *Sanat ve Kuram, 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Markus, G. (1999). *Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu. Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*. Der. Gillian Robinson, John Rundell. Başer, E. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karabulut, N. ve Daşdemir, F. (2020). İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eseri Oluşturma. *Ekev Akademi Dergisi*, 82, 231-244.

- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Türkmen, İ. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lowry, B. (1972). *Sanatı Görmek*. Yurtsever, N. ve Güvenli, Z. (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası A. Ş. Kültür Yayınları.
- Ümer, E. (2017). Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. *İdil Dergisi*, 6(33).1535-1553.
- Ziss, A. (2009). *Eстетik*. Şahan, Y. (Çev.). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Kapar, S. (2010). Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler. *Journal of Fine Arts*, 15. 43-46.
- Sartre, J. P. (2006). *İmgelem*. Tümertekin, A. (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

### **Görseller**

- Görsel1:([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dietisalvi\\_di\\_Spe\\_me\\_Madonna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dietisalvi_di_Spe_me_Madonna.jpg)). Erişim Tarihi: 27.11.2020
- Görsel 2: ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Paolo\\_Uccello](https://tr.wikipedia.org/wiki/Paolo_Uccello)). Erişim Tarihi: 27.11.2020
- Görsel 3: (<https://www.pivada.com/rembrandt-van-rijn-dr-nicolaes-tulpun-anatomidersi>). Erişim Tarihi: 30.11.2020
- Görsel 4: (<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/12/08/pablo-picassonunportrait-of-dora-maar-eseri/>). Erişim Tarihi: 1.12.2020
- Görsel 5: (<https://www.pivada.com/paul-cezanne-sainte-victoire-dagi-1902-1904>) Görsel 6: (<https://bayaiyi.com/andy-warholun-32-campbells-soup-cans-resmi/>). Erişim Tarihi: 1.12.2020
- Görsel 6: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-gitar-9520/> Erişim Tarihi:3.12.2020



Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 117-136  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 16.11.2020/ Kabul/Accepted: 17.12.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atf/Citation:** Yabalak, H. (2020). Mehmet Başbuğ Resimlerinde Millî Mücadele.  
*Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 117-136

Araştırma Makalesi / Research Article

## **Halit YABALAK**

Dr. Öğr. Üyesi

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

halityabalak@yyu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5723-8373

## **Mehmet Başbuğ Resimlerinde Millî Mücadele** *National Struggle in Mehmet Başbuğ Paintings*

### **Öz**

Türkiye Cumhuriyeti'nde Millî Mücadele dönemine yönelik birçok sanatçı tarafından yapılan resimlerin oluşturduğu görsel arşivler büyük önem taşımaktadır. Ancak bu arşivler içerisinde özgün anlatışı ve konuya kattığı nitelikler açısından Mehmet Başbuğ'un Millî Mücadele resimlerindeki orijinallik önem taşımaktadır. Mehmet Başbuğ'un (1956 -2017) Millî Mücadele konusunu ele alış biçimi incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada; Başbuğ'un resimlerinde Türk toplumu için büyük öneme sahip olan Millî Mücadeleyi ele alış biçimi araştırmanın temel amaçlarındandır. Araştırmada literatür taraması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda Millî Mücadele konulu eserler belirlenmiş ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Sanatçının eserleri kendi içerisinde ele alınarak içerik bakımından sınıflandırılmıştır. Bu bölümlerde eserlerin biçim ve içerik analizleri gerçekleştirilmiştir. Türk tarihi için büyük öneme sahip olan Millî Mücadele konusu Cumhuriyet dönemi sanatçıları tarafından işlenmiş olmasına rağmen çağdaş Türk sanatında bu konu hak ettiği kadar ele alınmamıştır. Başbuğ, Millî Mücadele konulu çalışmalarında tarihe mal olmuş kahramanlık destanını çoklu figür kompozisyonları ile oluşturduğu gerçekçi resimlerinde etkili bir şekilde ortaya koymuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Mehmet Başbuğ, Türk, resim, Millî Mücadele

### **Abstract**

The visual archives created by paintings made by many artists for the period of the Republic of Turkey's national struggle are of great importance. However, in these archives, the authenticity of Mehmet Basbug's paintings of the national struggle is important in terms of its original narrative and the qualities it adds to the subject. This study aims to examine the way Mehmet Basbug (1956-2017) addresses the issue of national struggle; the way Basbug handles the National Struggle, which is of great importance for Turkish society in his paintings, is one of the main goals of the research. Following the literature review, works on national struggle were identified and evaluated. The works of the artist are considered within themselves and classified in terms of content. In these sections, an analysis of the form and content of the works was carried out. Although the issue of national struggle, which is of great importance for Turkish History, was handled by artists of the Republican period, this issue was not addressed as much as it deserved in contemporary Turkish art. Basbug, in his work on the national struggle, effectively revealed the epic of heroism that cost History in his realistic paintings, which he created with multiple figure compositions.

**Keywords:** Mehmet Başbuğ, Turkish, painting, National Struggle

### **Giriş**

Sanatçıların yaşadıkları toplumlar için büyük öneme sahip olaylara sanatsal bir ifadeyle yaklaşmaları ve olayları çalışmalarında farklı bakış açılarıyla sonraki nesillere görsel bir miras olarak aktarmaları sanatçı kişiliğinin belirgin özelliklerinden biridir. Sanatçılar, aidiyet Őuruyla yaşananları gelecek kuşaklara aktarmada görsel belgeleyiciler olarak görev yapmaktadırlar. Şişman (2006: 59), “Sanatçı, ait olduğu toplumun tarihine ve k¼lt¼r¼ne diğer insanlarla birlikte katılır. Sanatçı, toplumun bir parçasıdır. Eserlerini oluştururken, toplumsal olaylar, insanların toplumla olan çok yönl¼ ilişkilerinin tüm¼yle dışında kalarak eserler veremez. Bunlardan etkilenerek, bazen de görev üstlenerek çalışmalarını sürdürür” değerlendirmesinde bulunmaktadır.

Toplumun aynası olan ve toplumsal olayları yansıtan Türk sanatçılar için Millî Mücadele dönemi oldukça önemlidir. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan Türkiye Cumhuriyeti'nin dünya devletlerine karşı verdiği büyük kahramanlık ve var olma mücadelesi Türk halkının birlik ve beraberliği ile tarihe altın harflerle yazılmış destansı bir kahramanlıktır. Dünyaya bağımsız Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile perçinleşen bu kahramanlık, savaş döneminde ve sonrasında sanatçıların esin kaynağı olmuştur. Savaş döneminde cephede resimler yapmış olan sanatçılar, savaş sonrası da ortaya çıkan büyük kahramanlığı ve Millî Mücadeleyi konu alan resimler yapmaya devam etmişlerdir.

Kurtuluş Savaşı, Türk tarihine altın harflerle yazılan bir destanın vücut bulmuş halidir. Bir milletin tüm fertleri ve imkânlarıyla bağımsızlık etrafında birleşerek dünyaya gösterilmiş büyük bir kahramanlıktır. Anadolu insanının bağımsızlık uğruna göstermiş olduğu bu kahramanlık Türk sanatında bir döneme iz bırakan çalışmaların ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Türk resminde Millî Mücadele konulu yapılan çalışmalar, Türk halkının büyük kahramanlıkları ve gösterdikleri fedakârlıkları görsel olarak sanatçılar tarafından belgelenmiştir (Yabalak, 2018:105).

Sanatın toplumların belirli dönemlerde yaşadıkları olayların sanatsal bir ifadeyle toplumu yönlendiren ve etkileyen araçlara dönüşmesi, sanatın idareciler tarafından etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Millî Mücadele’de sanatçılara dönemin yöneticileri tarafından halkın moral seviyesini yükseltmek amacıyla çeşitli resimler yaptırılmıştır. Toplumun yaşadığı büyük mücadele içerisinde yaşananların resmedilmesi ve yaşanan kahramanlıkların halka aktarılması amacıyla bir grup ressam ve yazar bu nedenle Çanakkale’ye gönderilmiştir. Cephede kahraman askerler ile yer alan ressamlar savaş alanında yaşananları resmetme imkânı bulmuştur. Cepheye gönderilerek burada gözlem yapma imkânı bulan ressamlar arasında ressamlar arasında bulunan Çallı Kuşağı ressamları bu izlenimleri ile üretimler gerçekleştirmiştir (Keskin, 2014: 269-271). Sanatçılar tarafından savaş alanında yapılan resimler savaşın bitmesi ile devam etmiş ve Türk halkının büyük kahramanlığı Cumhuriyetin ilk yıllarında da resmedilmeye devam etmiştir.

Türk sanatçılar gerek savaş dönemi gerekse Cumhuriyetin ilk yıllarında Millî Mücadele konulu resimlerinde, yaşanan savaşı tüm yönleri ile işlemiş yaşanan Türk toplumunun kahramanlıkları, fedakârlıkları ve çekilen sıkıntıları ustaca resimlerine aktarmışlardır. Türk ressamların resimlerinde tarihi konulara yer vermesi ile ilgili Karoğlu (1995:124) şöyle söylemiştir;

Resimlerinde yöresel mekânları kullanmış, halkın giyim kuşam özelliklerine dikkat etmiş ve bunları resimlerinde müfitleştirebilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla yaşanan büyük devrim kendisini sadece siyasal ve ekonomik alanda göstermemiş toplumun kültürel kalkınması için de büyük gelişmeler yaşanmıştır. Kültür alanında yapılan inkılâp hareketleri Türk sanat hayatında önemli gelişmeleri ortaya çıkarmış bu gelişmeler resimlerde de yerini almıştır değerlendirmesinde bulunmaktadır.

Türk sanatçılar tarafından işlenen Millî Mücadele konusu Cumhuriyetin ilk yıllarından başlanarak devlet politikası olarak kabul



edilmiş ve daha sonraki kuşaklara da bu bilinç aktarılmıştır. Sanatçılar toplumsal olarak etkilendikleri bu kahramanlık ve varoluş mücadelesini farklı teknik ve yaklaşımlar ile resimler yapmışlardır. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Ali Sami, Cemal Tollu ve Hikmet Onat gibi birçok sanatçı Kurtuluş Savaşı temasında çalışmalar yapmış ve bunları sergileyerek halka yaşananları resimsel bir dille aktarmışlardır (Tansuğ, 1991: 152). Millî Mücadele teması farklı dönemlerde Türk sanatçılar tarafından yeniden ele alınmıştır. Bu sanatçılar arasında yer alan Mehmet Başbuğ hassasiyeti ile dikkat çeken bir sanatçı olarak ön plana çıkmaktadır. Millî Mücadele yıllarında yaşanan fedakârlıkları ve kahramanlıkları resimleyen Başbuğ'un sanatsal çalışmaları görsel belge niteliğindedir.

Başbuğ, Kurtuluş Savaşı başta olmak üzere Türk halkının kahramanlıklarını, acılarını ve fedakârlıklarını toplumsal benliğimize kazıyan figüratif resimler yapmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, Türk Bayrağı ve bağımsızlık göstergesi olan Türk halkı Başbuğ'un Millî Mücadele temalı resimlerinin ana öğeleridir.

Araştırmamızda, Mehmet Başbuğ'un Millî Mücadele konulu resimlerinin analizi yapılarak resimlerin teknik ve içerik bakımından ele alınması amaçlanmıştır.

Araştırmada, geniş bir literatür taraması yapılarak, elde edilen bilgiler sınıflandırılmıştır. Yapılan literatür araştırması sonrası elde edilen bilgiler doğrultusunda, Prof. Dr. Fatih Başbuğ ile görüşmeler yapılmış gerekli belgeler temin edilmiştir. Başbuğ hakkında yayınlanan tezler, yayımlar, dergi ve gazetelerde bulunan makaleler, söyleşiler ve köşe yazıları derlenerek literatür çalışması tamamlanmıştır. Mehmet Başbuğ ile bilgiler toplanan bilgiler kapsamında resimlerin çözümlemeleri yapılmıştır.

### **Mehmet Başbuğ Resimlerinde Savaş**

Millî Mücadele konu olarak ele alındığı resimler Başbuğ'un resimleri içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Ressam bu resimlerinde özellikle kahraman Türk askerinin savaş esnasında göstermiş olduğu mücadele ve kararlılığı ortaya koymuştur. Başbuğ, "İstiklal Savaşının Yorumlanması" (Bknz. Görsel 1) çalışmasında, savaş alanında kahramanlıkları ile kendisinden yıllar boyunca bahsettiren Türk askerlerini betimlenmiştir. Ön planda elinde bayrak tutan atlı asker profilden betimlenmiş, arka planda atlı askerler, topçular, enkazlar ve top atışları ile oluşan patlamaların dumanları görülmektedir.

Başbuğ, atlı askeri kompozisyonun merkezine yerleştirerek yaşanan tüm zorluklara rağmen galibiyete olan inançlı duruş ve kararlılıkları ile mutlak galibiyet kazanmayı hedefleyen askerlerin

kararlılığını gözler önüne sermiştir. Millî Mücadele’de gözlerinde zafer ve inanmışlık olan Türk askerinin ölüme aldırış etmediği, bağımsızlık uğrunda ölmekten duyacağı memnuniyet askerlerin kararlı duruşlarında görülmektedir. Türk asker ve milletine ilham kaynağı olan Atatürk’ün “ Ben size taarruzu değil ölmeyi emrediyorum” (Atay, 2004:108) sözü Başbuğ’un resimlerinde görselleşmiştir.

Yaşanan savaşın imkânsızlıklarının sergilediği resimde, inanç ile imkânsızlıkların aşılabileceği ve mücadelenin en iyi şekilde sürdürüleceği görülmektedir. Resmin merkezinde bulunan atlı figürün duruşu ile arka planda bulunan askerlerin savaş alanı içerisindeki pozisyonları savaşın zorluğunu ve acımasızlığını kanıtlamaktadır. Ressam, sembolik anlamı nedeniyle öneme sahip bayrağı kompozisyonun merkezine yerleştirerek, resmin ana öğesini renk ve imge olarak belirlemiştir. Resimde yer alan bayrak istiklal şairimiz Mehmet Akif Ersoy’un;

“Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilal!

Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helal.”

Dizelerinden çıkmış gibidir. Ressam yaptığı betimleme ile şairin kelimelerini resmetmiştir. Başbuğ kompozisyonda hâkim olan kahverengini bayrakta kullanıldığı kırmızı ile dengelemiş ve gözün bayrağa odaklanması sağlanmıştır. Türk milleti için binlerce yıllık bir geleneğin sembolü olan Bayrak, Türk kültüründe eve asılan, mezara dikilen ve kendisine kutsallık atfedilen bir unsurdur. Türklerde bayrak geleneği ile ilgili Savaş (1994: 1):

Avda ve savaşta, ondan yardım dilenilmiştir. Uğur ondadır. Türklerin başlarını bağladıkları, iyi kaderin anahtarı da odur. O, kötülöklere karşı koruyan bir muskadır. Her şeyin tılsımı ondadır. Bayrak, koruyucu bir ruhtur! Ataların ruhları bizi, onun içinden gözler; sözleri ise dalgalanmalarıyla uçuşan kutlu seslerdir O, bir "Zafer tanrısıdır!" Bayrak, kutlu ve mübarek bir kişi gibidir. Bir insan gibi kızar, sevinir, kırılır. Düşerse, onu tutanlar da yok olur. Başı göklerde. Büyük rüzgârlar, şimşekler ve göğün diğer büyük güçleriyle iç içedir. Baş, aya ve güneşe değer. Bunlar da yetmez. Oğuz Kağan, güneşi bir bayrak yapmak ister. Bayrak! Kökü gibi yerde; başı ise göklerde olan bir varlıktır. Göklerde yayılır, enginleşir, yücelir. Bazen kötü kader, onu da kovalar ve düşer, kırılır! Bayrak ölür mü? Ölmez! Çünkü o Türk milletinin soyunun bir kökü ve sembolüdür. Bundan dolayı, yaşayanlar değil; eski şanlı soylar ile gelecekteki soylarda manalarını bulmaktadır. Bu mana, onun parlak renklerinde yansır. Dalgalanmalarıyla ses verir. Soylar onunla aynı tarladan

bitmişler ve yücelmişlerdir. Soyun damgası olmuştur. Türk devletleriyle de yücelmiştir değerlendirmesinde bulunmaktadır.

Ressamın betimlediği bayrak, Türk geleneklerinden gelen bağımsızlık ve özgürlük imajını en iyi yansıtacak ve bu etkinin izleyiciye geçmesi sağlayacak şekilde tasvir edilmiştir.



**Görsel: 1** İstiklal Savaşının Yorumlanması, 100 X 70 cm, TÜYB, 2000. (TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü)

Başbuğ'a ait "Zafere Doğru" (Bknz. Görsel 2) isimli çalışmada, cephede yer alan Türk askerleri betimlenmiştir. Betimlemenin ön planında yürür vaziyette askerler ve bir kağını yer almaktadır. Resmin arka planında atlı ve yaya olarak betimlenmiş askerler ve halk grup halinde görölmektedir. Kompozisyonda yer alan figürler parlak sarı fon ile belirgin hale getirilmiş ve figürlere yapılan vurgu arttırılmıştır.

Betimlemede yer alan asker figürleri belirli bir düzen ile kompozisyona yerleştirilmiş ve yanlarında yer alan kağınlara refakat eder biçimde görölmektedir. Milli Mücadele döneminde Türk halkının bir bütün olarak cephede yer almasını ve birlikte kahramanlık destanını yazmasını en iyi şekilde betimleyen çalışmada, cepheye yardım götüren Anadolu kadını betimlemede askerler birlikte yer almaktadır. Resimde yaşanan savaşta, sadece silahlar ile mücadele edilmediği birlik ve beraberlikle vatan müdahalesinin yapıldığı vurgulanmıştır. Resmin

arka planında parlayan sarı arkada bırakılmış yıkıcı savaşın izleri olarak görülmesine rağmen bu yıkım içerisinde dalgalanan bayraklar zafer işaretleri olarak kompozisyonu tamamlamaktadır.



**Görsel: 2** Zafere Doğru, 50 X 70 cm, TÜYB, 2008. (TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü)

Başbuğ'un Kurtuluş Savaşı'nda "Zeybek" (Bknz. Görsel 3) isimli çalışmasında ön planda atı ile birlikte tasvir edilmiş bir yaşlı zeybek yer almaktadır. Geleneksel zeybek kıyafetleri içerisinde betimlenmiş figür silahlı olarak görülmektedir. Millî Mücadele'de büyük payı olan zeybeklere atfen yapılmış çalışmada zeybeklerin kahramanlık ve cesaretleri vurgulanmıştır. Özgenç, kökeni Selçuklu'ya kadar giden zeybeklik geleneğinin farklı dönemlerde başkaldırıları olmasına karşın Millî Mücadele döneminde vatanın bağımsızlığı için cephede savaşmışlardır (2011: 28). Kurtuluş Savaşı'nda Türk milleti her ferdiyle tüm imkânlarıyla mücadele etmiştir. Bu mücadelede zeybekler deneyimleri nedeniyle savaşın kazanılmasında büyük katkı sağlamışlardır.



**Görsel: 3** Zeybek, 80 X 100, TÜYB, 2008. (Başbuğ, 2008)

### **Mehmet Başbuğ Resimlerinde Cepheye Uğurlama Konulu alışmalar**

Başbuğ'un resimleri arasında özellikle Türk kadınının fedakârlığı ile özdeşleşen cepheye uğurlama teması, Anadolu kadınının eşini, kardeşini ve oğlunu vatan uğruna feda etmesini içermektedir (Bknz. Görsel 4-5-6). Başbuğ'un cepheye uğurlama teması ile gerçekleştirdiği kompozisyonlarda ortak figür olarak bayrak, kadın ve bebekler yer almaktadır. Ressamın cepheye uğurlama çalışmaları, koyu

ve orta ton renklerin hâkimiyetinde yapılmış böylece açık tonlar ile betimlenen figürlerin vurgusu arttırılmıştır. Resim yüzeylerinin arka planda yer alan savaş sahneleri soğuk tonlar ile betimlenirken, ön planda yer alan bayrak ve kadın figürü sıcak tonlarda betimlenmiş, böylece temada yer alan güven, inanç ve kararlılık ön plana çıkarılmıştır. Başbuğ'un cepheye uğurlama çalışmaları kompozisyon ve figür benzerlikleri ile dikkat çekmektedir. Resimlerin ön planında kompozisyonun merkezini oluşturan Türk bayrağıyla birlikte betimlenen kadınlar yer almaktadır. Bayraklar kompozisyonun merkezine alınmış ve vurgu bayraklara yapılmıştır. Resimlerde yer alan bayraklar, Türk kültüründe bağımsızlık sembolü, savaş ilanı ve kazanılacak zaferlerin dalaleti olarak görülmüş savaşlarda kullanılan bayrakların uğur getireceğine inanılmıştır (Savaş, 1994: 2).

Görsel 4 ve 5'te yer alan geleneksel Anadolu kıyafetleri ile tasvir edilen kadınlar bayrağı dikerken; Görsel 6'da yer alan kadın ise bayrağa sarılmış şekilde ağlarken betimlenmiştir. Türk kadını erkeğin dönemden beri sürekli hayatın içinde ve erkeklerin yanında yer almıştır. Türk kadını savaşta yer alır ve savaşan erkeklerin en yakın destekçisi olmuştur (Özcan, 2004: 1). Resimlerde savaşa giden askerlerin verdikleri mücadelenin bayrağa işlenmiş temsili olan kadınlar bağımsızlık nişanesi bayrakları hazırlamaktadırlar. Yapılan betimleme ile Türk kadınının bağımsızlık mücadelesindeki önemi vurgulanmıştır.

Resimlerde cepheye gönderdikleri eşleri ve çocuklarının ardından onlar kadar güçlü duran kadınların yanında yer alan en önemli unsur kadın figürlerinin arkasında beşik içinde ve divan üzerinde betimlenen bebeklerdir. Bebeklerin kompozisyonda yer alışı biçimlerine bakıldığında arka planda betimlenen savaş sahneleri ile kadınlar arasında bulunmaları, bebeklerin vatan müdafaası için yetiştirildiği imajını desteklemektedir. Cephede savaşanların arkasından sürekli olarak bayrağı taşıyacak ve bağımsızlığı kazanacak kahramanların asil Türk kadını tarafından yetiştirildiği kompozisyonlarda ortak tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Başbuğ'un Türk kadınının Millî Mücadelede gösterdiği fedakârlığı konu alan cepheye uğurlama resminde sehpa üzerinde beyaz zemin üzerine yapılmış Atatürk portresi, bağımsızlık sembolü olarak kompozisyona yerleştirilmiştir (Bknz. Görsel 4). Koyu tonlarda yapılmış resim yüzeyinde biçimsel ve anlamsal bir merkez oluşturan portre, Türk halkı tarafından Atatürk'ün bağımsızlık sembolü olarak kabul edildiğinin göstergesidir.

Başbuğ'un cepheye uğurlama temalı resimleri arasında yer alan bir diğer ortak öge resim yüzeyinin arka planında yer alan savaş sahneleridir. Her üç resimde de merkezde yer alan kadın figürlerinin arkasında yaşanan savaşın zorluğunu ve şiddetini yansıtan

betimlemeler bulunmaktadır. Kompozisyonun arka planında tasvir edilen askerler savaşın zorluğunun farkında olmalarına rağmen yaşanacak büyük zaferden haberdar mış gibi endişe ve korkudan hiçbir emare göstermeyecek şekilde betimlenmiştir.



**Görsel: 4** Bayraklı Kadın, 200 X 300 cm, TÜYB, 2000. (TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü)



**Görsel: 5** Bayrak Diken Kadın, 100 X 80 cm, TÜYB, 2003. (Başbuğ, 2008)



**Görsel: 6** Cepheye Doğru, 60 X 80 cm, TÜYB, 2006. (Başbuğ, 2008)

### **Mehmet Başbuğ Resimlerinde Halk Kahramanlıkları Konulu Çalışmalar**

Başbuğ'un Kurtuluş Savaşı'nda Türk halkının kahramanlıkları konu alan resimlerinde geleneksel kıyafetler ile betimlenmiş eylem halinde figürler dikkat çekmektedir. Sanatçının halk kahramanlıkları teması ile yaptığı çalışmalarda kağnılar Anadolu insanının ve Millî Mücadele'nin sembolik imgelerine dönüşmüştür. İstiklal Savaşı Türk milletinin bir bütün olarak hareket ettiği ve elde edilen zaferde toplumun tüm kesimlerinin payının bütün dünyaya gösterildiği



kahramanlık destanıdır. Bu kahramanlık destanın baş aktörlerinden olan kadınlar Millî Mücadele’de büyük kahramanlıklar göstermiştir.

Türk kadınının dünyada eşi görülmemiş kahramanlığı gerek Millî Mücadele’nin organizasyonunda gerekse cephede gösterdiği destansı mücadele ile tarihe geçmiştir. Sarıçoban, Millî Mücadele’nin başkahramanları olan kadınlar bazen Halide Edip gibi Cephe gerisinde mitingler düzenleyerek halka Millî Mücadele’nin önemini anlatmışlar. Bazen de umutları kırılan ve çaresizlik içerisinde ne yapacağını bilmeyen halkı ev ev dolaşarak umutlandırmıştır. Cephe gerisinde halka umut ve heyecan veren Anadolu kadını, cephede elinde silah düşmanla çarpışan Kara Fatma gibi kahramanlardır. Anadolu kadını bir yandan Mehmetçiğe lojistik destek sağlarken biryandan dualarıyla istiklal mücadelesine destek olmuştur (2007: 1340). Millî Mücadele’ye yaptığı fedakârlıklar ile damga vuran kadınlar Başbuğ’un resimlerinde en asil halleri ile yer alır. Fazıl Hüsnü Dağlarca “Mustafa Kemal’in Kağnısı” şiiriyle Kurtuluş Savaşı kahramanı kadınlarımızı ölümsüzleştirmiştir.

...

Mustafa Kemal'in kağnısı derdi, kağnısına  
Mermi taşırdı öteye, dağ taş aşardı.  
Çabuk giderdi, çok götürürdü Elifçik,  
Nam salmıştı asker içinde.  
Bu kez yine herkesten evvel almıştı yükünü,  
Doğrulmuştu yola önceden önceden.

...

Dağlarca’nın şiirinde yer alan Elif’in kağnısı Başbuğ’un resimlerinde Millî Mücadele’de cepheye lojistik gerçekleştirirken tasvir edilmiştir. Atatürk, Anadolu kadınının Millî Mücadele’deki kahramanlıkları ile ilgili şunları söylemiştir:

Son senelerin İnkılap hayatında hummalı fedakârlıklarla mahmul mücadele hayatında, milleti ölümden kurtararak hulasa ve istiklale götüren, azim ve faaliyet hayatında her ferdi milletin mesaisi, gayreti, himmeti, fedakârlığı geçmiştir. Bu meyanda en ziyade tebcil ile yad ve daima şükran ile tekrar edilmek lazım gelen bir himmet vardır ki, o da Anadolu kadınının ibraz etmiş olduğu çok ulvi, çok yüksek, çok kıymetli fedakarlıktır... kimse inkâr edemez ki, bu harpte ve ondan evvelki harplerde milletin kabiliyeti hapyatiyesini tutan hep kadınlarımızdır. Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, mahsullatı pazara götürerek paraya kalb eden, aile ocaklarının dumanını tütüren, bütün bunlarla beraber, sırtıyla, kağnısıyla, kucağındaki yavrusuyla, yağmur demeyip,

kış demeyip, sıcak demeyip, cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvi, o fedakâr, o İlahi Anadolu kadınları olmuştur (Caporal, 1986: 180).

Başbuğ'un Kurtuluş Savaşı'na lojistik sağlayan Türk kadını tasvir eden "Cepheye Doğru" (Görsel: 7) isimli çalışmasında da ön planda bir top ve silahlı geleneksel kıyafetleri kadınlar ve planda bulunan kağnının üzerinde bulunan bir çocuk betimlenmiştir. Başbuğ kompozisyonda bağımsızlık sembolü Türk bayrağını görsel bir imge olarak kullanmış, Anadolu kültüründe adanmışlık ve kurbanlık sembolü olan al kurdele kağnıları çeken hayvanları süslemek amacıyla başlarına bağlanmıştır.

Geleneksel giysili iki kadın resmin merkezinde kağnıların önünde görülmektedir. Ön planda bulunan kadınların arkasında cepheye lojistik sağlayan diğer kağnılar büyük bir kalabalık görülmektedir. Ressam, kompozisyonun geneline hâkim olan Millî Mücadele'ye olan inanç ile kararlılığı kadınları ve kağnıları resmin merkezine yerleştirerek gerçekleştirilmiştir.

Yapılan betimlemede tüm imkânları ile mutlak galibiyet için büyük çaba gösteren bir halk en iyi şekilde tasvir edilmiştir. Millî Mücadele'ye kadını, erkeği ve çocuğuyla olan inancın tüm yurttan sahiplenildiği, herkesin bu amaçla hiçbir şey düşünmeden üzerine düşeni yapmaya çabaladığını resimde vurgulanmıştır. Koyu bulutlar ile oluşturulan karamsar arka plan ile savaşın yıkıcı etkisini betimlemiş, ön planda ise kompozisyona hâkim ışıqla kalabalığın yürüme yönü doğrultusunda tam tersi iyimser bir tablo oluşturulmuştur. Halkın inanmışlığı ve fedakârlığı ön planda kullanılan beyaz ile vurgulanmıştır. Başbuğ, kompozisyonda kullandığı açık alanlar ile büyük bir ulusun, yaşadığı zor ve karamsar günlerin geride kalacağına olan inancını ve bağımsızlığa ulaşacaklarına olan kararlılığını tasvir etmiştir.



**Görsel: 7** Cepheye Doğru, 140 X 200 cm, TÜYB, 2008. (TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü)

Başbuğ'un "İstiklal Savaşının Yorumlanması" (Görsel: 8) isimli eserinde cephede kahramanca mücadele eden Mehmetçiğe lojistik sağlayan Anadolu halkı betimlenmiştir. Kompozisyonda savaşın her yerine en zorlu şartlarda malzeme taşımada kullanılan kağnılar ve bu kağnılara refakat eden kadını- erkeği- genci- yaşlısı bir grup insan yer almaktadır. Beyaz zemin üzerine betimlenen orta ve koyu tonda tasvir edilen figürlerin oluşturduğu kompozisyonun merkezinde, ön planda yer alan kağnı ve yaşlı figür bulunmaktadır.

Geleneksel Anadolu kıyafetleri ile betimlenen yaşlı adam bir elinde baston bir elinde kağnının öküzlerinin yuları ile görülmektedir. Başbuğ, kendisi bile bastonla yürüyebilen yaşlı figürün, savaşan Mehmetçiğe lojistik sağlamak için gösterdiği inanç ve kararlılığı bu figür üzerinde en iyi şekilde yansıtmıştır. Resmin arka planında lojistik sağlayan diğer kağnıların oluşturduğu büyük bir kalabalıkta bulunan kağnılar ve figürler ile Millî Mücadele'ye olan inancın tüm yurttaki kadını erkeği çocuğuyla sahiplenildiğini göstermektedir. Karamsar bir atmosferin hâkim olduğu arka planın aksine ön planda yer alan ışık figürlerin ifadelerinde bulunan inanmışlığı belirginleştirmiştir. Grup halinde bulunan figürlerin arasında silahları ile tasvir edilmiş Anadolu kadınlarının bu grubun güvenliğini sağladıkları, bağımsızlık için verilen mücadelede cephede yerlerini alarak üzerine düşen görevi layıkıyla yerine getirdikleri gösterilmiştir.



**Görsel: 8** İstiklal Savaşının Yorumlanması, 100 X 300 cm, TÜYB, 2008. ( Başbuğ, 2008)

Başbuğ'un "İstiklal Savaşı'nda Seferberlik" (Görsel: 9) isimli çalışmasında ön planda geleneksel kıyafetleri ile betimlenmiş bir kadın ile arka tarafta bir at arabası üzerinde konuşan 4 erkek ve yanlarında bir kağnı yer almaktadır. Kompozisyonun arka planında dumanlar içinde gölgeler halinde betimlenmiş figürler görülmektedir. Savaşın tüm zorluklarının üstesinden ortak bir şekilde gelineceğinin göstergesi

olarak erkeklerle birlikte cephede savaş alanının içinde betimlenen kadınlar, Başbuğ'un resimlerinin ana karakterlerini oluşturmaktadır.

Resmin merkezinde yer alan kadın, beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş böylece merkez güçlendirilerek yüklenen anlam ön plana çıkarılmıştır. Sanatçının betimlediği kadın figürü, sağlam ve kendinden emin duruşu ile yaşanan savaşa rağmen mücadelenin zorluğunun üstesinden gelineceğinin resimsel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciye bakan figür, adeta izleyicinin bu ana tanıklık etmesini istemektedir. Kadın figürünün yüzünde bulunan bu kararlılık, resimde yer alan erkek figürlerinin hareketleri ile desteklenmiş, Millî Mücadele'nin bütünlük ruhu verilmiştir. Resmin arka planında yer alan kalabalığın içerisinde dalgalanan bayraklar ile bağımsızlığa olan inanmışlığın bütün halk tarafından desteklendiği gösterilmiştir.



**Görsel: 9** İstiklal Savaşı'nda Seferberlik, 140 X 200 cm, TÜYB, 2008 (TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü)

### **Mehmet Başbuğ Resimlerinde Atatürk**

Millî Mücadele'nin mimarı olan Mustafa Kemal Atatürk, birçok sanatçının çalışmalarında bağımsızlık ve kahramanlık sembolü olarak kullanılmıştır. Mehmet Başbuğ, Atatürk'ü resimlerinin içine mükemmel bir ustalık ile yerleştirmiş ve bütünlüğü sağlamıştır. Başbuğ'un resimlerinde, Atatürk, adeta Millî Mücadele'de yer alan tüm halk ile bir bedende ve aynı ruhta yer almaktadır. Başbuğ'un Atatürk temalı resimlerinde, anlam özellikle gözler ile verilmiş, masmavi gözlerde kurtuluş ve bağımsızlık adeta yeniden canlandırılmıştır.

Başbuğ'un "Atatürk Portresi" (Görsel: 10) isimli çalışmasında ön planda kalpaklı şekilde Atatürk portresi, dağlar arasında ilerleyen kağınların önünde görülmektedir. Kurtuluş Savaşı'nın başkomutanı Gazi Mustafa Kemal yapılan betimlemede, askeri kıyafetler ile görülmektedir. Askeri dehası ile Kurtuluş Savaşı'nda büyük zaferler

kazanılmasını sağlayan Atatürk'ün askeri kıyafetler ile yapılmış portresinde askerlik özelliği öne çıkarılmıştır. Başbuğ kompozisyonda Millî Mücadele'nin kahramanları olan Atatürk'ü oldukça kararlı bir yüz ifadesi ile betimlemiş, bu kararlılığı özellikle gözler ile izleyiciye aktarmıştır.



**Görsel: 10** Atatürk portresi, 100 X 70 cm, TÜYB, 2003. (Başbuğ, 2008)

Başbuğ'un “Çanakkale Savaşı” (Görsel. 11) isimli çalışmasında Millî Mücadele'de lojistik için kullanılan kağnılar ve hareket halinde betimlenmiş bir grubu üzerinde Atatürk portresi yer almaktadır. Tüm dünyanın şahit olduğu Çanakkale Zaferinin betimlemesinde, Başbuğ, destansı savaşın isimsiz kahramanı olan Anadolu insanının cepheye lojistik sağlamasının önemini vurgulamıştır. Ön planda yer alan kağnılar onlara refakat eden halk ve askerler Atatürk'ün portresi ile birleştirilmiş, böylece Millî Mücadele'nin Atatürk'ün Türk halkı ve askerine verdiği önem ortaya konulmuştur. Çanakkale Savaşı'nda dünyaya Çanakkale'nin geçilmez olduğunu gösteren Türk milleti askeri-kadını-erkeği- yaşlısı-genci bir bütün olarak varlıklarını ortaya koymuş ve bu destanın isimsiz kahramanları olmuşlardır. Başbuğ, figürlerin üzerinde betimlediği Atatürk portresiyle Atatürk'ün Türk halkı ve askerlerine olan inancı ve halkın kahramanlığına dikkat çekmiştir.



**Görsel: 11** Çanakkale Savaşı, 140 X 200 cm, TÜYB, 2008 (Başbuğ, 2008)

Başbuğ'un "Bayraklaşan Atatürk" (Görsel. 12) isimli çalışmasında hareket halinde betimlenmiş bir grup askerin vücutlarının üzerinde Türk bayrağı ve Atatürk portresi yer almaktadır. Birbirinden farklı bedenlerin aynı amaç için bir araya gelmiş olmasının ustaca gösterildiği kompozisyonda, Başbuğ asker figürlerinin portrelerine yer vermemiş bunun yerine tümüne Atatürk portresi ile kahramanlık imajı yüklemiştir. Millî Mücadele'nin isimsiz kahramanları bu şekilde onurlandırılmıştır. Atatürk portresinde gözler izleyiciyi kendisine çekmektedir. Arka planda bulunan sisli atmosferin içinde kararlı bir şekilde ön planda bulunan Anadolu halkını izleyen Atatürk'ün gözlerinde Anadolu insanına olan inancı ve güveni görülmektedir.



**Görsel: 12** Bayraklaşan Atatürk, 200 X 200 cm, TÜYB, 2003. (Başbuğ, 2008)

### **Sonuç**

Toplumun yaşadığı olaylar, üzerinden zaman geçmesine rağmen toplum hafızasında canlılığını devam ettirir. Türk milleti için dönüm noktalarından biri olan Kurtuluş Savaşı dünya tarihine geçmiş destansı bir kahramanlıktır. Toplum hafızasına kazınan Kurtuluş Savaşı gerek savaş sırasında gerekse savaş sonrasında birçok sanatçı tarafından ele alınarak görsel olarak belgelenmiştir. Çağdaş Türk sanatçıları arasında figüratif resimleriyle tanınan Mehmet Başbuğ'un Millî Mücadele temalı eserleri hem sanatsal hem de konuları itibari ile oldukça önemlidir. Sanatçının güçlü figüratif anlatımı ile oluşturduğu kompozisyonlarda yer alan figürlerin anatomik sağlamlıkları dikkat çekicidir. Sanatçı ustalıkla yaptığı portre betimlemelerinde, ifadeler ile olayları izleyicinin zihnine kazımıştır. Başbuğ, bağımsızlık mücadelesinin kahramanlarını, kompozisyonlarında yeniden canlandırırken fedakâr Anadolu insanının anıtsal kahramanlığını ön plana çıkarmayı başarmıştır. Başbuğ resimlerde yer alan figürlerin eylemlilik halleri ile toplumun her ferdinin bedenleri ve ruhlarıyla cephede olduklarını vurgulamıştır. Başbuğ, yaptığı tasvirde dönem özelliklerini çok iyi araştırmış, dönemin kıyafet, silah ve araç gereçleri orijinallerine sadık kalarak izleyiciye aktarmıştır.

Kompozisyonlarında kalabalık figür gruplarına yer veren sanatçı, figürlerin algılanır olmasını sağlamak için açık koyu renk dengesinden yararlanmıştır. Açık zemin üzerine yerleştirilen figürlerin detaylarının izleyici tarafından rahatlıkla algılanması sağlamıştır. Başbuğ, kompozisyonlarında yer alan savaş atmosferini özellikle arka planda renkler yardımı ile gerçekleştirmiştir. Arka planda koyu tonlarda yapılmış figür gruplarının üzerinde görülen patlama görüntüleri ve kasvetli hava, Başbuğ tarafından ustaca uygulanmış ve savaş atmosferinin yoğunluğu izleyiciye aktarılmıştır.

Türk tarihinin en önemli olaylarından biri olan Millî Mücadele resimleri Türk sanatı içerisinde, farklı dönemlerde, sanatçılar tarafından işlenmesine rağmen ağdaş Türk resminde hak ettiği kadar ele alınmamıştır. Kendisine özgü figür anlayışı ile Millî Mücadele temasını ele alan Mehmet Başbuğ, yaşanan kahramanlıkların gelecek nesillere aktarılmasında oldukça önemli bir görevi yerine getirmiştir. Çağdaş Türk resim sanatının figüratif temsilcileri arasında yer alan Başbuğ, Millî Mücadele konulu resimlerinde Atatürk, Türk kadını, Türk askeri ve fedakâr Türk milletin her yaştan bireyinin gösterdiği kahramanlığı resimlerinde lmszleştirmiştir.

### Kaynakça

- Atay, F. R. (2004). *Çankaya*. Ankara: Pozitif Yayınları.
- Başbuğ, M. (2008). *İstiklal Savaşın'dan Kesitler*. Konya: Aktif Ofset
- Caporal, B.(1986). *Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrası Türk Kadını*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, No: 233.
- Karoğlu, A. (1995). *Batılı anlamda Türk resminde yerellik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keskin, C. (2014). I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. *Gazi Akademik Bakış*, (14), 263-179.
- Özcan, H. (2007). Anadolu Alevi Kültüründe Kadına Bakışın Temelleri. *Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi*. Ankara: Eylül. 1-10.
- Özgenç, A. (2011). *Aydın ve Civarında Millî Mücadele ve Efelerin Faaliyetleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).T.C. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sarıçoban, G. (2017). Millî Mücadele'de Anadolu Kadını. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(4), 1331-1346.
- Savaş, M. (1994). "Bayrak, Tura, Sancak". *Aksu Gazetesi*. Yıl: 9, 344-350.
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yaz Yayınları.
- TC. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, (2009) *Kuvâ-yı Millî ye ve Millî Mücadele Resim Sergisi Kataloğu*. Konya: Baçıvan Basım San. A.Ş.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. (2. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Yabalak, H. (2018). Türk Resim Sanatında Mehmet Başbuğ ve Resimleri. *2.Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri*. (1), 77-89.







Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 137-164  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 14.09.2020/ Kabul/Accepted: 05.11.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atf/Citation:** Balta, S. & Demirbağ, Ö. (2020). Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Dîvân-ı İlähîyat'ı ve Johann Wolfgang von Goethe'nin Doğu-Batı Dîvân'ında Allah Sevgisi. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 137-164

Araştırma Makalesi / Research Article

**Sabri BALTA**

Dr. Öğr. Üyesi  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü,  
ORCID: 0000-0002-7357-0560  
sabri55balta@hotmail.com

**Ömer DEMİRBAĞ**

Dr. Öğr. Üyesi  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
ORCID: 0000-0003-4202-8397  
omerdemirbag59@gmail.com

**Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Dîvân-ı İlähîyat'ı ve Johann  
Wolfgang von Goethe'nin Doğu-Batı Dîvân'ında Allah Sevgisi\***  
*Love of Allah in Aziz Mahmud Hüdayi's Divan Theology and  
Johann Wolfgang von Goethe's East-West Divan*

**Öz**

XVI. ve XVII. yüzyıl arasında yaşamış olan Aziz Mahmud Hüdâyî (1541-1628) Şereflikoçhisarlıdır. Hüdâyî mahlası hocası Üftâde tarafından verilmiştir. Hz. Ali neslinden olan Hüdâyî'nin soyu Hz. Muhammed'in soyuna dayanmaktadır ve Seyyid'tir. Şeyh, şair, sofî, ıslahatçı, teorisyen, müellif, âlim, eğitmen, pir, mürşit olarak bilinmektedir. Osmanlı Devletinde sekiz padişaha rehberlik etmiştir. 30 kadar eseri vardır. Dîvân-ı İlähîyat tasavvufî hikmet ve nasihatlerle doludur. Ahmet Yesevi tarzında yazılan eserinde Yunusça bir üslûp kullanılmıştır. XVIII yüzyılın ortası ve XIX. yüzyılın başları arasında yaşayan Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ise Almanya-Frankfurt doğumludur. Soy bakımından, baba tarafından Türk kökenli olduğuna dair pek çok tartışmaların gündeminde olan Goethe, şairler prensi, söz ve şiirin kanun koyucu dehası ve pek çok ilim dalıyla uğraşmış bir hezarfen olarak anılmaktadır. Saygınlığı evrensel çapta olan Goethe, Deha Çağının ve Alman edebiyatının en büyük şairidir. Çalışmada, hukuk eğitimleri alan Hüdâyî ve Goethe'nin şahsiyetleri kısaca özetlenerek, her iki divan hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca, zamanlarının siyasi, sosyal, kültürel ve edebî açıdan genel görünümünden de söz edilmiştir. Her iki şahsiyetin dîvânlarındaki şiirlerinde Allah sevgisi konusu ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aziz Mahmud Hüdâyî, Johann Wolfgang von Goethe, Dîvân-ı İlähîyat, Doğu-Batı Divanı, Allah sevgisi

\*Bu makale Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanan *Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan-ı İlahiyat'ı ile Johann Wolfgang von Goethe'nin Doğu-Batı Divanı'nda Tasavvuf* isimli doktora tezinin bir kısmından faydalanılarak kaleme alınmıştır.

**Abstract**

Aziz Mahmud Hüdâyî (1541-1628), who lived between the 15th and 16th centuries, is from Şereflikoçhisar. Hüdâyî pseudonym was given by his teacher Üftâde. The line of Hüdâyî, who is a descendant of Hazrat Ali, is descended from the line of Prophet Muhammad and is Sayyid. He is known as sheikh, poet, sofi, reformist, theorist, author, scholar, wise, educator, pir, master. He guided eight sultans in the Ottoman Empire. He has about 30 works. Dîvân Theology is full of mystical wisdom and advice. A Yunus style is used in his work written in the style of Ahmet Yesevi. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), who lived between the middle of the 18th century and the beginning of the 19th century, was born in Frankfurt, Germany. Goethe, who is on the agenda of many debates about his Turkish origin from his father's side, is known as the prince of poets, the law-making genius of word and poetry, and a polimat who has dealth with many branches of science. Goethe, whose reputation is universally respected, is the greatest poet of the Age of Genius and German literature. In the study, the personalities of Hüdâyî and Goethe, who received law education, were briefly summarized and information about both divans was presented. In addition, the general view of the political, social, cultural and literary aspects of their time was also mentioned. The love of God has been discussed in the poems in the divans of both personalities.

**Keywords:** Aziz Mahmud Hudayi, Johann Wolfgang von Goethe, Divan Theology, East-West Divan, love of Allah

**Giriş**

Doğuda ve Batıda pek çok şair sevgi konusunu yazmış oldukları eserlerinde çeşitli şekillerde dile getirmişlerdir. Bu ifade ediş tarzı bazen dünyevi bir sevgiliye karşı, bazen tabiata, bazen mürşide, bazen de peygambere ve Allah'a özlem şeklinde olmuştur. Zira sevgi insanlığın var oluşundan da önce Allah'ın bilinmeyi arzu ederek insanı yaratmasıyla eşzamanlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişi Allah'ın sırrına sevgiyle ulaşabilmektedir. Sevgi kâinatın yaratılma sebebidir. Allah sevgiyi insana vermekle, aslında yarattıkları arasında onu seçtiğini adeta göstermiştir. Sevgi insana Allah tarafından verilmiş olmakla birlikte, tüm kâinat da bu hisseden payını almıştır. Sevgi ne şekilde olursa olsun, dönüp dolaşıp ilahi sevgide karar kılar. Yani sevgi Allah'ta başlar ve yine Allah'ta biter. Dolayısıyla her güzel şeyin başı Allah sevgisidir. Allah sevgisi, Allah'ın insanlara bahsettiği en büyük nimetlerden biridir. Kalpler kendisine iyilik yapana karşı sevgi besler. İnsana en büyük iyiliği de Allah lütfeder. Kişinin Allah'ı sevmesi Allah'ın da onu sevmesine dönüşür. Dolayısıyla en çok sevilmeye lâyık olan da Allah olur.

Allah'ı en çok seven O'nu en çok tanıyandır. O'nu en çok tanıyan da şüphesiz O'nu isimleriyle en çok anandır. Hiç şüphesiz Allah'ı en çok tanıyan ve bilen de peygamberler, veliler, mürşid-i

kâmillere ve O'na iman edenlerdir. O'nu sevenler de O'nu her zaman anarlar ve bu sevgilerini çeşitli şekillerde izhar ederler. Bilirler ki, Allah'ı sevenler Allah'ın da sevgisini kazanırlar. O'nun sevgisini kaybedenler ise aslında her şeylerini kaybederler. Allah'ın sevgisini kazanan ise O'nun dostluğunu kazanır ve böylece Allah'ın dostu olur. Allah'a dost olanlar ise O'na her an kavuşmayı arzu ederler.

Celveti Tarikatı'nın pirî olan Aziz Mahmud Hüdâyî 'nin mânevî tesiri günümüzde halâ devam etmektedir. Onun Dîvân-ı İlâhîyat adlı eseri en çok rağbet gören eserlerinden birisidir. Bu eser ölü gönülleri diriltici bir mahiyet taşımaktadır. Hüdâyî'ye göre Allah âlemi yaratıp insana beden verdikten sonra onu sevgisiyle, aşkıyla ihya etmiştir. Yine ona göre Allah sevgisi diriltici bir mahiyet taşımaktadır. Sevgi hakikat Kaf'ının doruğundaki Anka'dır ve Allah'a ancak sevgi ve aşkla ulaşılabilir. Sevginin gizli kalması ise asla mümkün değildir. Bekaya, yani Allah'a ulaşmanın yolu ise ancak fena ile mümkün olmaktadır.

Allah sevgisi konusu, her ne kadar Allah dostlarının, velilerin, büyük İslam şairlerinin ve pek çok edebiyatçının yazmış oldukları divanlarında ve eserlerinde işlenmiş olsa da, tıpkı onlar gibi batılı bazı şairlerin de eserlerinde işlenmiştir. Zira bu duygu sınırlanamayan, herhangi bir ölçüye sığmayan, aşırı muhabbetten neş'et eden ilâhî bir sırdır. Sevgi insanı insan kılar ve onu ateşler ve faal duruma getirir. Sevgiyle hayat anlamlı ve bereketli kılınır.

Johann Wolfgang von Goethe de hayatında pek çok mecazi sevgi yaşamıştır. Ancak o ilâhî sevgiyi temsil eden mecazi şarabı överek, sevginin meleklerden dahi önce yaratıldığını dile getirmekten çekinmemiştir. Şairler Sultanı olarak anılan Goethe hayatı boyunca hep bir hakikat arayışı gayreti içerisinde olmuş bir insaf şairidir. O, batı şiiri içerisinde bir karakter ve rol modelidir. Bu yönüyle kendisinden sonraki şairler onu kendilerine örnek almışlardır. Aldığı mükemmel eğitim onu insafli ve özgür kılmıştır. O hayatı boyunca mütemadiyen hep ilâhî olanın peşinden koşmuştur. Dindardır ve müthiş bir tefekkür sahibidir. Yaşadığı tüm gerilimler onu doğunun manevî iklimine sürüklemiş, İslam'a çok büyük bir ilgi duymuş ve Müslüman şairler gibi bir divan yazma gerekliliği hissetmiştir. O günün Almanya'sında o hiçbir şairin yapamadığını yaparak bir divan vücuda getirmiş ve hayatının en ince duygularını şiirleriyle insanlığa duyurmuştur. Doğu-Batı divanı büyük bir aşkla ve şevkle yazılmış eserdir.

Bu çalışmamızda her iki şairin şahsiyetlerine, dönemlerinin özelliklerine ve divanlarına değinilerek, divanlarında Allah sevgisi konusu tafsilatına ve şerhine girilmeksizin ayrı ayrı tespit metoduyla ele alınmıştır.

### 1. Aziz Mahmud Hüdâyî'nin ve Goethe'nin Şahsiyeti

Aziz Mahmud Hüdâyî Osmanlı dönemi maneviyat sultanlarının önde gelenlerinden bir velidir. O ilmi ve irfanı, yani medrese ve tekkeyi bir arada özümseyerek hakkıyla mürşitlik makamına ermiş bir gönül ve manâ sultanıdır. XVI. asrın son yarısında adını duyurmaya, XVII. asrın ilk yarısından sonra ise tasavvufî yolda kendini ispatlamış itibar ve saygınlığa kavuşmuştur (Kılıç, 2017: 228). Hz. Muhammed'in soyundandır. Seksen yedi yıllık bir ömür sürmüş ve yaşadığı dönemde sekiz padişah hüküm sürmüştür. Bir gönül adamı olmadan önce Bursa'da kadıdır, hukukçudur, müderristir, ilim adamıdır. Üstadı Üftade'ye bağlandıktan sonra bir gönül adamıdır. Arapça ve Farsça bilmektedir. Eserleri, sohbetleri, irşatları, vaazları ve nasihatleri bulunmaktadır. Tasavvuf ve edebiyat sahalarında parlak bir kişiliğe sahiptir. Liyakat sahibidir. Yaşadığı zamanın hükümdarlarına ve devlet adamlarına yol gösteren bir mürşittir. Özellikle devlet ricâlinin ve halkın gayretli, maneviyatlı, güçlü ve zinde olabilmeleri hususunda manevi bir hekim vazifesi görmüştür. Onun manevi şahsiyetine sığınanlar için adeta bir huzur, saadet ve ferahlama unsurudur. Dergâhı sanki bir manevi sığınak durumundadır. O dönemde onun dergâhı kadar hiçbir mekân emin kılınmamıştır. Kimsenin zarar veremeyeceği dokunulmaz bir ihtirama ve hürmete layık bir pozisyonadadır.

Hüdâyî sıkı bir riyazet döneminden geçmiştir. Kadılığı ve müderrisliği bırakarak malını ve mülkünü fakirlere dağıtmıştır. Bu, iç âlemdeki inkılâbın dış davranışa (muamelata) yansımalarıdır ve İbrahim b. Ethem'den Mevlânâ Celâlüddin'e kadar Doğu edebiyatında yer etmiş pek çok ünlü şahsiyette görülen haldir. Dıştan görülebildiği kadarıyla bir şey tadıyorlar ve öylesine bir kendinden geçmişlik yaşıyorlar ki o tattıklarını tekrar tekrar tadabilmek uğruna vazgeçemedikleri şey kalmıyor. Hüdâyî muazzam bir nefis terbiyesi sınavından geçmiştir. Gurur, kibir vb. gibi kötü hasletlerden arındırılmış, kadılık kaftanı ile Bursa sokaklarında ciğer satmış, hatta dergâhın tuvalet temizliğini bile yapmıştır. Kendisi için helal olan nimetleri kullanmada bile asgari sınıra riayet ederek, gönül âlemini Allah'a ram etmiştir. Medrese dönemlerinde ise eğitimin gerektirmiş olduğu tüm ilimleri tahsil etmiştir (Hüdayivakfı, 2018: 1). Çok okuyan, öğrenen meraklı ve merakının peşinden giden bir zattır. Bursa, Edirne, İstanbul, Mısır ve Şam gibi beldeleri görmüş, oralarda kadılık, naiplik, müderrislik ve vaziflik yapmıştır. Hüdâyî medrese, cami ve dergâhla; ilim meclisleri ve sarayla mütemediyen irtibatlıdır. Kur'an-ı Kerim'e uyma hususunda titizdir. Hakikat adamıdır. Hukuk ilminde ilerleyen bir kadıdır. Ferhad Paşa ile sefere katılan bir neferdir. Padişahları manen yönlendirip

devletin gidişatına yön vermiştir. Padişahların tarafından manen taçlandırılmıştır. Devletin devamlılığı için gayret sarf etmiştir. Veli, Allah dostu ve Celveti Tarikatı Piri olması hususiyetiyle de Hz. Peygamber yolunun devam ettiricisi durumundadır. Hz. Muhammed'in sırlarının mirasçısıdır (Kayaokay, 2017: 41-48). Yapmış olduğu evliliklerle Osmanlı sarayına dolaylı olarak girmiştir. Ledün ilmine sahiptir. Evrensel bir dinin mensubudur. Zahiri ve manevi ilimlerin yanında rüya ilminde keşif ve keramet sahibidir. Şiire, edebiyata, musikiye aşınadır. Manevi nüfuz sahibi olması münasebetiyle çok insan yetiştirmiştir. Müslüman Türk coğrafyasını manen etkilemiştir. Müntesiplerine olan duası kıyamete kadar müstecap kabul edilmektedir. Temkin ehlidir. Hz. Yusuf'un rüya tabiri ilminden nasibdar olan Hüdâyî'nin bu yönüyle cihan sultanlarını yönlendirmesi ve tabirdeki isabeti onun liyakatinin ve salahiyetinin nişanesidir.

Edebi açıdan bakıldığında Yunus Emre ve Ahmet Yesevi'nin yolunu takip etmiştir. Şiirleri irşad ve ıslah edicidir. Hüdâyî aynı zamanda bir teorisyen, âlim ve eğitimci olarak da karşımıza çıkmaktadır. Zühdi halk edebiyatının ve tekke edebiyatının gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Şiirlerinde kafiyeden ziyade manâ ön plandadır. Vahdet-i vücud düşüncesini dile getirirse de, şiirlerinde dinin zahirine ters düşecek ifadelerden kaçınmıştır. Şiirlerinde verdiği bilgiler ve ahlaki öğütler dünyanın hakiki yönüyle tanıtılması istikametindedir. İnsanın dünyaya değil de, bilakis fizik ötesi âleme gönül vermekle isabetli bir iş yapmış olacağı düşüncesini benimsemiştir. Yine şiirlerinde fikirlerini yansıtmaktan ziyade, ahlaki, dini ve didaktik unsurlara yer vermiştir. Şiirleri bestelenip okunmuş bir şahsiyettir. Na'atları ve ilâhîleri tevhit içeriklidir. Allah ve peygamber sevgisini, ilâhî sevgiyi şiirlerinde işlemiştir. Edebiyat onun için bir vasıttır. Şiirlerinde sanat endişesi yoktur. Zarif nüktelerle de kendini sevdirmiştir. Muhataplarını adeta derin bir tefekküre davet etmektedir (Hüdâyîvakfı, 2018: 1-15; Yüceer, 2005: 133-134; Özervarlı, 2005: 115; Gençoğlan, 2010: 32; Yılmaz, 1990: 90-95; Güngör, 2005: 438; Ertan, 2005: 449-462; Tavukçu, 2003: 284).

Johann Wolfgang von Goethe ise Aydınlanma sonrası Deha Çağı dönemini yaşamış olan bir deha şairidir. Fransa'nın Almanya'yı işgal ettiği zaman dilimini yaşamıştır. Yine yedi yıl savaşları denilen zaman dilimini de yaşamıştır. Evleri Fransız askerleri tarafından karargâh olarak kullanılmıştır. Fransız İhtilali'nin yine onun yaşamış olduğu zamana tekabül etmesi sebebiyle, yaşadığı dönem dünya için dönüm noktasının olduğu bir dönemdir. Goethe disiplinli ve ciddi bir yaratılışa sahiptir. Hukukçudur. Akıl unsurunu, hayal gücü yeteneğini, anlatma zevkini ve duygularını geliştirme imkânı bularak dengeli bir çocukluk

dönemi yaşamıştır. İlme ve irfana çok yakın olmuştur. Babasının arzusuyla Leipzig’te hukuk öğrenimine başlamıştır. Latince, Yunanca, İtalyanca, Fransızca ve İbranice bilmektedir. Dile yatkındır. Ezop’u, Homeros’u ve Ovidus’u tanımış, bir yandan da Doğuya olan merakını Bin Bir Gece Masalları’yla gidermiştir. Alman halk efsanelerini okumuştur. Çok okuyan ve aşırı merak sahibi birisidir. Leipzig, Strasburg, Weimar, Karsbad, İtalya, Roma, Napoli, Sicilya, Aschersleben, Harz, Venedik, Jena, İsviçre, Pymont, Göttingen, Kassel gibi beldelere hem seyahatlerde bulunmuş, oralarda hem çeşitli araştırmalar yapmış, bir yandan da hukuk doktorasını tamamlamaya çalışmıştır. Ancak bunda başarılı olamamıştır. Botanik üzerine araştırmalar da yapmıştır. Alt çene kemiğini keşfetmesiyle de Goethe bir nevi kâşiftir. Dük Kral August’un yanında Fransa’daki mücadeleye katılmış, Mainz kuşatmasında gözlemci olmuştur. Goethe devletin sır kâtipliği görevine tayin edilmiştir. Bu yönüyle devlet adamlığı statüsüne sahiptir. Hezarfen kişiliğiyle her şeye karşı meraklıdır. Özellikle metafiziğe olan ilgisi onu önce spiritualist yapmış, daha sonra hocası Herder’in teşvikiyle İslam’la ve Kur’an’la tanışmıştır. Yaptığı Kur’an okumaları neticesinde Doğuya ve Doğu Edebiyatına merak sarmış, Hafız Divan’ını okumuştur. Bunun neticesinde Hz. Muhammed’i övücü Mahomet Gesang (*Muhammed’in Nağmesi*) gazelini yazmıştır. Bu vesile ile Arapçayı öğrenmiş, Kur’an-ı Kerim’den bazı sureleri ve ayetleri bizzat kendi el yazısıyla yazmıştır.

Goethe Weimar’da devlet hizmetine girmiş, Dük Kral August ile Berlin’e, Postdam’a, İsviçre’ye diplomatik seyahatlerde bulunmuştur. Bu yönüyle saraya yakındır. O savaş ve yol inşaatı komisyonunun yönetimini üstlenmiş, Jena’da doğa bilimleri enstitüleri yöneticiliği ile görevlendirilmiştir. Yine orada tüm bilim ve sanat kurumları baş denetçiliğine ve devlet bakanlığına tayin edilmiştir. Pek çok kadınla münasebeti olmuştur. Daha çok Frankfurt çevresinde yetişen Goethe Susanna Katherina von Klettenberg isimli bir kadın vesilesiyle dini ve mistik eserlere merak sararak Herder’den etkilenmiştir. Friedrich Schiller ile dostlukları olmuş, Jena ve Weimar muhitlerinden çok etkilenmiştir. Herder’in teşvikiyle Kur’an okumalarına yönelen Goethe, dâhiyane bir akla sahiptir. İncasında evrenseldir. Tabiat ilimlerine, botaniğe, renk ilimlerine, tıbbı çok meraklı, şiir, edebiyat ve musikiye vâkıftır. Alman edebiyatçıları ve Dünya edebiyatçıları tarafından gerek ilmi yetkinliği, gerek edebi şahsiyeti ve gerekse evrensel oluşu bakımından takip edilen örnek bir şahsiyettir. Alman muhitlerini ve kendisinden sonra gelen edebiyatçıları çok etkilemiştir. O Alman ulusal kimliğiyle Alman Kraliyetinde taçlandırılmıştır. O bugüne kadar en önemli Alman edebiyatçısı olarak görülmüş temkin ehli bir zattır.

Goethe, edebiyatın neredeyse tüm alanlarını bünyesinde barındıran şiiir, nesir, dram, tiyatro dışında anatomi, teoloji, musiki, resim, felsefe, siyaset, sosyoloji, filoloji gibi pek çok ilmi alanda kendisini göstermiştir. Eserleri ile dünya edebiyatında zirve teşkil etmiştir. Geniş bir bilgi birikimine sahip, araştırmacı, entelektüel, güçlü, azimli, etkileyici, disiplinli, ciddi ve akıllı bir kişiliktir. Hayal gücü çok kuvvetlidir. Yazma ve anlatma zevkine sahiptir. Duygulu ve dengeli bir bütünlüğü vardır. Çok kapsamlı ve özel bir eğitimden geçmiştir. Diğer kültürlerle çok açık olan Goethe çello ve piyano gibi enstrümanları çalabilmektedir. Sportif bir kişilik olan Goethe binicilik, eskrim ve dansı henüz çocukken öğrenmiştir. Asil bir sınıfa mensuptur. Güzel sanatlara çok düşkündür. İncil'i erken yaşlarda öğrenmiştir, iki bin ciltten oluşan bir kütüphane sahibidir. Kılık-kıyafet ve görgü kuralları konusunda çok şık bir hayat tarzına alışmıştır. Sanat anlayışı ve kabiliyeti çok yüksektir. Antik dönem bakır sanatına, oymacılık ve gravür tekniklerine meraklıdır. Sonuna kadar özgürlüğün tadını yaşayan birisidir. Maceracı ve aşk meraklısıdır. Duygusal ve coşkuludur. Bu yönüyle manevi –tasavvufi tarza çok yatkındır. Bu sebeple dindarlık düşüncesiyle yakından ilgilenmiş, halk edebiyatıyla da yakından teması olmuştur. Organik doğaya düşkündür. Gotik mimari meraklısıdır ve adeta kendi ruhunun yaratıcısı pozisyonundadır. Düşünceleri asilce ve tam bir karakter adamdır. Çocuklara ve kadınlara karşı davranış tarzı takdire şayandır. Hayranlık uyandıran çok tesirli bir kişiliktir. Tüm hal ve hareketlerinde bütünüyle kendine özgü bir prototiptir. Zorluklara hiçbir zaman aldırmamıştır. Melankoliktir, Şiirlerinde tabiatın coşkun duygularını ve övgüyü kullanmıştır. Kalıplardan uzaktır. Hammer'ın Kur'an çevirilerini mütemadiyen okuyan Goethe, Avrupa'da İslamiyet'e her türlü olumsuzlukla yaklaşıldığı bir dönemde İslam'a müspet yaklaşan ilk edebiyatçı olması bakımından çok saygıdeğerdir. Kendi işinin delisidir. Asil bir sınıf mensubu olmasına rağmen, aristokrasiye direnmiştir. Maliye bakanı olarak çalıştığı dönemde resmi harcamaları kısıtlamış, devletin mali durumunun düzelmesini sağlamıştır. Yenilikçi ve özgürlükçüdür. Antik çağlardaki mitolojik kahramanlara düşkündür. Güç aşırılıklarından hep nefret etmiştir. Tam bir adalet ve barış adamıdır. Antik dönemin erotik edebiyat formundaki şiiir derlemesi de mevcuttur. Mizahi şiiirleri olan Goethe'nin epik şiiir şeklinde eseri ve baladları da mevcuttur. Evrensel olması bakımından okura doğrudan hitap etmektedir. Goethe'de aşk, ilkbahar, sonbahar gibi konular kendine özgü bir canlılık kazanarak Alman dilinde yumuşak bir tarz oluşmasına neden olmuştur. Şiirde sentezcidir. Cümlelerdeki yapı ve noktalamayı geleneksel çizgiden ayırarak alışılmamış tarzda yeni kelimeler ortaya çıkarmıştır. Alman şiiirine



ferdilik kazandıran ilk şairdir. Maneviyatla ilişki kurarak kâinatın sırrını madde-ruh bağlantısı şeklinde ortaya koyma maksadını gütümüştür. Tam bir dil ustasıdır (Wikipedia, 2018: 1-17; Aytaç, 1982: 9-13; Aytaç, 1992: 134-169; Aytaç, 2010: 22-25).

## 2. Her İki Şahsiyetin Dönemlerinin Genel Özellikleri

Siyasi ve sosyal açıdan Hüdâyî'nin doğmuş olduğu dönem en ihtişamlı dönem olan Kanuni dönemidir (Yılmaz, 1990: 27). Devlet güç, şöhret ve zenginlik bakımından zirveye ulaşmıştır. Büyüme ve gelişme imparatorluğa dönüşümüştür. Kanuni zengin ve ihtişamlı bir devletin başındadır. Babasının mağduriyet oluşturan icraatlarını gidermiştir. İnan ve Mısır'dan getirilen sanatkârların memleketlerine dönmeleri hususunda gayretlidir. Osmanlı-İnan arasında yürürlükte olan ipek ticaretiyle ilgili yasağı kaldırmıştır. Mağdur tacirlerin zararları hazineden karşılanmak suretiyle onların gönlü alınmıştır. Halka eziyet eden devlet görevlileri cezalandırılmış, halkın üzerindeki baskı kaldırılmıştır (Uzunçarşılı, 1988: 257-264). Devletin hudutları Viyana, Mısır, Kuzey Afrika, İnan ve Hindistan sınırlarına kadar genişlemiş, askeri açıdan altın devir yaşanmıştır. Bu dönem Hüdâyî'nin çocukluk dönemidir. Devletin Avrupa topraklarındaki yeri kesin hale gelmiştir (Gençoğlan, 2010: 15). Sokullu Mehmed Paşa, Sinan Paşa, Piyale Paşa ve Kılıç Ali Paşa gibi devlet adamları devlet ve fetih işleriyle meşgul olmuşlardır. Kıbrıs fethedilmiştir. Mimari alanda Mimar Sinan, edebiyat ve şiir alanlarında Baki ve Fuzuli, Hüsn-ü hat sanatında Karahisari, devlet idareciliğinde ise Sokullu Mehmed Paşa gibi zirve şahsiyetler bu ihtişamın ileri gelenleridir (Yılmaz, 1990: 28).

II. Selim dönemi ise bütün müesseseleriyle askeri, idari ve siyasi açıdan bir duraklama dönemidir (Yılmaz, 1990:27-28). III. Murad dönemi ise zaafklar dönemidir. Müdahalelerle devletin işleyiş ve ahengi bozulmuştur. Avusturya ile sekiz yıllık barış imzalanmış, İnan ile on iki yıllık bir savaş olmuştur. Mali ve askeri bakımdan bir güç kaybı söz konusudur (Yılmaz, 1990: 28-29). Sokullu'nun vefatı sonrası devlette askeri, siyasi ve iktisadi bozulmalar olmuş, Aziz Mahmud Hüdâyî tüm aksaklıkların giderilmesi maksadıyla padişahla irtibat kurmuş, devlette devamlılığın sağlanması için tavsiyelerde bulunmuştur. III. Mehmed zamanında devlet işlerine müdahale had safhadadır. Celali isyanları baş göstermiştir. Babasının yerine geçen I. Ahmed ise içte ve dışta merkezi yapıyı güçlendirmiştir. Onun Hüdâyî ile münasebeti çok samimicedir (Gençoğlan, 2010: 17).

Üç ay padişah kalan I. Mustafa'dan sonra II. Osman tahta geçerek yeniçeri ocağında ıslahat yapmak istemiş, hocası Ömer Efendi'nin kendisini hacca teşvik edişini kendilerine nefret olarak

niteleyen yeniçeriler bunu Mısır ve Şam'dan kendilerine karşı asker toplama gayreti olarak görmüşlerdir. Hocasının kellesini isteyen yeniçerilere tecrübesizce karşı çıkışı padişahın canına mal olmuştur. I. Mustafa üç aylığına yine devletin başına getirilmiş, daha sonra IV. Murad padişah olmuştur (Yılmaz, 1990: 31-32). IV. Murad devlet işlerinde büyük bir başarı göstermiş, annesi Kösem Sultan'ı etkisizleştirmiş, her türlü huzur ve güveni tesis etmiştir. IV. Murad'ın kılıcını Hüdâyî kuşatmıştır. İrşad, sohbet, nasihat ve tavsiyeleri ile manen padişahın yolunu aydınlatmıştır. Bu padişah döneminde de vefat etmiştir (Gençoğlan, 2010: 17-18). Saadetin felakete dönüştüğü bir dönemde yaşayan Hüdâyî devletin başına gelen bütün olumsuzlukları manevi rüzgârıyla bertaraf etmeye çalışarak padişahı devlet adamlarına, esnaftan halka, her sınıftan ve muhitten insana kucak açarak hizmetini liyakatle yürütmüştür. Toplumun ve padişahların zaaf ve meziyetlerini teşhis ederek olumsuzlukları adalet, sünnet ve şeriat çerçevesinde giderme gayreti göstermiştir. Onun derin entelektüel ve mütevazı kimliği hem kendi dönemine hem de sonraki dönemlere ışık tutmuş ve onu bir cazibe merkezi kılmıştır (Kemal, 2014: 52-67).

Hüdâyî'nin yaşadığı dönem siyasi, kültürel, sosyal, mimari ve edebi açıdan en yüksek seviyeye ulaşılan bir dönemdir. Padişahlar sanata, ilme büyük önem vermişlerdir. Âlimler himaye edilmiş, fikir sanat ve kültür hayatı yükselişe geçmiştir. Padişahların bu önemi atfetmeleri ülke dışındaki âlim ve sanatkârların Osmanlı topraklarına gelmesine vesile olmuştur (Banarlı, 1997: I, 557). Hüdâyî'nin Osmanlı tahtı üzerindeki etkisi Üsküdar'ı ön plana çıkarmıştır. Siyasi ve manevi açıdan en zor zamanlarda sadrazamlar dua almak için dergâha uğramışlardır. Onun kültürel açıdan şehir kimliğinin oluşmasında rolü büyük olmuş, şehir onunla bütünleşmiştir. O sadece İstanbul'da değil, Anadolu ve Balkanlardaki çok geniş kitleleri de tesiri altında bırakmıştır. Her ayın ilk Pazartesi Sultan Ahmed Camii'nde vaaz verip, halkı irşad etmesi halkın kültürel yapılanmasına katkı sunmuştur. Bu yapılaşma çeşitli kültürel, sosyal, manevi ve edebi unsurlardan oluşmuştur (Şahin, 2014: 168-169). Bu unsurlar içerisinde Zafî, Hayalî, Ruhî, Bâkî, Taşlıcalı Yahya Bey gibi şairler; Âşık Çelebi, Sehî, Lâtîfi gibi tezkire yazarları ve Hoca Saadettin Efendi gibi tarihçiler de bulunmaktadır (Banarlı, 1997: I, 557). Bu dönemin Üsküdar'ında çocuklar ve kadınlar tarafından Türk Dili yumuşak bir üslupla konuşulmuş, dini ve kültürel yaşayışın etkisinden dolayı Müslüman mahallelerinde yüksek şahsiyetli kişilerle yaşama arzusu halkla bu şahsiyetleri birleştirmiştir. Bunun en önemli göstergesi ise Üsküdar ve Eyüp semtleridir (Şahin, 2014: 170-172).

Goethe dönemi ise Avrupa ve Germen toplumunda siyasi ve sosyal açıdan önemli hadiselerin yaşandığı dönemdir. Avrupa'nın merkezindeki Alman İmparatorluğu sosyo-kültürel ve siyasi açıdan geridedir (Lukacs, 2011: 9). İtalyan menşekli hümanist fikirler ve sanat eserlerinin tesirleri sosyal sınıflar ve muhitler üzerinde az da olsa görölmektedir. Zengin şehir devletlerinin oluşmaya başlamasıyla Alman toplumu için bireysel uyanış söz konusudur. I. Friedrich Wilhelm'in ölümüyle yerine geçen II. Friedrich, aydınlanmacı düşüncelere sahip olmakla birlikte, müziğe ve barok kültürüne karşı müspet yaklaşımlıdır. Bunun tersine siyaset, ekonomi ve askerliğe karşı ise ilgisiz bir tutum içerisindedir. Ancak halka karşı barışçıl ve hazineyi korumak gibi bir anlayışa sahiptir. Aydınlanmanın en derin izleri II. Friedrich vasıtasıyla olmuştur. O dış siyasette barışçıl, içeride aydınlanmacıdır. Onun bu aydınlanmacı fikirleri dini tolerans, idarenin merkezileştirilmesi, bütün tebaa için tekli bir hukuk sistemi, eğitim sisteminin kalitesinin artırılması ve çiftçilere özgürlüğü öngörmektedir (Beşirli, 2001: 49-53).

IV. Karl'ın 1745'te ölümüyle yönetimin büyük kızı Maria Theresia'ya geçmesi onun eşi I. Franz'ın imparator seçilmesine neden olmuştur. Maria Fransa ve Rusya'yı; Friedrich ise İngiltere ve Hollanda'yı yanlarına çekmişlerdir. 1756'da Friedrich'in Avusturya'ya saldırmasıyla yedi yıl savaşları başlamıştır. Friedrich Prusya'yı hukuk devleti yapmak istemiş, hakimlere teminat ve tatmin edici ücretler bağlatmıştır. Devletin soyluya, burjuvaya, köylüye bakışı arasındaki ayırımı korumuştur. Soylular devletin belirleyici tabakası olmuş, burjuva ise onların tebaası olmuştur. Friedrich için devlet rasyonalist bir mekanizmadır.

1780'de Avusturya imparatoru II. Joseph Habsburg devletini aydınlanmacı bir tavırla yenilemeye çalışmış, devleti kiliseden ayırmış, tarikatları kaldırmış, manastırları kapatmış, ibadeti belirli günlerle sınırlamıştır. Protestanlar onun hizmetinde çalışma yetkisi kazanarak eşitlik hakkı elde etmişler; Yahudilerin durumunda ise iyileştirmeler yapılmış, öğrenim yapmalarına, zanaat faaliyetlerinde bulunmalarına, fabrika kurmalarına, Alman soyadı taşımalarına izin verilmiş, özel kıyafet giyme zorunluluğu kaldırılmıştır. 1783'te kilise nikâhı zorunlu hale getirilmiş, Katolik olmayanlara boşanma ve tekrar evlenme izni verilmiştir. İşkence ve ölüm cezası kaldırılmıştır. Sanayi devrimi gerçekleşerek topluma yön verilmiştir. Devlet, kilise, toplum tenkit edilmeye başlanmış; eşitlik, hoşgörü, özgürlük, insaniyet idealleri ön plana çıkarılmıştır. Geleneksel üretim ve işletme biçimleri değişmiş, liberalizm ortaya çıkmıştır. Fransa meşruteli krallığa dönüşmüş, Avrupa'nın tutucu güçleri Fransa'ya savaş açmış, Fransa'da terör

egemen olmuştur. 1799'da Fransa'nın birinci könsülü olan I. Napolyon Leneville Barış Antlaşmasıyla Almanya'yı yeniden düzenlemiş, 1804'te ise kendini Fransa imparatoru ilan etmiştir (Salihoğlu, 1993: 94-127).

Milli bilincin olmadığı Alman Klasik döneminde halkın kendi dilinden ve kaynaklarından devşirilen gücün varlığına inanılarak antik çağa büyük ideallerle bakılmıştır. Fakat antik çağın evrenselliği ve hayat anlayışı Goethe ve Schiller'in millilik anlayışına engel teşkil etmiştir. Halkın kaderiyle temas halinde olan Goethe, dünya vatandaşı olarak görülmüş, Klasik dünya görüşü evrenselleşmiştir. Alimler muhiti olan Jena'da romantizm ortaya çıkarak, erken burjuva aydınlanmasına tavır almıştır. Klasığın biçimci özelliğine karşı çıkılarak, romantikler tarafından akıl dışılık ve şeytani güçler ön plana çıkarılmıştır. Goethe ise bu güçlerle savaşmıştır. Zira Romantizm siyasi ve sosyal karakteri açısından değiştirici ve derin yapıdır. Stauferler Çağı yeniden keşfedilerek imparatorluk düşüncesi öncelenmiştir. Goethe I. Napolyon'a karşı konulamayacağı fikrini muhafaza etmiş, ancak olaylar onu haklı çıkarmamıştır. Merkezi Heidelberg olan Romantizm, tutucu ve milliyetçi olmuştur. 1808'de İspanya Napolyon'a karşı ayaklanmış, Avusturya'da da ayaklanmalar olmuş, ancak bastırılmıştır. Napolyon'a direnç artmış, orduda sessiz reformlar başlatılmış, halk ordusu teşekkülü adı altında askerlik hizmeti sözü konusu olmuştur. 1812'de Napolyon Rusya ile savaşarak yenilmiş, Almanya yeniden düzenlenmiş ve Metternich Bavyera'yı Ren Birliğinden ayırmıştır. 1813'te Rusya, Avusturya, Prusya karşısında yenilen Napolyon 1814'te görevinden ayrılmıştır. 1815'te Avrupa kongresinde Avrupa devletleri yeniden düzenlenmiş, bağımsız devletlerden oluşan bir Alman Birliği oluşturulmuştur. 30 yıl boyunca etkili olan Romantizmden sonra bir sükûnet devri olan Biedermeier dönemi yaşanarak sanayi çağı başlamıştır (Salihoğlu, 1993: 115-127).

Kültürel ve edebi açıdan on sekizinci yüzyıl Almanya'sı Leibniz'in felsefi görüşlerinin kabul gördüğü bir zamandır. Onun düşüncesinde dünya birimlerden, monadlardan oluşan, alttan üste tanrıya giden, kendi içerisinde bağımsız, kâinatı kendi içlerinde aktif bir biçimde yansıtan bir ayna durumunda olan basamaklar sistemidir. Bu dönemde bu anlayış benimsenerek Alman Dili bilim dili olarak kullanılmıştır. Thomasius'un Alman dilini ilk kez bilim dili olarak kullanması rasyonalist düşüncüyü ortaya çıkarmıştır. Cristian Wolff'un onu zirveleştirilmesiyle de Alman Deizmine katkılar sağlanmış, bilim dili Almancalaşmış; Almanlar tarafından kendi dillerinde felsefe yapma imkânı ortaya çıkmıştır. Daha sonra Immanuel Kant tarafından idealist

düşünce felsefesi benimsenerek dini görüşlerle çatışmadan kaçınılmıştır (Salihoğlu, 1998: 102-111).

1789 Fransız Devrimiyle burjuvazik feodalizmden kapitalizme geçiş sağlanmış, Napolyon'un neden olduğu fırtınalı dönem kültürel yönelimlerin önünü açmıştır. Ulusçuluk teşvik edilerek, inanç, duygu, gelenek ve aklın itelediği değerler adına romantik protesto doruğa ulaştırılmış ve bu edebiyata Deha Çağı adıyla yansımıştır. Bu durum Goethe'nin "*Genç Werther'in Acıları*" romanında bariz bir şekilde görölmektedir. Herder kültürel milliyetçilik kavramını ortaya atmış, her milletin kendine özgü şahsiyet ve büyüme kalıbının olduğu fikrini savunmuştur. Onun sayesinde Alman Edebiyatı Fransız kültürü bağımlılığından kurtarılmıştır. Fichte ve Grimm kardeşler de Alman doğmanın bir erdem olduğunu ifade ederek Almancanın en üstün dil olduğu fikrini ileri sürmüşlerdir. Bu dönemde neo-gotik mimari hareketi ortaya çıkmış, Cizvitçilik ortadan kaldırılmış, romantiklerin çoğu Katolik olmuş, Hegel tarafından ise tarihin bir diyalektik süreç olduğu fikri benimsenmiştir. Müzik alanında halk türküleri, geçmişteki öyküler aranarak, Scott romanlarına, Shakespeare'in oyunlarına, Goethe ve Puşkin'in şiirlerine başvurulmuş; Beethoven, Hayd ve Mozart geleneği yeniden biçimlendirilmiştir (Işıktaş, 2015: 159-166).

Avrupa'nın standartlarına göre yaşayan ve parçalanmış devletçikler halinde bulunan Almanların siyasi bir çatı altında kendi kültürlerini korumaya güçleri yetmediğinden dolayı Alman milliyetçiliği bir birlik ulusçuluğu şeklinde tezahür etmiştir (Saklı, 2012: 6-15). Kültürel açıdan geleneksel Alman toplumunda saray ve taraftarlarının üstünlüğüne dayalı otoriter bir şövalyelik kültürü hâkimdir. Kraliyet ve prenslik merkezli yönetim şekilleri kapalıdır (Küçükbatır, 2013: 421).

### **3. Dîvân-ı İlahîyat ve Doğu-Batı Divanı**

Celveti Tarikati'nin Pirî ve Üsküdar'ın manevi mimarlarından olan Aziz Mahmud Hüdâyî'nin eserleri içerisinde en çok okunanı, ilahilerini toplamış olduğu Dîvân-ı İlahîyat'ıdır. Onun bu halk edebiyatı türündeki şaheseri Yunus Emre ve Niyazi Mısıri gibi şahsiyetlerin yazmış oldukları divanlardan sonra en çok rağbet gören ve Müslüman Türk dünyasında öne çıkan eserlerden biridir. Dîvân ölü gönüllere ilahi bir nefes olmaya devam ederken, hakka taliplileri ilahi muhabbete ve irfana davet etmekte; züht ve marifet makamlarını telkin edici bir içerik arz etmektedir (Tatçı ve Yıldız, 2005: 7-20).

Dîvân ilk önce 1870'de Sahhaf Nuri tarafından, daha sonra 1919-1921'de Mehmed Gülşen Efendi tarafından iki kez Osmanlı Türkçesiyle basılmış; bilahare 1970'de Kemalettin şenocak ve 1986'da

Ziver Tezveren tarafından günümüz Türkçesiyle tekrar neşredilmiştir. Dîvân, Hüdâyî'nin ilâhî ve gazellerini topladığı kitabıdır. Türkiye'de ve dünya kütüphanelerinde ise tespit edilebildiği kadarıyla 89 nüshası bulunmaktadır. Dîvânda 243 ilahi Türkçe, 4 şiir de Arapçadır (Tatcı ve Yıldız, 2005: 7-23).

Dîvân'da yer alan şiirler koşma ve gazel formundaki ilâhîlerle kıt'a ve müfredlerden oluşmaktadır. Arapça yazılmış münacatlar, Arapça-Farsça kıt'alar ve müfredler da Dîvân'da yer almaktadır. Ayrıca 75 kıt'a ve rubâî, 199 Türkçe müfred, 20 Arapça kıt'a ve müfred, 5 Farsça kıt'a ve müfred yer almaktadır. Dîvân'da gazel, murabba, muhammes ve kıt'a tarzında yazılmış şiirler az olmakla birlikte, pek çok şiir koşma tarzında yazılmış ilâhîler şeklindedir. Dîvân Allah'ı tevhid ile başlayıp, Hz. Peygamberi övgüyle ilerler. Divan'da aruz ve hece vezni kullanılmış, aruzla yazılan şiirlerde ortadan iki parçaya bölünen bahirlere yer verilmiştir. Şiirlerin çoğunda imale ve zihafklar da bulunmaktadır (Gençoğlan, 2010: 58-61).

Johann Wolfgang von Goethe Doğu-Batı Divanı'nı 1819 yılında yazmıştır. Evrensel bir kişiliği temsil eden Goethe'nin yaşamış olduğu ve kökeninde din tartışmaları olan, Aydınlanma diye tabir edilen bir dönem içerisinde İslamiyet ile ilgili söz söylemek neredeyse imkânsızdır. Bu dönem bir geçiş dönemidir. O, 1814'de Viyanalı şarkiyatçı Joseph von Hammer Purgstall'ın 1812'de yayınladığı Hafız Divanı tercümesini okumuş ve bu tercümenin büyük tesiri altında kalarak Doğu nazım biçimlerine yönelmiştir (Aytaç, 1992: 167). Onun İranlı şair Hafız'ı kendisine yakın bulması, onunla aynı duyguları paylaşması, Hafız'ın kendisine eş bir şair olmasından ileri gelmiştir. Hafız'ın ruh büyüklüğü, düşünce ve sağlamlığı irfanından sezgisine dayanan bilgisinden kaynaklanmaktadır. Zira onun düşünce tarzı Goethe'nin inancına uygundur (Özgü, 2014: 93).

Hafız'da kendi ruhunu fark eden Goethe, kendisini onun ikiz kardeşi olarak kabul etse de, kendini ona eşit saymaya cüret edememiş, ancak onu takip ve taklitle işe başlamıştır. 1815'te henüz 29 yaşında ince ruhlu Marianne von Willemer adlı şair istidatlı rakkase ile tanışmasıyla Goethe onu tutulmuştur. O artık Goethe'nin Züleyha'sıdır (Özkan, 2006: 102-110).

Goethe, Divanı'nı Hafız'ın ruhuna ithaf etmiştir (Schimmel, 2014: 27). Divan, İslam edebiyatı geleneklerine uygun olarak "*ed-d-Divânu's- Şarkî li'l- Mü'ellifi'l Garbî*" üst başlığını taşımaktadır (Dağlar, 2015: 146).

Divan'ın iki önemli figürü Suleika ve Marianne'dir. Hatem kişiliğinde ise o kendi portresini çizmiş ve eserin asıl bölümünü oluşturan bu şiirlere birçok mısralar ve özdeyişler eklemiştir. Goethe

Divan'da Hafız'ın gazellerinin biçim ve kafiye özelliklerini taklit çabası göstermiş, gazellerin ruhunu örnek almaya gayret sarf etmiştir. Gençlik ve yaşlılık, genel ve özel, sır ve itiraf gibi bir gerilim atmosferinde Divan Kutupluluk ilkesi üzerine kurgulanmıştır. Züleyha Bahsinde Hatem ile Züleyha'nın aşkı şark imajları ve kalıplarıyla süslenmiştir (Aytaç, 1992: 168).

Buch des Sängers (*Şarkılar Kitabı*) kısmı "Hicret" şiiriyle başlamıştır. Bu, şairin Şark kültürüyle ilk karşılaşmasıdır. Bu şairin adeta siyasi bir huzursuzluktan kaçışıdır. Buch Hafis (*Hafız Kitabı*) Doğu şiirini, özelliklerini, dinle olan irtibatını konu ve biçim olarak ifade eder. Buch der Liebe (*Aşk Kitabı*), Buch der Betrachtungen (*Murakabe Kitabı*), Buch des Unmuts (*Sıkıntı Kitabı*), Buch der Sprüche (*Hikmetler Kitabı*), Buch des Timur (*Timur Kitabı*), Buch Suleika (*Züleyha Kitabı*), Das Schenkenbuch (*Saki Kitabı*), Buch der Parabeln (*Mecazlar Kitabı*), Buch der Parsen (*Persler Kitabı*), Buch des Paradieses (*Cennet Kitabı*) konuları da Divan'ın diğer bölümlerini içermektedir.

Eserde Timur bahsi Hafız'ın çağdaşı Timurla, Goethe'nin çağdaşı Napolyon'un kışın çıktıkları birer sefer olan Çin ve Moskova seferleri arasındaki bağlantıyı dile getirmektedir. Züleyha bahsi ise Divan'ın en önemli bölümlerindedir. Aşk ve sevgi bu bölümde oldukça kendini göstermektedir. Cennet bahsinde ilâhî ve mecazî aşkın birlikteliği dile getirilirken, bahiste cennet tasavvurunun imajlarından hareket söz konusudur. Şair huriler tarafından cennete sokulmuştur, fakat bu onun Züleyha'ya yazmış olduğu şiirler neticesinde meydana gelmiştir. Divan'ın bütününde Batı-ve Doğu dinleri, şairlik mesleğinin bir muamma oluşu ve bunun karşısında insanın duyguları, sezgileri, hayat tecrübesi, kişinin aptallıkları ve faniliği, geçiciliği anlama çabası; buna rağmen dünya nimetlerine olan arzusu söz konusudur. Goethe bu eserinde yaşlılık dönemi hayat anlayışını, tecrübelerini Doğu bilgesinin ağzıyla ifade etmiştir (Aytaç, 1992: 167-169).

Goethe bir takım ahlaki, dini ve felsefî vecizeleri de toplayarak bunları Murakabe, Hikmet ve Temsil bahisleri şeklinde Divan'da işlemiştir (Yılmaz, 2006: 7). İslam dünyası ve cennet tasavvuru konusu Divan için bir edebi malzeme niteliğindedir (Aytaç, 2010: 28-31).

#### **4. Hüdâyî ve Goethe'de Allah Sevgisi**

Sevgi insan gönlünün hiçbir karşılık beklemeden sevgiliye meyletmesidir. Dolayısıyla sevgilinin de her şeyini sevmeyi gerektiren bir olgudur. Seven, sevgilisinin divanesidir ve ona aykırı bir şey

yapamaz. Hele bu sevgi Allah'a karşı olursa, insanı hakiki manada insan kılar ve Allah'a bağlar. Hakikatte sevginin kaynağı Hakk'ın cemalidir. Allah sevgisi de ancak O'na olan muhabbetle kazanılır. Bu muhabbet neticesinde kişi Allah'ın boyasıyla boyanmıştır (Kuşpınar, 2007: 13-20). Allah'ın boyasıyla boyanan ise O'nun sevgisinde adeta yok olur. Şevki artar, O'nunla görür, O'nunla duyar, O'nunla konuşur. Bu durum kişinin ruhuna öyle bir işler ki, neticede sevgiliye kavuşma şevki artar. Kişi çılgınca sever, ne yapacağını bilemez, yönsüzdür, kararsızdır. Hangi durumda olursa olsun Hakk kendisinde tecelli eder (Kanık, 2005: 31-93). Kişi iç yangınlarını, sevgisini, sevdasını duyurmak ister. Bu sevgiye kapılan kişi gönlü aracılığı ile görür, duyar, düşünür. Kişinin bu sevgi ile kendinden geçmesi ve müşahede ettiği her şeyde Allah'ı görmesi, O'nun birlik âlemine ulaşmasıdır (Çelik, 2006: 40-41).

Aziz Mahmud Hüdâyî'ye göre Allah, alemi yaratıp insana beden verdikten sonra onu sevgisiyle donatmıştır, diri kılmıştır. Sevgi diriliktir. Hüdâyî'ye göre Allah'a ancak sevgi ile ulaşılabilir. Ona göre bekayı bulmanın yolu fenayı bulmakla mümkündür (Gençoğlan, 2010: 177-183).

Aziz Mahmud Hüdâyî, Allah'a olan sevgisini şiirlerini yazmış olduğu Dîvân'ında şu şekilde dile getirmektedir:

Gelin diyelim şevk ile  
Lâ ilâhe illa'llah  
Aşk ile sıdk u zevk ile  
Lâ ilâhe illa'llah (Tatçı ve Yıldız, 2005: 31)

Aşkın şarâbından içip  
Fânî alâyıktan geçip  
Vaslın hevâsından uçup  
Seyrân ederler Hû ile (Tatçı ve Yıldız, 2005: 43)

Aşkınla içim doldur  
Çok ağlamışım güldür  
Ben düşmüşü sen kaldır  
Lutf et meded Allah'ım (Tatçı ve Yıldız, 2005: 49-51)

Kuldan sana lâyük n'ola  
Âşık seni kanda bula  
Meğer senden ihsân ola  
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ  
Senden kerem senden atâ (Tatçı ve Yıldız, 2005: 85)



Âşıkın aşkı kudretinledir  
Sâdıkın sıdkı rahmetinledir  
Cennetin zevki vuslatınladır  
Sensin ey Mevlâ matlab-ı a'lâ (Tatcı ve Yıldız, 2005: 121-123)

Aşk ile dolan  
Arayıp bulan  
Nefsini bilen  
Bildi Gaffâr'ın (Tatcı ve Yıldız, 2005: 125)

Bir âşık erişse sana  
Ol ıyd-ı ekberdir ana  
Budur murâd önden sona  
Rabb'im meded Mevlâ'm meded (Tatcı ve Yıldız, 2005: 131)

Ezelden aşk ile biz yana geldik  
Hakikat şem'ine pervâne geldik" (Tatcı ve Yıldız, 2005: 141)

Aşk-ı ma'şûku edelden ihtiyâr  
Aşk ile hoş zindedir şeydâ gönül  
Yerde gökde eylemez oldu karâr  
Bir kapıya bendedir şeydâ gönül (Tatcı ve Yıldız, 2005: 145)

Gerçek âşık olan cândan el siler  
Vahdet sarâyına erişmek diler  
Hüdâyî çokdan ol yollarda yeler  
Deli günlüm meger sendedir sende (Tatcı ve Yıldız, 2005: 151)

Aşkın oldu âşikâre  
Kaldı Hüdâyî âvâre  
Tâ olunca derde çâre  
Ağlayalım senin ile (Tatcı ve Yıldız, 2005: 173)

Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ  
Eyle bizi a'ta-yı aşk  
Çeksin bizi senden yana  
Bu urve-i vüskâ-yı aşk (Tatcı ve Yıldız, 2005: 197-199)

Fenâ bulup hayât alam şu dem kim aşk-ı yârimden  
Mahabbet isteyen gelsin haber sorsun mezarımdan (Tatcı ve Yıldız, 2005: 211)

Gayra bakmaz âşık gözü  
Sana doğrulmuşdur özü  
Budur Hüdâyî'nin sözü  
Cânım seni özler sen (Tatçı ve Yıldız, 2005: 219)

Aşkın bu gönlüm şehrini  
Gele gide yol eyledi  
Dahi Âdem halk olmadan  
Sen sultâna kul eyledi (Tatçı ve Yıldız, 2005: 245)

Aşkınla içim doldur  
Çok ağlamışım güldür  
Ben düşmüşü sen kaldır  
Lutf et medet Allah'ım (Tatçı ve Yıldız, 2005: 49-51)

Kuldan sana lâyük n'ola  
Aşık seni kanda bula  
Meğer senden ihsân ola  
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ  
Senden kerem senden atâ (Tatçı ve Yıldız, 2005: 85-87)

N'eyleyeyim dünyayı  
Bana Allah'ım gerek  
Gerekmez mâsivayı  
Bana Allah'ım gerek (Tatçı ve Yıldız, 2005: 111-113)

Kapından gayrı muhtaç olmayalım  
Sen yarattın yine sen kerem eyle  
Hân-ı vasla doyur aç olmayalım  
Sen yarattın yine sen kerem eyle (Tatçı ve Yıldız, 2005: 119-121)

Ey derdime dermânım  
Rahm et dil-i müştaka  
Cân tahtına sultânım  
Baksan n'ola uşşâka (Tatçı ve Yıldız, 2005: 125-127)

Aşkın ile doldur bizi  
Çok ağladık güldür bizi  
Tut elimiz kaldır bizi  
Rabb'im meded Mevlâ'm meded (Tatçı ve Yıldız, 2005: 131-

Açıver lutf eyle doğru yolunu  
 Allah'ım Allah'ım güzel Allah'ım  
 Senin esirgeyen âşık kulunu  
 Allah'ım Allah'ım güzel Allah'ım (Tatcı ve Yıldız, 2005: 147)

Ey Alıyy ü Azım olan Mevlâ  
 Ey Azız ü Hakım olan Mevlâ  
 Ey vücudu Kadım olan Mevlâ  
 Ey atâsı amım olan Mevlâ  
 Ey cevâd ü Kerım olan Mevlâ  
 Ey Ra'uf ü Rahım olan Mevlâ (Tatcı ve Yıldız, 2005: 363-367)

Dertli olan kullarına kıl devâ  
 Yâ Ahad ü yâ Samed yâ Kerım  
 Tâ ki seni zikr edeler dâ'ima  
 Yâ Ahad ü yâ Samed yâ Kerım

...  
 Âşık u sâdık kulu koma garip  
 Gülden ırak olmaya tâ andelib  
 Eyle ana gülşen-i vaslın nasıb  
 Yâ Ahad ü yâ Samed yâ Kerım (Tatcı ve Yıldız, 2005: 433-437)

Ey dertlilerin derdine dermân eden Allah  
 Müznib kuluna rahmet ü gufrân eden Allah  
 Âşıklarına vuslatın ihsân eden Allah  
 Kullarına yolların âsân eden Allah (Tatcı ve Yıldız, 2005: 443)

Allah sevgisi konusu Batılı büyük şairlerin ve edebiyatçıların da yazmış oldukları pek çok eserlerinde işlene gelmiştir. Zira sevgi sınırlanamayan, hayatı bereketli ve anlamlı kılan ilahi bir sırdır. Hz. Mevlana, “sadece susayan suyu aramaz, su da susayanı arar” buyurmaktadır. Alman sofistlerden Meister Eckart da “Allah'ın beni gördüğü göz, benim O'nu gördüğüm gözdür; benim gözüm ve O'nun gözü birdir” demektedir (Özkan, 2006: 33).

Johann Wolfgang von Goethe'nin de hayatında mecazi sevginin unsurlarına dair pek çok hadise vardır. Fakat Goethe ilahi sevgiyi temsil eden mecazi şarabı överek sevginin meleklerden önce dile getirildiğini dile getirmiştir (Ateş, 2014:3). Hayatı boyunca hep bir gayret, çalışma ve arayış içinde olan insaf şairi, şairler sultanı Goethe hezerfan oluşunun vermiş olduğu özgürlük içerisinde mütemediyen insafın, hakikatin ve ilahi olanın peşinden koşarak, adeta bir arınma içerisinde

vuslatı aramıştır. Goethe kendince bir dindarlığın içerisinde. O müthiş bir deha ve tefekkür şairidir. Yaşamış olduğu toplumdaki tüm gerilimler, tevafuklar onu adeta Doğu'nun manevi âleminin iklimine itmiştir. O, hakikati ilahi olanda aramaktadır (Yakıt, 1995: 12). İlahi hakikatin etrafında pervane olmuş bir “*Hakk aşığı*” durumundadır. Mum alevinde kanatlarını yakmış, maddi varlığını eriten bir pervane gibi arınmak istemektedir (Özkan, 2009: 76-77).

Goethe Allah'a duyduğu sevgiyi ve iştiyakı Divan'ında yazmış olduğu şiirlerinde şöyle dile getirmektedir:

### **Hegire**

...

Dort im Reinen und im Rechten  
Will ich menschlichen Geschlechten  
In des Ursprungs Tiefe dringen,  
Wo sie noch von Gott empfinden  
Himmelslehr' in Erdessprachen  
Und sich nicht den Kopf zerbrauchen (Goethe, 1989: 9)

### **Hicret**

...

Hakkın ve meşruiyetin hâkim olduğu o yerlerde  
Derinliklerine inmek isterim insan soyunun,  
O zamanlar ki henüz insanlar,  
Dünyevi dillerinde Tanrıdan  
İlahi emirler alır,  
Ve pek de kafa yormazlardı (Özkan, 2009: 173)

### **Talismane**

Gottes ist der Orient!  
Gottes ist der Occident!  
Nord-und südliches Gelände  
Ruht im Frieden seiner Hände!  
Er, der einzige Gerechte,  
Will für jedermann das Rechte.  
Sei von seinen hundert Namen  
Dieser hochgelobet! Amen.  
Mich verwirren will das Irren,  
Doch du weisst mich zu verwirren.  
Wenn ich handle, wenn ich dichte,  
Gib du meinem Weg die Richte!  
Ob ich Ird'sches denk' und sinne,

Das gereicht zu hochem Gewinne.  
Mit dem Staube nicht der Geist zerstoben,  
Dringet, in sich selbst gedrängt, nach oben.  
Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:  
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.  
Du danke Gott, wenn er dich presst,  
Und dank ihm, wenn er dich wieder entläßt! (Goethe, 1988: 12)

### **Tılsım**

Doğu da Allah'ındır!  
Batı da Allah'ın!  
Şimal ve Cenüp dahi  
O'nun kudretiyle sulh içindedir.  
O, yegâne Adil olandır,  
Herkes için murad edilir,  
O'nun yüz isminden biri de budur  
Hamd-ü senalar olsun! Amin.  
İğva beni şaşırtmak ister.  
Lâkin sen iğvadan esirgersin beni,  
İş görürken ve şiir yazarken,  
Beni doğru yoldan ayırma!  
Gerçi fikrim ve zikrim dünyevi olsa da,  
Yüce mükâfatlar için yeterlidir.  
Toz-toprak ile karıştırılmasın ki ruh,  
Arşa yücelir,  
Kendi içine nüfuz ederek,  
Nefes almada iki rahmet vardır  
Havayı içine çekmek ve sonra boşaltmak  
Birisini insanı daraltır öteki ferahlatır;  
Böylesine harikulâde bir karışımdır hayat.  
Allah'a şükret seni bunalttığı zaman,  
Ve şükret O'na tekrar bıraktığı zaman! (Özkan, 2009: 175-176)

### **Frage nicht, durch welche Pforte**

Frage nicht, durch welche Pforte  
Du in Gottes Stadt gekommen,  
Sondern bleib am stillen Orte,  
Wo du einmal Platz genommen (Goethe, 1988: 40)

**Hangi kapıdan girdiğini sorma**

Allah'ın hükümrânlığına,  
 Hangi kapıdan girdiğini sorma,  
 Bilakis bir kez yerleştigin,  
 O sessiz yerde kaliver (Özkan, 2009: 210)

**Ferdusi spricht**

...  
 Nur wer von Allah begünstigt ist,  
 Der nährt sich, erzieht sich, lebendig und reich (Goethe, 1988:

44)

**Firdevsi der ki**

...  
 Yalnız Allah'ın himaye ettiği kişi  
 Besler ve eğitir kendini, zengin ve zindedir (Özkan, 2009: 215)

**Suleika spricht**

Der Spiegel sagt mir: ich bin schön  
 Ihr sagt: zu altern, sei auch mein Geschick.  
 Vor Gott muss alles ewig stehn;  
 In mir liebt ihn für diesen Augenblick! (Goethe, 1988: 45)

**Züleyha der ki**

Ayna bana, güzel olduğumu söyler,  
 Siz dersiniz ki, yaşlanmak da kaderimdir.  
 Allah'ın huzurunda her şey ebedidir,  
 Bu ân için gönlüm onu sevmektedir! (Özkan, 2009: 216)

**Als wenn das auf Namen ruhte**

Als wenn das auf Namen ruhte  
 Was sich schweigend nur entfaltet!  
 Lieb ich doch das schöne Gute,  
 Wie es sich aus Gott gestaltet! (Goethe, 1988, 50)

Sanki bir ismi varmış gibi der,  
 Yalnız sükût halinde inkişaf eder!  
 İyi ve güzel olanı severim lâkin  
 Nasıl şekil almışsa yaratandan! (Özkan, 2009, 223)

### **Buch der Sprüche**

Was machst du an der Welt? Sie ist schon gemacht.  
Der Herr der Schöpfug hat alles bedacht (Goethe, 1988: 56)

### **Hikmetler Kitabı**

Ne yapıyorsun dünyada? O çoktan yapılp bitti.  
Hilkatin sahibi Allah her şeyi eksiksiz taktir etti (Özkan, 2009:

231)

...  
Wenn Gott so schlechter Nachbar wäre,  
Als ich bin und als du bist,  
Wir hätten beide wenig Ehre;  
Der lässt einen jeden, wie er ist (Goethe, 1988: 57)

Şayet Tanrı kötü bir komşu olsaydı,  
Benim gibi, senin gibi.  
İkimiz de daha az şerefe nail olurduk;  
Çünkü O herkesi olduğu gibi bırakır (Özkan, 2009: 232)

...  
Wofür ich Allah höchlich danke?  
Das er Leiden und Wissen getrennt (Goethe, 1988: 59)

Ne için mi şükrederim Allah'a özellikle,  
Istırap ve ilmi birbirinden ayırdığı için (Özkan, 2009: 234)

### **Der Liebende wird nicht irre gehn**

Der Liebende wird nicht irre gehn,  
Wär's um ihn her auch noch so trübe.  
Sollten Leila und Medschnun auferstehn,  
Von mir erführen sie den Weg der Liebe (Goethe, 1988:62)

### **Âşık yolunu şaşırmayacak**

Âşık yolunu şaşırmayacak,  
Etrafını sisler sarsa da,  
Leyle ile Mecnun dirilselerdi,  
Aşk müşkülünü benden öğrenirlerdi (Özkan, 2009: 247)

### **In tausend Formen**

In tausend Formen magst du dich verstecken,  
Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;  
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,  
Allgegenwärtge, gleich erkenn ich dich.

An der Zypresse reinstem jungem Streben,  
Allschöngewachsne, gleich erkenn ich dich.  
In des Kanales reinem Wellenleben,  
Allschmeichelhafte, wohl erkenn ich dich.

Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,  
Allspielende, wie froh erkenn ich dich!  
Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,  
Allmannigfaltge, dort erkenn ich dich.

An des geblünten Schleiers Wiesenteppich,  
Allbuntbesternte, schoen erkenn ich dich;  
Und greift umher ein tausendarmger Eppich,  
O Allumklammernde, da kenn ich dich.

Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,  
Gleich, Allerheiternde, begrüß ich dich,  
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,  
Allherzerweiternde, dann atm ich dich.

Was ich mit äußerem Sinn, mit innerem kenne,  
Du Allbelehrende, kenn ich durch dich;  
Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,  
Mit jedem klingt ein Name nach für dich (Goethe, 1988: 91)

### **Binlerce şekilde**

Binlerce surette saklasan da kendini,  
Sevgililer sevgilisi, hemen tanırım seni;  
Büyülü örtülerle kapasan da kendini,  
Her yerde Hâzır ve Nâzır olan, anında tanırım seni.

Servilerin tomurcuklaşan saf ve yeni gayretlerinde,  
Yüceler yücesi, anında tanırım seni;  
Su kanallarındaki billur dalgaların canlılığında,  
Büyük lütüfkâr, elbette tanırım seni.

Fıskiyenin yükselip dağılan suyunda,  
Ebedî oyuncu, ne mutlu ki tanırım seni;  
Bulutun kendinden değişip şekillenmesinde,  
Sûretler âleminin yaratıcısı, orada tanırım seni.



Bir halı misali çiçeklerle donanmış çimlerde,  
 Ey âlemi renkli yıldızlarla donatan, pek güzel görürüm seni;  
 Etrafı kaplamış bin kollu sarmaşıklarda,  
 Ey her şeyi kuşatan, orada tanırım seni.

Sabahları şafak söktüğünde dağlarda,  
 Ey neş'e kaynağı, hemen selamlarım seni;  
 Sonra üzerimde şu berrak gök kubbeleştiğinde,  
 Ey gönül ferahlatıcı, o an seni solurum.

Zahiri anlamıyla bâtinî mânâsını anlarım,  
 Sen ey âlemlerin öğreticisi, senden seni bilirim;  
 Ve söylesem yüz ism-i celâlini Allah'ın,  
 Yankılanır senin için her biri ile bir isim (Özkan, 2009: 273)

### **Schenke**

Denn vor Gott ist alles herrlich  
 Eben, weil er ist der Beste; (Goethe, 1988: 101).

### **Saki**

Allah indinde her şey muhteşemdir  
 Şu sebepten ki O iyilerin en iyisidir; (Özkan, 2009: 286)

### **Vermächtnis altpersischen Glaubens Kadim**

Gott auf seinem Throne zu erkennen  
 Ihn den Herrn des Lebensquels zu nennen,  
 Jenes hohen Anblicks wert zu handeln  
 Und in seinem Lichte fortzuwandeln (Goethe, 1988; 107)

### **Pers inancından kalan miras**

Hissettim ki Allah'ı arş-ı alâda idrak etmek,  
 O'na hayat pınarının hâkim-i mutlakı demek,  
 O yüce bakışa yaraşır biçimde hareket etmek  
 O'nun ışığında durmadan ilerlemek demek (Özkan, 2009: 297-

298)

### **Sonuç**

Medresede tahsil görerek kadılık ve müderrislik payelerine sahip olan Aziz Mahmud Hüdâyî maneviyat yolu olan tasavvufa intikal ettikten sonra, sıkı bir riyazet döneminden geçmiştir. O, kendisine manen helal olanlardan bile istifade etmeyi en asgariye indirerek, gönül âlemini tamamen Allah'a ram etmiştir. Kâinattaki kudret akışlarına ve

ilahi sırlara aşına bir velidir, Allah dostudur, Celveti Tarikatı'nın Piri'dir. Hz. Peygamberin yolunun yolcusudur. Hem kimya hem de simya ilmiyle yoğrulmuştur. Ledünni ilim sahibidir, mutasavvıftır, şairdir, musikişinastır. Çok iyi tahsil görmüştür. O yazmış olduğu Divan'ındaki şiirlerinde edebiyatı bir vasıta kılarak, şairlik yönünü kendine özgü bir şekilde ortaya koymuştur. Divan'daki şiirleri gayet yalın, öz ve anlaşılırdır. O Allah'a sevgisini, bağlılığını, muhabbetini şeriata bağlı kalarak ifade etmeye çalışmıştır. Ahmet Yesevi ve Yunus Emre tarzındaki coşkulu ve heyecan verici şiirleriyle okuyucuyu gafletten uyandırmak istemiştir.

Bir deha şairi olan Johann Wolfgang von Goethe ise tıpkı Hüdâyî gibi iyi bir tahsilden geçmiş, hukuk öğrenimi görmüş, hayatın her yönüyle ilgilenmiş hezarfen bir şairdir, mütefekkindir, devlet adamıdır. Herder ile beraberliği onu İslam'ın kaynaklarına açmıştır. Samimi, dürüst ve kendince dindar bir kişiliktir. Özgürlüğü ve evrenselliği ön planda tutmaktadır. Doğu nazım biçimlerine yönelmesinde Joseph von Hammer Purgstall'ın yayınladığı Hafız divanı çok etkili olmuştur. Divan'ındaki ana figürler Züleyha ve Marianne von Willemer'dir. Divan'a daha sonra mısralar ve özdeyişler eklenmiştir. O Divan'ında Hafız'ın biçim ve kafiye özelliklerini taklit etmiştir. Divan'daki temalar ahlaki, dini ve felsefi vecizeler olmuştur.

Bu çalışmada her iki şahsiyetin Allah sevgisiyle ilgili olan bazı şiirleri tafsilatına ve şerhine girmeksizin ifade edilmeye çalışılmıştır. Allah'a olan sevgi ve bağlılıkları hususundaki şiirler yalın bir şekilde ortaya konulmuştur. Hüdâyî şiirlerinde Allah'ı şevkle övmüştür. Ondan başka ilah olmadığını ifade etmiş ve O'na ulaşmak için aşk şarabından içilmesi gerektiğini söylemiştir. Hüdâyî'ye göre yine bütün fani lezzetlerden vazgeçilmesi gerekmektedir. Cennetin zevkine ancak ilahi sevgiyle ulaşılabilir. Bunun için de Allah'a layıkıyla kul olmak lazımdır. Kul ne kadar zayıf olsa da onu yaratan bir Allah'ı vardır. Hüdâyî şiirlerinde Allah'a isimleriyle de tevessül ederek yalvarmıştır. Allah'ı Kerim, Samed, Rauf, Azim, Kadim, Hakim, Gaffar gibi isimleriyle anmıştır. Yakarışları çok zarifçedir. Sadece Allah'a tutunmaktadır ve sadece O'na muhtaçtır. Ona göre Allah'ın lütfu ve keremi pek çoktur. Hüdâyî yalnızca kendisi için değil, bilakis tüm aşıklar için de yalvarmıştır. Herkes için derman ve yardım talep etmektedir. Özellikle muzdarip kullar için Allah'a aşkla yalvarmaktadır. Dünyadan vazgeçmekte ve yalnızca Allah'a sığınmaktadır. Sevgi ile, aşk ile hakikate erileceğini, âşıkların bu şekilde seyretmesi gerektiğini ifade etmiştir. Adem peygamber yaratılmadan dahi önce Hüdâyî Allah'ı sevdiğini ifade etmektedir. Sadece Allah ile ağlayıp, O'nunla gülmek arzusundadır.

Goethe ise şiirlerinde ruhunun yangınlarından ne derece bunaldığını ifade ederek adeta Müslümanların bulunduğu Doğu'ya sığınmıştır. Oraya bir nevi manevi hicret ederek Allah'ı ve Allah sevgisinin derinliğini aramıştır. Goethe'ye göre Allah tüm yönlerin rabbidir. O Doğu'nun, Batı'nın, Kuzey'in ve Güney'in rabbidir. O Adildir, biriciktir. Goethe'ye göre âlem ancak Allah ile huzur bulmaktadır. O Allah'a karşı daimi bir hürmet içerisinde. Muhabbetullah içerisinde O'na vuslat etmiştir. Zühd ve takva ile Allah'a ulaşmak isterken, dünyadan da kendini tecrit etmek ve bedenini köreltmek istememiştir. Allah'a âşık olmanın etrafını sisler perdesi sarsa da, gerçek aşığın hakikatte Allah'a ulaşacağını belirtmiştir. Hangi kapıdan girilirse girilsin, Allah'a ulaşılacağını, O'nun himayesinde olmanın zengin ve zinde olacağını söylemiştir. Allah'ın huzurunda her şey ebedidir. Goethe Allah'ı gönülden sevmiştir. Ona göre Allah sükûta ve sessizlikte çok daha mükemmel hissedilmektedir. Allah'ın sadece bir ismi yoktur. O hilkat sahibidir. Allah ilmi ve ıstırabı birbirinden ayırmıştır. O'nu öven şerefe ulaşır. Goethe'ye göre dünyada ve ahirette mutluluğun yolu Allah sevgisinden geçmektedir. Ona göre sevgi Allah'a en yakın olmanın göstergesidir. Yine Goethe'ye göre Allah'ın iradesi karşısında insanın teslimiyetten başka çaresi yoktur. En güzel isimler Allah'ındır. Goethe, her ne kadar Allah'ın kendisini binlerce şekle büründürdüğünü ifade etse de, aslında Allah'ı hemen tanıyacağını ifade etmiş ve O'nun her yerde hazır ve nazır olduğunu söylemiştir. Goethe Allah'ı büyük bir övgüyle övmüştür. Ona göre herhangi bir insanı sevmek Allah'ı sevmeye mani değildir. Allah'ın huzurunda her şey ebedidir, muhteşemdir. O Allah'ı adeta arşta idrak etmiştir. Allah iyilerin en iyisidir.

### **Kaynakça**

- Ateş, S. Goethe'de İslam ve Kur'an Sevgisi, [http://www.suleyman-ates.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=899:2013-12-15-13-30-40&catid=59:aralik-2013&Itemid=46](http://www.suleyman-ates.com/index.php?option=com_content&view=article&id=899:2013-12-15-13-30-40&catid=59:aralik-2013&Itemid=46) (erişim tarihi: 18.7.2020).
- Aytaç, G. (1982). *Goethe Der ki*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Aytaç, G. (1992). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, G. (2010). *Goethe*. İstanbul: Say Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1997). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: Cilt I, II.
- Beşirli, M. (2001). Aydınlanma Dönemi Felsefesinin Alman Birliğinin Kurulması Sürecine Etkisi. *Liberal Düşünce*, 48-55.

- Çelik, Z. (2006). *Mevlana'da Akıl-Aşk İlişkisi*. Dokuz Eylül Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Dağlar, A. (2015). Yunus ve Hafız ile Goethe ve Nüzhet Erman Dörtgeninde Ebussuud Efendi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 144-153.
- Gençdoğan, İ. (2010). *Aziz Mahmud Hüdayi Divanında Dini Muhteva*. Ankara Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Goethe, J.W. (1988). *West-östlicher Divan*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag.
- Güngör, Z. (2005). Aziz Mahmud Hüdayi Divanında Hz. Muhammed İmaji. *Aziz Mahmud Hüdayi Uluslararası Sempozyumu Tam Metini içinde*, Cilt 1 (s. 437-448).
- Hüdayivakfi, 2020. Aziz Mahmud Hüdayi Hazretlerinin Hayatı, <https://www.hudayivakfi.org/aziz-mahmud-hudayi-hazretlerinin-hayati.html> (Erişim Tarihi:13.08.2020).
- Işıктаş, B. (2015). Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 158-172.
- İbn Arabi. (2005). *İlahi Aşk*. Kanık, M. (Çev.), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kayaokay, İ. (2017). Kafzade Faizi'nin Aziz Mahmud Hüdayi Hakkında Yazdığı Bir Medhiyye, *International Journal of Language Academy*, 5(1): 40-61.
- Kemal, N. (2020). Aziz Mahmud Hüdayi Hazretleri ve Dönemin Siyasal Ortamına Etkisi, <https://hudayivakfi.org/images/download/Tebliğ39.pdf> (Erişim Tarihi: 08.08.2020).
- Kılıç, M. (2017). Aziz Mahmud Hüdayi'nin Osmanlı Sultanlarıyla Edebi Münasebetleri. *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu Tam Metini içinde*, Cilt 2: Edebiyat (s. 227-236).
- Kuşpınar, B. (2007). Mevlana'da Akıl ve Aşk. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23 (23), 16-31.
- Küçükbatır, Y. T. (2013). 19. Yüzyılda Türk ve Alman Toplumlarında Sosyal Yapı ve Değişim Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 49, 415-422.
- Lukas, G. (2011). *Goethe ve Çağı*. Aydar, F.B. (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Özerverli, M. S. (2005). Aziz Mahmud Hüdai'ye Göre İlim ve Marifet. *Aziz Mahmud Hüdai Uluslararası Sempozyumu Tam Metini içinde*, Cilt 1 (s. 115-119).
- Özgü, M. (2020). Goethe ve Hafız, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/742/9470.pdf> (Erişim Tarihi: 10.07.2020).
- Özkan, S. (2006). *Aşk ve Akıl*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Goethe, J.W. von (2009). *Doğu-Batı Divanı*. Özkan, S. (Çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Saklı, A. R. (2012). Fransa ve Almanya'da Ulusallaşma Süreci ve Ulus Bilincinin Oluşumu. *Akademik Bakış Dergisi*, 32, 1-19.
- Salihoğlu, H. (1988). Alman Edebiyatında Fırtına ve Tepke. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 199-208.
- Salihoğlu, H. (1993). *Alman Kültür Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Schimmel, A. (1954). Garbın Mevlana Görüşü. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3(3): 27-29. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/586321> (erişim tarihi: 8.8.2020).
- şahin, N. (2020). Aziz Mahmud Hüdai Döneminde Üsküdar'da Aile Hayatı ve Sosyal Yapılanmada Celvetiye Tarikatının Yolu, <https://hudayivakfi.org/images/download/Tebliğ45.pdf>. (erişim tarihi: 08.08.2020).
- Tatcı, M. ve Yıldız, M. (2005). *Aziz Mahmud Hüdâyî Divanı İlahiyat*. İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Tarihi*. Ankara: T.T.K. Basımevi. Cilt II.
- Wikipedia, (2020). Johann Wolfgang von Goethe. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe](https://tr.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe) (Erişim Tarihi: 19.8.2010).
- Yılmaz, B. (2006). *Goethe ve Tasavvuf*. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi (Birinci Baskı).
- Yılmaz, H. K. (1990). *Aziz Mahmûd Hüdâyî, Hayatı-Eserleri-Tarikatı*. İstanbul: Erkam Yayınları.
- Yüceer, İ. (2005). Aziz Mahmud Hüdai'nin Metafizik Dünyası. *Aziz Mahmud Hüdai Uluslararası Sempozyumu Tam Metini içinde*, Cilt 1 (s. 121-170).



Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 165-188  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 01.10.2020/ Kabul/Accepted: 08.10.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atf/Citation:** Bekmez, A. (2020). Siyaset ve Sanat Bağlamında Anadolu Selçuklu Döneminde İki Kadın: Mahperi Hunat Hatun ve Melike Adile. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 165-188

Araştırma Makalesi / Research Article

### Ayşegül BEKMEZ

Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
aysegulbekmez@yyu.edu.tr  
ORCID: 0000-0001-6121-1045

## **Siyaset ve Sanat Bağlamında Anadolu Selçuklu Döneminde İki Kadın: Mahperi Hunat Hatun ve Melike Adile\***

### ***Two Women (Hunat Khatun - Melike Adile) Between Reflections in the Art of Political Competition in Anatolian Seljuk***

#### **Öz**

Anadolu Selçuklu sanatında önemli bir yeri olan türbeler, adlarına yapılan kişilerin hayatları hakkında da ipuçları vermektedir. Anadolu Selçuklu'nun siyasi anlamda en zorlu döneminde Alâeddin Keykubat'ın eşleri ve onların çocukları arasındaki rekabet bu kadınların ölümünden sonra da devam etmiştir. Kayseri'de şehrin iki farklı noktasında Hunat Hatun ve Melike Adile adına yaptırılmış türbeler bu karmaşık siyasi ortamın izlerinin sanata yansımalarıdır. İki türbe, 1243 Köseadağ Savaşı sonrasında Anadolu Selçuklu'nun siyasi ve toplumsal hayatının en karmaşık döneminde inşa edilmiştir. Türbeler sanatsal üsluptan inşa kitabelerine kadar Hunat Hatun ve Melike Adile'nin yaşamlarına dair izler taşımaktadır. Araştırma, bu kadınlar ve türbelerinde dönemin siyasi ve kültürel ortamı ile Hunat Hatun ve Melike Adile'nin hayatları arasındaki ilişkilerin sanata yansıyan yönlerini ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultunda her iki kadının hayatları, siyasi ortamdaki rolleri üzerinde araştırmalar yapılmış ve bu kadınların adına yaptırılan ya da kendilerinin yaptırdığı eserler birbirleriyle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Yapılan araştırma ile türbe gibi oldukça kişisel olan, yaptırıldığı kişi ile doğrudan ilişkili yapılar ve onları yaptıran bâniler arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılacaktır. Bu amaçla Çifte Kümbet ve Hunat Hatun Kümbeti kitabe, plan, mekân, süsleme özellikleri bakımından incelenmiştir. Yapıların bu özellikleri ile Hunat Hatun ve Melike Adile Hatun'un yaşamları arasındaki paralellikler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kayseri, türbe, Hunat Hatun, Melike Adile, Anadolu Selçuklu Mimarisi.

\*Bu makale Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Anadolu Selçuklu Döneminde Kadınların Mimari Etkinlikleri" isimli Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

### **Abstract**

The competition between the wives of Alâeddin Keykubat and their children in the politically most challenging period of the Anatolian Seljuks continued even after these people's death. In Kayseri, Hunat Hatun and Melike Adile, in two different points of the city are the artifacts of the traces of this complex political environment. Two tombs were built during the reign of Anatolian Seljuks after the 1243 Kösedağ War. There are traces of the lives of Hunat Khatun and Melike Adile until the edifice of the artistic style of the Türbel. The article aims to bring to light the aspects of these women and genres that reflect the relations between the period's political culture and the lives of Hunat Khatun and Melike Adile. These women's lives and their role in the political environment have been investigated, and they have been investigated through works made or made by them. The research will try to explain the relationship between the structures directly related to the person lying in the building, such as the tomb and the buildings that make them.

**Keywords:** Kayseri, Tomb, Hunat Khatun, Melike Adile, Anatolian Seljuk Architecture.

### **Giriş**

Anadolu Selçuklu Devleti'nin en parlak döneminin sultanı olan Alâeddin Keykubat'ın tarihi kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla üç eşi bulunmaktadır. Bu kadınlar Mahperi Hunat Hatun, Eyyubi hanedanından Melike Adile Hatun ve Selçuklu hanedanından İsmet'ül dünya veddin olarak anılan hatundur. Bu eşlerden ikisi olan Mahperi Hunat Hatun ve Melike Adile, Alâeddin Keykubat'ın ölümü öncesinde başlayan ve sultanın ölümü ile saltanat kavgasına dönüşen ve trajik olaylara neden olan bir siyasi rekabet içine girmişlerdir.

Alâeddin Keykubat'ın bilinen ilk eşi Hunat Hatun'un adı, tarihi kaynaklarda ilk kez Kolonogos(Alanya) kalesinin fethi sırasında yapılan anlaşma hükümleri ile karşımıza çıkmaktadır. İbni Bibi, I. Alâeddin Keykubat'ın kaleyi iki ay boyunca kuşattığını ve kalenin komutanı Kir Vard'ın vezir Mübarizüddin Ertokuş vasıtasıyla bir anlaşma talebinde bulunduğundan bahseder (İbni Bibi, 1941: 95-96). I. Alâeddin Keykubat anlaşmayı kabul ettiği ve sadakatini ispat için ailesinden birini akraba olarak Selçuklu Hanedanlığına vermesini söylediği, Kir Vard teklifi kabul ettiği ve şart olarak kızının dinine dokunulmamasını istediği belirtilmektedir (İbni Bibi, 1941: 95-96). Kendisine bugünkü Ilgın ve Doğanhisar bölgeleri mülk olarak verilmiştir (Hacıgökmen, 2012: 123). Bu anlaşma sırasında bahsi geçen hatun, ismi verilmiş olmasa da Hunat Hatun olmalıdır. Kir Vard dolayısıyla Mahperi Hunat Hatun'un etnik kökeni ile ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki Ermeni asıllı olduğu yönündedir. Ermeni Simbat Vekaayi-nâmesinde onun Adom adlı Ermeni büyüğünün torunu olduğunu söyler (Turan, 2014: 357). İkinci görüş ise

Rum asıllı olabileceğidir. Aziz b.Erdeşir-i Esterâbâdî, Kadı Burhaneddin Ahmed adına H.800/M.1397-1398 yılında yazdığı Farsça Bezm u Rezm adlı eserde Mahperi Hunat Hatun'un Rum asıllı güzel ve soylu bir kadın olduğu belirtmektedir (Turgut, 2015: 8). “Kir” unvanı da, Bizanslı bir asilzâde olduğunu göstermektedir. Trabzon İmparatorlarının da “Kir” unvanını kullandıklarını kaynaklar yazmaktadır. Bu kelimenin bir unvan olduğunu Yunanca “kirios” kelimesinden Türkçe 'ye geçmiş olduğunu bilinmekte ve ‘Kir’ (Kyr) kelimesi “bey, ağa, hâkim, reis, hükümdar, emir” anlamlarına gelmektedir (Hacıgökmen, 2012: 124). Bu durumda Mahperi Hatun'un Rum olma ihtimali ağırlık kazanmaktadır. Alâeddin Keykubat ve Hunat Hatun'un evliliği muhtemelen 1221 yılında gerçekleşmiştir (Turan, 2014: 358). Hunat Hatun'un asıl etkisinin artması I. Alâeddin Keykubat'ın ölümü ve II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahtta çıkması ile başlamıştır. Eşinin ölümünden sonra hem siyasi hem de mimari alan da oldukça etkin olan Mahperi Hunat Hatun'un adı ilk kez Kayseri'de yaptırdığı Hunat Hatun Cami kitabesinde geçmektedir (1238).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Latin İmparatoru Baudouin'e yazdığı mektupta babasının sağlığında annesinin Hıristiyan olduğundan ve tam bir din serbestliğine sahip olduğundan bahsetmektedir (Turan, 2014: 468). Bu tarihi belge Mahperi Hunat Hatun'un Alâeddin Keykubat'ın ölümünden sonra Müslümanlığı seçtiğini göstermektedir. Bu tarihten sonra kitabelerde Mahperi Hunat Hatun ismiyle anılmıştır.

1243 Köseadağ yenilgisinden sonra Moğollar Kayseri'ye kadar geldiklerinde Mahperi Hunat Hatun Kayseri Kalesi'ne sığınmıştır (İbni Bibi, 1941: 219). Sonrasında Mahperi Hunat Hatun'un kızını, kölelerini, cariyelerini ve servetini alarak Kilikya memleketine gittiği Abu'l Farac'ın kayıtlarından anlaşılmaktadır. Konu ile ilgili Abu'l Farac'ın anlatımı şu şekildedir: “Sultan Gıyasettin'in validesi bu tahribattan haber alınca kızını yani sultanın kızkardeşini, kölelerini, cariyelerini, servetini alarak Kilikya memleketine gitti ve kral Haitum'un (Hatun) babası olan ve yardım hususunda sultanı aldatan, yardımını hadiselerin neticesi belli oluncaya kadar geciktiren Baron Konstantin'e irtica etti... Tatarlar da elçiler gönderdikleri için valide sultan onlara teslim olunmuştu. Valide sultan böylece esir edilmiş ve kendisi bugüne kadar serbest bırakılmamıştır”(Abu'l Farac, 1987:542-543).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Tarsus kuşatması sırasında M.1246'da öldüğü bilinmektedir (İbni Bibi, 1941: 227). Mahperi Hatun'un sanduka kitâbesinde II. Gıyaseddin Keyhüsrev'den şehit olarak bahsedilmesi hatunun bu tarihlerde hayatta olduğunu göstermektedir.



II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra taht için II. İzzettin Keykavus, II. Rüknettin Kılıçarslan ve II. Alâeddin Keykavus arasında bir mücadele başlamıştır. Mücadelenin galibi II. İzzettin Keykavus Moğollar tarafından Moğolistan'a çağrılmış vezir Celalettin Karatay'ın ölümü nedeniyle gidemeyeceğini belirtip, yerine kardeşi II. Alâeddin Keykubat'ı göndermiştir. İbni Bibi, II. Alâeddin Keykubat'la birlikte Moğolistan'a gitmek üzere yola çıkan ekipte Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesinin dolayısıyla Mahperi Hunat Hatun'un da bulunduğunu belirtmektedir (İbni Bibi, 1996 (2):136). Dolayısıyla Celalettin Karatay'ın öldüğü yıl olan M. 1254 'te Mahperi Hunat Hatun'un hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Üstelik Hunat Hatun üç torunu arasındaki taht mücadelesine taraf ve tanıktır (Turgut, 2015: 13).

Mahperi Hunat Hatun'dan son kez Kayseri İncesu ilçesinde yaptırdığı Şeyh Turhasan Veli Zaviyesi'nin 1489'da sonradan kopya edilen vakfiyesinde bahsedilmektedir (Turgut, 2015: 62). Vakfiyede Niğde Livası ve Ürgüb Kazası'nda ikamet ettiği belirtildiğinden, 1254 yılı sonrasında Selçuklu Sarayı'ndan uzaklaştığı ya da uzaklaştırıldığı anlaşılmaktadır (Turgut, 2015:13). Mahperi Hunat Hatun muhtemelen Ürgüb'te ölmüş ve naaşı Kayseri'deki türbesine taşınmıştır. Kesin olarak ne zaman öldüğü bilinmemektedir. Ama türbesi içinde bulunan torunu Selçuki Hatun'a ait olan sandukanın üzerindeki M. 1284 tarihi bazı fikirler vermektedir. Sanduka kitabelerindeki üslup ve kullanılan unvanların farklılığı Mahperi Hatun'un torunundan önce ölmüş olabileceğini düşündürmektedir. Yani muhtemelen Mahperi Hatun M. 1254-1284 yılları arasında ölmüştür.

Meşhur tarihçi Aziz b. Mahmud Erdeşir Esterâbadi Mahperi Hunat Hatun için şu ifadeleri kullanmıştır: "Hand Hatun (Hunat-Mahperi), Rum asıllı olup güzel ve soylu bir kadındı. Onun değerinin üstünlüğü, yaptığı iyilikler ve hayırlar, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptırdığı medreseler, mescitler, zaviyeler, tekkeler, kervansaraylar, çeşmeler, aşevleri ve daha pek çok eserlerde açıkça görülür ve bugün bu eserler varlığını sürdürmektedir. Kayseri beldesinin sakinleri, onun büyüklüğü ve cömertliği konusunda görüş birliğindedirler"(Biçak, 2007: 124; Esterâbadi, 1990: 54).

Bu siyasi rekabetin diğer tarafı ise, Eyyubi hanedanından Melike Adile'dir. Alâeddin Keykubat'ın Eyyubi meliki Melik Adil'in kızı ile yaptığı evlilik kaynaklarda önemli bir yer tutmaktadır. Sultan yaklaşan Moğol tehlikesi nedeniyle bölgede Eyyubilerle ilişkileri daha iyi hale getirmek için evlilik yapmak istediğini Naib Hokkabazoğlu Seyfettin'e iletmiştir (İbni Bibi, 1941: 115). Sonrasında kız isteme için Şam'a gidilmiş ve Malatya'da görkemli bir düğünle Alâeddin Keykubat

ve Melike Adile evlenmiştir. Düğün merasimi Malatya'dan Alanya'ya kadar her şehirde günlerce sürmüştür (İbni Bibi, 1941: 115-117). Bu evlilik 1227 yılında gerçekleşmiştir (Turan, 2014: 685).

Melike Adile'nin iki erkek ve en az iki kız çocuğu olduğu düşünülmektedir. Bu erkek çocuklardan İzzettin Kılıçaslan'ı sultan Alâeddin Keykubat daha beşikte iken varisi olarak ilan etmiştir (İbni Bibi, 1941: 186). Sultanın ani ölümü üzerine tahta geçen Hunat Hatun'nun oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev erkek çocuğu olana kadar üvey kardeşleri İzzettin Kılıçaslan ve Rükneddin'i Uluborlu'da hapsedmiştir (İbni Bibi, 1941: 192-193). İzzettin Kılıçaslan ve Rükneddin'in anneleri Melike Adile ise Ankara'da hapsedilmiş daha sonra da öldürülmüştür (İbni Bibi, 1941: 192). İbni Bibi Melike Adile'nin idamını şöyle anlatmaktadır;

'Her hareketinde asil yaratılışının izleri görülen, son derece iffetli ve namuslu olan bu merhume, cellâtlar gelmeden önce izin alıp abdestini yeniledi. Hayatına veda etmek için, içinden gelerek iki rekât namaz kıldı. Yüzünü dua kıblesi olan göğe çevirerek, "Allah'ım ben senin kulunum ve kulunun zulüm görmüş, ümitsizliğe düşmüş, değersiz kızıyım. Benimle çocuklarım arasına karanlık perde koydular. Ruhumu ve vicdanımı köreltip kanımı akıtmaya niyet ettiler. Allah'ım çocuklarımı sana emanet ediyorum. Onları koru. Sen tövbeleri kabul eder, kullarına acırsın" dedi. O an orada bulunan saray hocaları bu duayı ezberleyip bir yere kaydettiler. Merhume devamlı, "Zalimlere hak ettikleri cezayı ver. Bana acı ve beni bağışla, tövbelerimi kabul et" dedikten sonra başörtüsünü iki üç kat dolayıp yüzünü kapayarak Kibleye dönüp oturdu. Hizmetçilerle helalleşti. Kelime-i şahadet getirip Kuran okumaya başladı. Cellâtlar gelip böyle dünya iffetlisi bir kadını cennet bahçesine gönderdiler'(İbni Bibi, 1996: 27).

Melike Adile'nin kız çocukları ile ilgili bilgimiz sınırlı olup kız çocuklarının sayısı ile ilgili net bir bilgimiz yoktur. Birden fazla oldukları Kayseri'de yaptırıkları Çifte Kümbet diye bilinen Melike Adile Kümbeti kitabesinden anlaşılmaktadır. Bu kızlar tıpkı anneleri ve kardeşleri gibi saltanat çevresinden uzaklaştırılmıştır. Bu hatunlar hakkında kaynaklarda bulunan sınırlı bilgilerden biri; kardeşlerden birinin Melike Hatun olarak tanındığı ve 1238 yılında Eyyubilerden Melik Nasır ile evlendirilmek suretiyle Anadolu'dan uzaklaştırdığıdır (Turan, 2014: 426). Aynı tarihte Gıyaseddin Keyhüsrev'de Melik Nasır'ın kız kardeşi ile evlenmiştir (Turan, 2014: 426). Evlendikten sonra Anadolu'ya bir daha hiç gelmediği tahmin edilen Alâeddin

Keykubat'ın kızı Melike Hatun'un iki kız kardeşi daha olduğu tarihi kaynaklarda geçmektedir. İbnü'l-Adim, Kahire'de yaşayan bu çocukları ablalarının yanına getirmek için adı geçen şehre gittiğini anlatmaktadır (Akşit, 2002: 242).

Melike Adile'nin kızlarından birinin evlilik yoluyla Halep'e, diğerlerinin de Kahire'ye gitmiş olmaları, Anadolu'dan uzaklaştırıldıklarının kanıtıdır. Melike Hatun ile birlikte çok küçük yaşlarda annelerinin atalarının memleketine döndükleri anlaşılan bu kızlar, Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra ilan edilen genel af sonucu Anadolu'ya dönerek, anneleri için Çiftte Kümbeti inşa ettirmişlerdir (Bayram, 1981: 467). Fakat sonraki hayatları ve ölüm tarihleri ile ilgili kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır.

Hunat Hatun ve Melike Adile arasındaki oğulları üzerinden yürütölen bu iktidar mücadelesi Melike Adile ve oğullarının ölümü ile siyasi anlamda son bulmuştur. Ancak sanatsal anlamda iki kadının türbelerinde devam ettiği anlaşılmaktadır.

### **Hunat Hatun Türbesi**

Hunat Hatun'un bâniliğinin eşi I. Alâeddin Keykubat'ın ölümünden sonra başlamış olması onun eşinin ölümünden sonra Müslüman olması ile alakalıdır. İlk inşa ettirdiği yapının da cami olması ve taçkapı üzerinde yazan Tevbe suresinin 18.ayeti<sup>1</sup> Müslüman olduğunu duyurma çabası olarak yorumlanabilir. Mahperi Hatun M. 1238'den M. 1247'ye yaklaşık on yıl boyunca 12 yapı inşa ettirmiştir. Hatunun bâniliğinin politik gücü elinde bulundurduğu dönemle paralel olduğu açıktır.

Hunat Hatun Türbesi, Hunat Hatun ismi ile anılan külliyenin içinde yer almaktadır. Külliye Kayseri merkezde iç kale surlarının hemen dışındadır. Bânî olarak Mahperi Hunat Hatun'un ismi caminin ana giriş cephesi olan batı taçkapısında açıkça yazarken; arkada kalan doğu taçkapısında bânî için sadece II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi ibaresi kullanılmıştır. Bu durumun bâninin özel bir isteği olduğu düşünölebilir. Hunat Hatun özellikle herkesin görebileceği cepheyeye kendi isminin yazılmasını istemiş olmalıdır.

---

<sup>1</sup> Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekâti veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte doğu yola ermişlerden olmaları umulanlar bunlardır. (Kuran-ı Kerim Meali Diyanet İşleri Başkanlığı)



**Fotoğraf 1:** Hunat Hatun Cami ve Türbesinin dıştan görünüşünü batı taçkapısı

Türbe, Hunat Hatun'un yaptırdığı caminin kuzeybatı köşesi ile medresenin güneydoğu köşesine bitişik vaziyette bir avlu içerisinde yer almaktadır. Yapının bânisi veya tarihini belirten herhangi bir kitâbesi bulunmamaktadır. Bu nedenle tarihi ile ilgili farklı görüşler ileri sürülmektedir. M. Akok tarih belirtmeden türbenin cami ve medreseden sonra yapılmış olabileceği kabul etmektedir (Akok, 1967: 7). M. O. Arık, süsleme özellikleri, cami ve medrese arasında sıkışmış bir şekilde planlanmış olması nedeniyle türbenin camiden sonra yapılmış olduğunu ve bu döneminde 13. yüzyılın ortaları olabileceğini belirtmektedir (Arık, 1969: 69). Haluk Karamağaralı türbenin külliye içindeki en geç tarihli eser olduğunu belirtmekte ve süsleme özelliklerini Döner Kümbet'le karşılaştırarak yapıyı 1260-1270 yılları arasında tarihlemektedir (Karamağaralı, 1976: 212-214). Orhan Cezmi Tuncer yapının Hunat Hatun'un türbeyi bizzat kendisinin yaşarken inşa ettirdiği ve türbenin siyasi anlamda gücünün en fazla olduğu 1238-1243 döneminde inşa edilmiş olabileceği belirtmektedir (Tuncer, 1986:169). Hakkı Önkal'da H. Karamağaralı ile aynı fikirde olup yapının 1260-1270 yıllarında yapılmış olabileceğini kabul etmektedir (Önkal, 2015:117).

Hunat Hatun Türbesi, kare kaide, sekizgen gövde ve içten kubbe dıştan piramidal külahtan oluşan bir plana sahiptir. Türbeye giriş medresenin güneydoğusundaki odanın içinden sağlanmaktadır. Türbeye merdiven vasıtasıyla ve bir koridordan geçilerek girilmektedir.

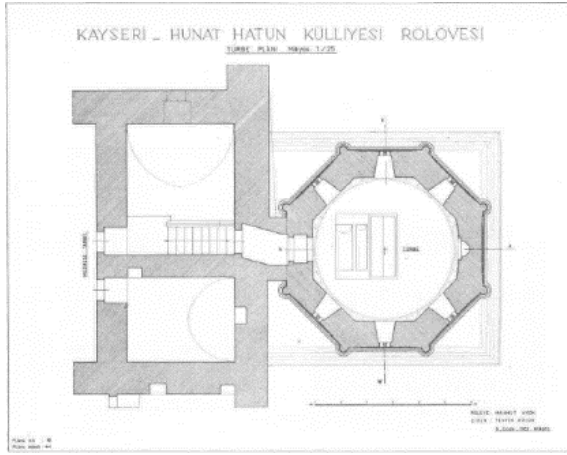
Bu uygulama türbenin medreseden sonra inşa edildiğini kanıtlamaktadır. Türbenin iç kısmına girişi sağlayan bu koridorun eğri oluğu, türbe girişi için zorlama bir çözüm üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Türbe tek katlıdır. Türbenin mummyalık katı olduğunu gösteren herhangi bir iz ya da kayıt yoktur. Ancak M. Çayırdadı türbenin bir cenazelik katı olduğunu belirtmektedir (Çayırdadı, 1998:261). O.C. Tuncer mescitte çıkılan merdivenlerin konumu, buradaki özgünlüğünü koruyan duvar izleri ve mescit zeminin oturtmalık kısmından iki sıra aşağıda kalması gibi gerekçelerle yapının tek katlı olduğunu kabul etmektedir (Tuncer, 1986: 169-170).

Hunat Hatun Türbesinin bulunduğu avlu kısmına caminin içinden açılan bir kapı ile girilmektedir. Avlu bugün dört yönden yüksek duvarla çevrilidir. Ancak M. Akok'un çalışmasında yer alan 20. yüzyılın başına ait fotoğrafta caminin batı taçkapısı ve medrese duvarı arasında çapraz vaziyette yapılmış insan boyunu geçmeyen bir duvar bulunmaktadır. Ayrıca türbenin etrafının da bu dönemde hazire olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bugün batı cepheyi kapatan ve türbenin gövdesinin dışarıdan algılanmasını engelleyen yüksek duvar sonradan yapılmıştır. Bu durumda türbenin özgününde batı taçkapısının yanında herhangi bir duvar olmadan yerleştirildiği varsayılabilir. Türbenin dış cephesinde en dikkat çekici unsur mukarnas kaidedir. Türbe gövdesinde her kenar özenli bir işçilikle bezenmiştir. Sekiz kenarlı gövdenin her bir köşesi sütuncelerle, gövde yüzeyleri ise kemer silmelerle hareketlendirilmiştir. Sütunce yüzeyleri, sivri kemer silmeleri, pencere kemer silmeleri üst örtüye kadar bezenmiştir. Süslemede yazı, geometrik ve bitkisel motifler birlikte kullanılmıştır. Gövdenin üst kısmında kabartma olarak Ayet'el Kürsi yazılı bir kuşak kümbetin bütün cephelerini çevrelemektedir. Yazı kuşağı alt kısmında bitkisel süsleme, üst kısmında ise üç sıra dışa taşkın mukarnaslı bir bordür ile sınırlandırılmıştır. Bu mukarnas bordürün hemen üzerinde piramidal külah yükselmektedir. Gövdenin ortasında açılan mazgal pencereler mermer sütuncenin böldüğü üç dilimli kemer şeklinindedir. Dilimli kemerli pencereler üç yönden sivri kemerli silmelerle çevrenilmektedir. Sütuncelerin yüzeyleri ve kemer silmeleri, palmet, lotus ve kıvrım dal motifleri ile süslenmiştir.

Türbenin iç kısmı ortasında üç sanduka bulunmakta güneyde ise mihrap yer almaktadır. Bu kısmın üst örtüsü kubbedir. Mescit kısmının, kuzey ve güney duvarları hariç, diğer kısımları gövdenin ortasına gelecek şekilde açılan ikiz kemerli mazgal pencereler yer almaktadır. Mescit içinde bulunan üç sandukanın ikisi üzerinde kitâbe bulunmaktadır. Kitâbelerden anlaşıldığı kadarıyla sandukalardan biri Hunat Hatun'a diğer torunu Selçuk Hatun'a aittir. Üçüncü sandukanın

üzerinde herhangi bir kitâbe bulunmadığından kime ait olduğu bilinmemektedir. Mihrap, beş sıra mukarnaslı olup, etrafı farklı genişlikte beş bordürle ve çeşitli geometrik motiflerle bezenmiştir. Mihrap süslemeleri dış cepheden farklı olarak geometrik süsleme yoğunlukludur. Ancak süsleme üslubu birbirine benzemektedir. Mihrap dışında oldukça sade bırakılan iç kısımda, diğer bir bezeme unsuru kubbenin hemen altında yer alan üçgen kuşaktır.

Türbede malzeme olarak kesme taş ve mermer kullanılmıştır. Sanduka ve pencere sütuncelerinde devşirme malzemeye yer verilmiştir.



**Plan 1:** Hunat Hatun Türbesi Planı (Akok,1968)



**Fotoğraf 2:** Hunat Hatun Türbesi mihrap (Ebiri)

Türbenin içinde bulunan Hunat Hatun'a ait sanduka üzerinde sülüs yazı ile Arapça olarak;

١. هذا قبر الست الستيرة السعيدة الشهيدة الز اهدة العابدة الرابطة العباة  
المعصومة الصاحة دلة

٢. ملكة النساء في العالم العفيفة النظفة مريم اوانها و خدعة زمانها صاحبة  
المعروف المتصدقة بالمل الوف صفوة الدنيا

٣. والدي ماه بري خاتون والدة السلطان المرحوم الشهيد غياث الدنيا والدين  
كيخسرو بن كيقاباد رحمهم الله اجمعين امين

OKUNUŞU: 1 Hâzâ kabr u's-sitti'-s-setirâ es-sa'ide eş-Şehide ez-zahide el-a'bide el-muabite el-mücahide el-masuna el-ma'suma el-sahibe el-adile

2 meliketü'n-nisâi fî-l a'lem el-afife el-nazife Meryem eva-niha ve Hadicetü'z zemânihâ sahibe el-ma'ruf el-muta-sad-dika bi-l mal-il uluf saf-vet el-dünya

3 ved-din Mahperi Hatun vali-det el-sultan el-marhum el-Őehid Giyase'd-dünya ved-din Keyhüsrev bin Keykubat rahime-hum Allah ec-ma'in âmin (Türkmen, 1998: 440).

ANLAMI: Bu mezar(kabir) Keykubat oğlu merhum ve Şehit sultan Keyhüsrev'in annesi, mutlu, iffetli, ma'sum, itaatkâr, mücahide, dindar, Şehide, mutlu kadın, Hanım, binlerce malı sadaka veren, din ve dünyanın temizi, adalet sahibi, temiz kadın, çağının Meryem'i, zamanının Hadice'si dünyadaki kadınların kraliçesi Mahperi Hatun'a aittir. Allah cümlesini bađıŐlasın. Âmin.' yazmaktadır (Türkmen, 1998: 440).



**Fotoğraf 3:** Hunat Hatun Sanduka Kitabesi (Ebiri)



**Fotoğraf 4:** Hunat Hatun sanduka kitabesi (Ebiri)





**Fotoğraf 5:** Hunat Hatun Türbesi



**Fotoğraf 6:** Hunat Hatun Türbesi mukarnas kaide

### **Melike Adile Hatun Türbesi**

Melike Adile'nin türbesi, Kayseri merkez, Melikgazi ilçesinde Sivas Caddesi üzerindedir. Yapı üzerindeki kitabeden M. 1247 yılında Melike Adile'nin kızları tarafından Melike Adile için yaptırıldığı

anlaşılmaktadır. Kuzeybatı cephede, kemer kilit taşı üzerindeki usta kitâbesine göre, Amel-i Yusuf bin Musa tarafından yapılmıştır (Durukan, 2001: 268) (Erkiletlioğlu, 2001:69). Beyaz mermer üzerine beş satırlık celi sülüs ile Arapça yazılmış inşa kitâbesi;



**Fotoğraf 7:** Çifte Kümbet

۱. هذا مشهد الملكة الشهيدة الشهيذة العالمية الزاهدة عصمة
۲. الدنيا و الدين صفوة الاسلام و المسلمين سيده نساء العالمين زبيدة الزمان
۳. صاحبة الخصال الفاخرة خاتون الدنيا و الاخرة ملكة الملكات منتشاً اليمن و البركات بنت الملك
۴. العادل ابي بكر بن ايوب نور الله ضريحها و عطر روحها و ريحها امرت بعمارته بناتها المخدرات
۵. و باقهما الله اكملها و احسن حالها في سنة خمس و اربعين و ستمائة

**OKUNUŞU:** 1.Hâzâ meşhed melike el saide el şhide el âlime, el zahide ismet

2.El dünya ved-din safvet el İslam vel müslimin seyideü nisa el âlemin Zübeydet-ül zaman

3. Sahibet el hisal el fâhilet hatun el dünya vel ahire el meliket'ül, el melikat, menş'e el yemn-i vel berekat bint el melik

- 4.El adil Ebi Bekr bin Eyyüb nev-ver Allah-u zarihu-ha ve at-tara ruhiha ve reyhu-ha ameret bi imarete-hu benatu-hal muhadderat  
5. Ve Bellegahuma Allah-u ikmaluha ve ahsene haluha fi senet hamse ve arba'ine ve sittemaye. (Türkmen, 2012: 36).

**ANLAMI:** “Bu meşhed(Türbe) Allah ruhunu ve kokusunu itirlandırısın, mutlu melike, şehide, bilge, dindar, din ve dünyanın iffetlisi, İslam ve Müslümanların temiz kadını, iki âlemde kadınların hanımı, zamanın Zübeydesi, övünç kaynağının sahibi, ahiret ve dünyanın hatunu, bereket (bolluk) ve iyilikseverliğin kaynağı, kraliçelerin kraliçesi, adaletli Melik Eyyüb oğlu Ebu Bekir’in kızına aittir. Yapılmasını asilzade kızları emretti, Allah hallerini iyi kılsın, tamamlanmasına 645 (1247) yılında erdirdi.” yazmaktadır (Türkmen, 2012: 36).

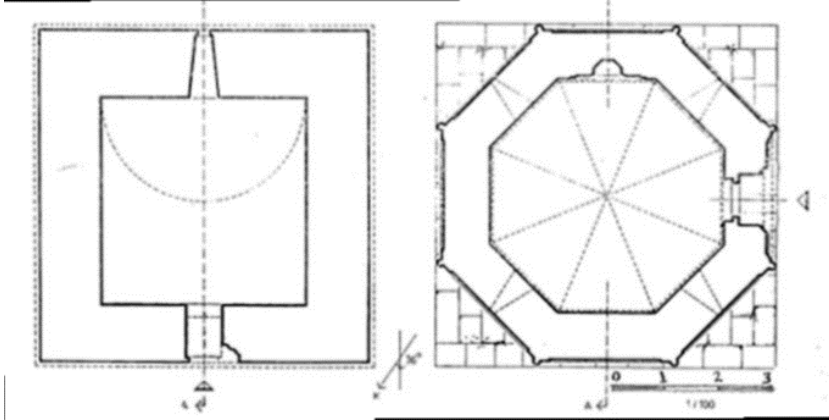


**Fotoğraf 8:** Çifte Kümbet İnşa Kitabesi

Kümbet, iki katlıdır. Kare cenazelik katı tonozla örtülüdür. İkinci kat, sekizgen gövdeli, içten konik, dıştan piramidal bir külah ile örtülüdür. Sanduka katında güney yönünde bir mazgal pencere açılmıştır. Mescit katında ise pencereler, güneybatı, kuzeybatı, kuzeydoğu ve güneydoğu cephelerinde sivri kemerli düzenlemelerin hemen altına yerleştirilmiştir. Pencereler dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış ve mazgal şeklindedir. Mescit katına giriş, batı yönünde bulunan tek yönlü ve yedi basamaklı bir merdivenle çıkılan bir kapıyla sağlanmaktadır. Giriş, türbenin en bezemeli kısmı olup, taçkapı gibi düzenlenmiştir. Taçkapı, sivri kemerli mukarnasla bezenmiştir. Kapı nişinin üzerinde beyaz mermerden dikdörtgen beş satırlık bir kitâbe bulunmaktadır.

Cenazelik katının girişi kuzeyde yer almaktadır. Bu kısma beşik tonozla örtülü, toprak zeminlidir. Örtüde moloz taş malzeme kullanılmıştır. Bu katta da sanduka bulunmamaktadır.

Mescit katında, güney yönünde bir mihrap bulunmaktadır. Dikdörtgen çerçeveli mihrap, kademeli bir şekilde iki bordür çevrenmektedir. Mihrap kavsarasında yedi sıra mukarnas yer almaktadır. Mihrap nişi üç kademeye bölünmüştür. Bu katta da sandukaya yer verilmemiştir.



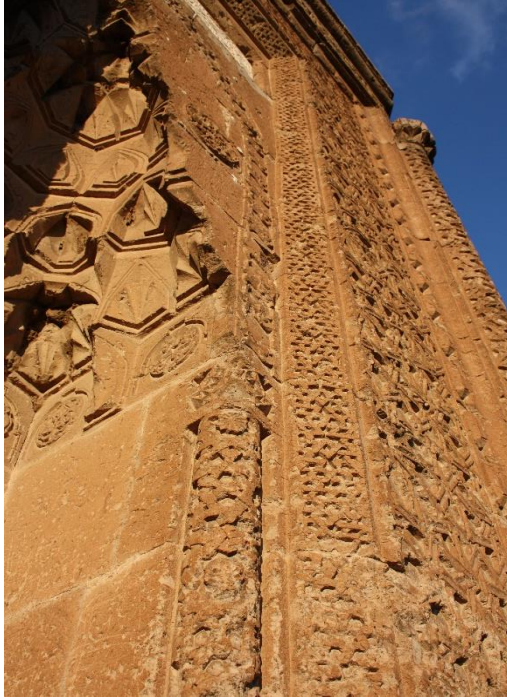
**Plan 2:** Çifte kümbet üst kat ve alt kat planı(Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2008:404)

Kümbetin ilk katı oldukça sade bırakılırken, üst katın dış cephesinde ve iç kısımda ise mihrapta süsleme kullanılmıştır. Türbenin taçkapısı bütün cepheyi kaplayacak şekilde bezenmiştir. Taçkapıda süsleme, cephe köşelerindeki sütunce yüzeylerinden başlayarak, kapı giriş boşluğuna kadar devam etmektedir. En dışta sütunce yüzeyleri geometrik geçmelerle bezenmiştir. Sütun başlıklarında damla motifi kullanılmıştır. Taçkapı en dış bordürü yarım yıldızların oluşan bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Yarım yıldız sırasının yanındaki bordürde on iki kollu yıldız kompozisyonundan oluşan geometrik bezeme bulunmaktadır. Dıştan üçüncü bordür iç bükey formuludur ve geometrik geçmelerle taçkapı kavsarasını çevrelemektedir. Taçkapı mukarnası yedi sıralıdır. Mukarnas sırası palmetlerden oluşan sivri kemerli bir bordürle sınırlandırılmıştır. Mukarnas kavsarasının iki yanında birer rozet yer almaktadır. Bu rozetlerin yüzeylerinde palmetlere yer verilmiştir. Mukarnas sırasının ilk sırasında dört adet pano bulunmaktadır. Pano yüzeyleri palmet ve rumi kompozisyonu ile süslenmiştir. Kavsaranın üzerinde mermer inşa kitâbesi yer almaktadır. Türbenin tüm cephelerinde külah altındaki yazı kuşağına kadar uzanan çift sıra sivri kemerli silmeler bulunmaktadır. Sekizgen gövdenin üst köşelerinde saçak altındaki yazı kuşağına kadar uzanan sütunceler bulunmaktadır. Bu sütuncelerin yüzeyleri de taçkapı köşelerindekilerle

aynı Őekilde geometrik motiflerle bezenmiştir. Saćak altında Ayet’el Kũrsi’nin bulunduğu bir yazı kuşağı yer almaktadır.



**Fotođraf 6:** Melike Adile Kũmbeti taćkapısı



**Fotođraf 7:** Melike Adile Kũmbeti taćkapısı sũsleme detayı

Mihrap, türbenin taçkapısı ile benzer ölçülerdedir. Dikey uzanan dikdörtgen şekilli mihrabın en dış bordürü sade silmelerden oluşmaktadır. İkinci sıra bordür daha kalın bırakılmıştır. Bu bordürün üzerinde on iki kollu yıldızlardan meydana gelen geometrik bir bezeme kullanılmıştır. Mihrap yedi sıra mukarnalıdır. Mukarnas kavsarası ve niş yüzeyi boş bırakılmıştır.

Kümbette kesme taş, moloz taş ve mermer kullanılmıştır. Dolgu malzemesi olarak moloz taş kullanılan duvarlar düzgün kesme taşla kaplanmıştır. Ayrıca alt kat tonoz örtüsünde moloz taşta yer verilmiştir. Yapının kapı üzerindeki inşa kitabesinde ise beyaz mermer kullanılmıştır.

### **Değerlendirme ve Sonuç**

İki yapının genel özellikleri ile yaşanan siyasi olaylar birlikte değerlendirildiğinde ilginç detaylar ortaya çıkmaktadır. Öncelikle iki türbenin inşa edildiği yer olarak Kayseri'nin seçilmesi dikkat çekicidir. Kayseri, Alâeddin Keykubat için önemli bir merkezdir. Dönemin başkenti Konya'dan sonra en büyük şehirlerinden biridir. Dönem kaynaklarında Kayseri için Dar ül-Feth veya Dar ül-mülk unvanları kullanılmıştır. Dar ül Feth, unvanı Alâeddin Keykubat'ın savaşlara burada hazırlanması nedeniyle verilmiştir. İkinci Dar ül-mülk unvanı ise, Konya'dan sonraki başkent olarak kabul edildiği için kullanılmıştır (Turan, 2014: 697). Alâeddin Keykubat burada bir de saray yaptırmıştır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'de saltanat günlerinin çoğunluğunu burada geçirmiştir. Hunat Hatun eşi ve oğlu için önemli bu şehirde bir külliye inşa etmiş ve külliyenin ortasında kendisi için bir türbe yaptırmıştır.

Melike Adile'nin kızları annelerinin türbesi için Kayseri'yi tercih etmiştir. Ankara'da vefat ettiği bilinen Melike Adile'nin Kayseri'de ölümünden yıllar sonra defnedilmesi özellikle bu şehrin tercih edildiğini göstermektedir. 1247'de Köseadağ yenilgisinden dört sene sonra II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden hemen sonra türbenin Kayseri'de inşa edilmesi yıllar sonra Melike Adile'ye yapılan muameleye cevap niteliğindedir. Türbe inşa edilirken Hunat Hatun da muhtemelen hayattadır.

Türbelerin Kayseri içindeki konumları da dikkat çekicidir. Hunat Hatun Türbesi iç kale surlarının hemen dışındaki külliyenin içinde bulunan avluda yer alırken; Melike Adile'nin türbesi Kayseri-Sivas yolu üzerinde ve şehrin oldukça dışında yer almaktadır. Hunat Hatun türbesinin külliye içindeki konumu da ilginçtir. Türbe, yapı topluluğunun merkezinde yer almakta ve cami ile medrese arasında duvarlar çevrili bir avlu içindedir. Medresenin bir odasından türbenin

içine girilirken türbe avlusuna camiden geçilmektedir. Yapı topluluğu içinde türbenin dıştan sadece külahı görülmektedir. Dıştan oldukça bezemeli olan yapının bu şekilde saklanmış olması ilginçtir. Bu yerin neden tercih edildiği bilinmemektedir. Haluk Karamağaralı, burada külliye'nin yapımından çok önce bir aziz mezarının bulunduğu ve bu yerin Hristiyanlarca kutsal kabul edildiğinden bahsetmektedir (Karamağaralı, 1976:208). Hunat Hatun'un İslamiyet'i yeni seçtiği düşünüldüğünde bu kutsal alana defnedilmek istediği varsayılabilir. Belki de bu nedenle türbe buraya yapılmıştır. Türbenin eski fotoğraflarından batı kısmındaki duvarın daha alçak olduğu ve etrafının mezar taşları ile çevrili olduğu bilinmektedir. Bu durum zamanla türbe etrafının hazire dönüştüğünü göstermektedir. Bu durum kutsal yer kabulü ile ilgili görüşünü destelemekle birlikte Müslümanlar içinde zamanla önemli hale geldiği anlaşılmaktadır. Mahperi Hunat Hatun'un Moğol İstilasından sonra gücünü yitirmeye başladığı tarihi kaynaklardan anlaşılmaktadır. Moğolların Kayseri baskınında orada bulunan Hunat Hatun, Moğollara karşı Ermeni Krallığına sığınmış fakat kral Hunat Hatun ve yanındakileri Moğollara teslim etmiştir. Hunat Hatun bir dönem Moğollara esir düşmüş sonrasında yapılan anlaşma ile serbest kalmıştır. Bu olayın ardından ise torunu III. Alâeddin Keykubat'ın sultan olması için çabalarken Moğollarla arası bozulmuştur. Bu olaylar nedeniyle türbe böyle saklanmış olabilir. Türbenin dışında kitâbe olmaması ve sadece sandukada Hunat Hatun'a ait olduğundan bahsedilmesi bu açıklama ile örtüşmektedir. Benzer bir şekilde Moğollar tarafından öldürülen devlet adamı Muineddin Süleyman Pervane'nin inşa ettirdiği yapılarda inşa kitabesine yer verilmemesi de buna bağlanmaktadır (Cantay, 1980: 364) (Denkhalbant, 2013: 16).

Hunat Hatun Türbesi'nin cami ile medrese arasındaki avluya yapılması fikrî muhtemelen bâniye aittir. Çünkü teknik anlamda türbenin bu iki yapının arasına sıkıştırılması ve zorlama bir yolla camiden değil medresenin bir odasından giriş açılması bir mimarın tercihi olamaz. Mimar, medrese eyvanlarından birini rahatlıkla bir türbeye çevirebilirken yapının bu küçük avluya sıkışması sanatçı isteğinden çok, bânî isteği gibi görünmektedir. Hatta sanatçı bânînin isteğini yerine getirmek için medreseden kapı açmak, caminin içinde avlu oluşturmak gibi farklı çözümler üretmiştir. Melike Adile'nin türbesi ise, şehrin dışında gözlerden uzak bir köşeye yapılmıştır. İki türbenin belki de en büyük farkı birinin bir külliye'nin parçası olması diğeri'nin ise bağımsız bir yapı olmasıdır. Hunat Hatun bânilik yaptığı ilk yapının yanına defnedilirken, Melike Adile tıpkı Selçuklu hanedanından dışlanması gibi şehrin bir köşesinde tek başınadır.

İki türbe kitabeleri incelendiğinde de ilginç ayrıntılar ortaya çıkmaktadır. Hunat Hatun'un sandukası üzerinde kitabede "kabr" kelimesi kullanırken; Melike Adile Türbesi inşa kitabesinde "meşhed" tabiri kullanılmıştır. Kabir tabiri sandukalarda sıklıkla kullanılmakta ve ölünün toprağa gömüldüğü yer anlamına gelmektedir. Meşhed ise, dini bir özelliğe sahip veya topluma mal olmuş kimselerin şehit olduğu yahut defnedildiği yer olarak tanımlanmaktadır (Öz, 2004: 362-363). Melike Adile'nin kızları annelerinin şehit edildiğini kitabede vurgulamışlardır.

Hunat Hatun'un sanduka kitabesinde kendisinden sadece Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi olarak bahsedilmesi, valide sultanlığa verilen önemi göstermektedir. Diğer taraftan Melike Adile kitabesinde Selçuklu hanedanından hiç bahsedilmemiştir. Melike Adile'nin Eyyubi atalarının üzerinde durulmuştur. Melike Adile'nin kızları annelerine yapılanları unutmamış ve bunu kitabeye de yansıtılmışlardır (Doğan, 2013: 23).

Bu kitabelerde kullanılan sıfatlar da dikkat çekicidir. Hunat Hatun sanduka kitabesi ve yaptırdığı bütün yapılarda '*safvetü'd-dünya ve'd-din*' ifadesi kullanılmıştır. Hunat Hatun'un evlilik yolu ile sonradan hanedan üyesi olmuştur. Çifte Kümbet kitabesinde ise, Melike Adile için '*ismet'ül dünya ved-din*' tabiri kullanılmıştır. Bu iki tabir arasındaki fark anlamda ortaya çıkmaktadır. Din ve dünyanın temizi olarak çevrilen bu iki tabirin anlamları farklıdır. Safvet saf ve temiz anlamında iken; İsmet ise korunmuş, esirgenmiş anlamına gelmektedir. İsmet, ayrıca Hz. Muhammed için kullanılan sıfatlardan biridir. Bu iki tabirin kullanımındaki fark ise, sonradan Müslüman olan ve ya sonradan hanedan üyesi olan kadınlar için '*safvetü'd-dünya ve'd-din*', anne baba tarafından Müslüman ve hanedan üyesi olan kadınlar için ise '*ismet'ül dünya ved-din*' sıfatlarının tercih edilmesidir (Blessing, 2014: 492). İki türbedeki kullanım bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Kitâbelerde ortaya çıkan diğer ilginç bir detay ise, dönem siyasetinin sanata nasıl yansıdığını bir kez daha ortaya koymaktadır. Hunat Hatun'un mezar sandukasında yer alan methiyeler ve Çifte Kümbet kitabesinde Melike Adile için yazılan methiyeler iki kadın arasındaki rekabeti somutlaştırmaktadır. Her iki kitabede de sıra dışı bir şekilde methiyeler bulunmaktadır. Hunat Hatun için kullanılan sıfatlar: mutlu, iffetli, ma'sum, itaatlı, mücahide, dindar, şehide, mutlu kadın, hanım, binlerce malı sadaka veren, din ve dünyanın temizi, adalet sahibi, temiz kadın, çağının Meryem'i, zamanının Hadice'si dünyadaki kadınların kraliçesi (Doğan, 2013: 20) Melike Adile için kullanılan sıfatlar: mutlu melike, şehide, bilge, dindar, din ve dünyanın iffetlisi, İslam ve Müslümanların temiz kadını, iki âlemde kadınların hanımı,



zamanın Zübeydesi, övünç kaynağının sahibi, ahiret ve dünyanın hatunu, bereket (bolluk) ve iyilikseverliğin kaynağı, kraliçelerin kraliçesi, adaletli. Bu iki kadın arasındaki kimin oğlunun sultan olacağına dair mücadelenin ölümlerinden sonra da bir şekilde devam ettiği anlaşılmaktadır.

İki kitâbe içindeki diğer bir ayrıntı da benzetme yapılan kişilerdir. Hunat Hatun için çağının Meryem'i zamanın Hatice'si benzetmesi yapılırken; Melike Adile için zamanın Zübeyde'si benzetmesi yapılmıştır. Benzetme için seçilen isimler manidardır. Hunat Hatun'un eşinin ölümünden sonra İslamiyet'i seçmiş olması ve benzetme için ilk kullanılan ismin her iki din için de kutsal olması elbette ki tesadüf değildir (Yalman, 2017: 246). Diğer isim olan Hz. Hatice ise, Müslümanlığı seçmiş ilk kadındır. Diğer taraftan Melike Adile'nin benzetildiği Zübeyde muhtemelen Abbasi Halifelerinden Harun Reşit'in eşi olan Zübeyde binti Cafer'dir. Emîretü'l-Mü'minin olarak anılan Zübeyde Hatun ile Melike Adile'nin yaşamları arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. İkisi de oğullarının tahtta geçmesi için diğer eşlerle mücadele etmişlerdir. Kâbe'ye su taşınması için yaptırdığı kanallarla tanınan Zübeyde Hatun İslam dünyası için önemli bir kişiliktir (Kan, 2012: 167-198). Kitâbe için özellikle onun tercih edilmiş olması tesadüf değildir.

İki türbede kullanılan ayet kitabeleri saçak silmesinin altında bulunmaktadır. Hunat Hatun Türbesinde Bakara Süresinin 255. ayeti (Ayet'el Kürsi)<sup>2</sup> Çifte Kümbet'te ise, Bakara Süresinin 1-5 ayetleri<sup>3</sup> yer almaktadır. Hunat Hatun türbe sandukasında da Bakara Süresinin 255. ayeti bulunmaktadır. Her iki ayetin anlamları incelendiğinde Bakara Süresinin 1-5. ayetlerinde belirgin bir iman, inanç vurgusu dikkat çeker. Bakara suresi 255. ayetinde ise, Allah'ın sıfatları anlatılmaktadır. Çifte Kümbet'te yatan Melike Adile'nin inançlı bir Müslüman olduğu ayetle vurgulanmak istenmiş olabilir.

<sup>2</sup> Allah, kendisinden başka hiçbir ilâh olmayandır. Diridir, kayyumdur. O'nu ne bir uyuklama tutabilir, ne de bir uyku. Göklerdeki her şey, yerdeki her şey O'nundur. İzni olmaksızın O'nun katında şefaatte bulunacak kimdir? O, kulların önlerindeki ve arkalarındaki (yaptıklarının ve yapacaklarını) bilir. Onlar O'nun ilminden, kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar. O'nun kürsüsü, bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır. (O, göklere, yere, bütün evrene hükmetmektedir.) Gökleri ve yeri koruyup gözetmek O'na güç gelmez. O, yücedir, büyüktür.(D.İ.B.)

<sup>3</sup>Elif. Lâm. Mîm. Bu, kendisinde şüphe olmayan, muttakiler için yol gösterici olan bir Kitap'tır. Onlar, gaybe inanırlar, namazı dosdoğru kılarlar ve kendilerine rızık olarak verdiklerimizden infak ederler.

Ve onlar, sana indirilene, senden önce indirilenlere iman ederler ve ahirete de kesin bir bilgiyle inanırlar. İşte bunlar, Rablerinden olan bir hidayet üzeredirler ve kurtuluşa erenler bunlardır.(D.İ.B.)

Hunat Hatun'un türbesinin kimin tarafından yapıldığı bilinmezken, Melike Adile'nin türbesinde sanatçı kitabesi yer almaktadır. Amel'i Yusuf bin Musa'nın daha önce herhangi bir yapıda ismi yer almamaktadır. Kökeni ve ya kimliği hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Hunat Hatun Türbesi de muhtemelen saraya bağlı bir usta tarafından yapılmıştır.

Her iki türbede kare kaide üzerine yükselen sekizgen gövde ve külah biçimde başlıkla örtülmüştür. Dönem üslubunun plan özellikleri her iki yapıda da kendini göstermektedir.

İki türbenin en dikkat çekici yönleri süslemenin yoğunluğudur. Özellikle Hunat Hatun Türbesi her cephesinde yoğun süsleme ve mukarnas kaidesi ile bânîsinin gücünü yansıtmaktadır. Melike Adile Türbesinde ise süsleme her cephenin köşe sütunceleri ve özellikle taçkapısında yoğunlaşmaktadır. Süsleme üslubu açısından Hunat Hatun Türbesi daha çeşitli ve zengin örnekler sergilemektedir. Ayrıca Hunat Hatun Türbesinde daha kaliteli bir işçilik bulunmaktadır. Bu da bânînin saray çevresindeki sanatçılardan daha rahat yararlanabildiğini akla getirmektedir.

Her bânînin yapı yaptırırken bambaşka amaç, istek ve estetik zevk taşınması ve bu yapılarda çalışan sanatçıları farklı pek çok amaç, istek ve estetik zevk sahibi olmaları her yapıyı kendine özgü yapmaktadır. Bu özellikler yapının sanat tarihi içindeki yerini göstermekle birlikte dönemin siyasi ortamına da ışık tutmaktadır. Ataerkil bir toplumda, tarihi kaynaklarda çok az yer bulan kadınlar kendilerini ifade etmek için sanatı kullanmışlardır. Sanat sadece estetik bir kaygı ya da hayır amacıyla değil bir takım mesajlar vermek içinde kullanılmıştır.

### **Kaynakça**

- Akok, M. (1968). Kayseri Hunad Mimari Külliyesinin Rölevesi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 16/1, 5-44.
- Akşit, A.(2002). Melike-i Adiliye Kümbetinde Selçuklu Devri Saltanat Mücadelesine Dair İzler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 239-245.
- Arık, M. O. (1967). Erken Devir Anadolu- Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri. *Anadolu(Anatolia)*, 11, 57-99.
- Bayram, M.(1981). Anadolu Selçukluları Devrinde Anadolu Bacıları (Bacıyan-I Rum) Örgütünün Kurucusu Fatma Bacı Kimdir?. , *Belleten*, XIV/2, 178-180, 457-472.
- Biçak, S. (2007). *Türkiye Selçuklu Toplumunda Kadın(XI-XIV. Yy)*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Blessing, P. (2014). Women Patrons In Medieval Anatolia And A Discussion Of Māhbarī Khātūn's Mosque Complex In Kayseri. *Belleten*, 282, 475-526.
- Çayırdağ, M. (1998). Huand Hatun Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi içinde*. (Cilt 18, s. 261-262). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Cantay, T. (1980). Niksar Ulu Camii. *Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı*, 363-374.
- Denkhalbant, A. (2013). Niksar Ulu Camii Üzerine Bir Değerlendirme. *Vakıflar Dergisi*, 40, 9-32.
- Doğan, Şaman N. (2013). Kayseri'deki Selçuklu Dönemi Kadın Türbeleri. *Vakıflar Dergisi*, 39, 15-26.
- Durukan, A. (2001). Anadolu Selçuklu Döneminde Bânî Sanatçı İlişkisi. Mustafa Denктаş-Yıldırak Özbek (Ed.), *Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları içinde.*, (s. 247-278). Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay.
- Erkiletlioğlu, H.(2001). *Kayseri Kitabeleri*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ebiri G. Kişisel Fotoğraf Arşivi.
- Hacıgökmen, M. A. (2012). I. Alaaddin Keykubat'ın (1220-1237) Kayınpederi Kir Fard Hakkında Bir Araştırma. *Mediterranean Journal Of Humanities*, 2, (1), 121-130.
- İbni Bibi, (1941). *Anadolu Selçuki Devleti Tarihi*. Gençosman M. N. (Çev.). Ankara: Uzluk Basımevi.
- İbni Bibi, (1996). *El Evamirü'l- Ala'ıye Fi'l Umuri'l Ala'ıye (Selçukname)*. Öztürk M. (Haz.). CII, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.
- Kan, K. (2012). Emîretü'l-Mü'minîn: Zübeyde Binti Câfer. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 11, (2), 167-198.
- Karamağaralı, H. (1976). Kayseri'deki Hunad Caminin Restitüsyonu Ve Hunad Manzumesinin Kronolojisi Hakkında Bazı Mülahazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 199-246.
- Önkal, H. (2015). *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öz, M. (2004). Meşhed Maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi içinde*. (Cilt 29 s. 362-363). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Özbek Y. ve Arslan C. (2008). *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

- Turan, O. (2014). *Selçuklular Zamanında Türkiye*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Turgut, D. (2015). *Mahperi Hunat Hatun Ve Yaptırdığı Yapılar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Türkmen, K. (1998). Selçuklu Döneminde Kayseri'nin İmar Faaliyetlerine Katkıda Bulunan Hanımlar. *II. Kayseri ve Yöresi Tarih Sempozyumu Bildirileri* Tam metin içinde, (s. 438-449).
- Türkmen, K. (2014). Ölümün Engel Olamadığı İki Hatun Sultan'ın Rekabeti. *XVI. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* Tam metin içinde, (s. 781-790).
- Türkmen, K. (2012). Kayseri'de İmar Faaliyetine Katkıda Bulunan Hanımlar. *II. Uluslararası Ahilik Sempozyumu* Tam metin içinde, (s. 20-54).
- Yalman, S. (2017). The 'Dual Identity' of Mahperi Khatun: Piety, Patronage and Marriage across Frontiers in Seljuk Anatolia. Patricia Blessing, Rachel Goshgarian (Ed.), *Architecture and Landscape in Medieval Anatolia, 1100-1500* içinde. (s. 224-252). Edinburg: Edinburgh University Press.

### İnternet Kaynakları

<https://kuran.diyamet.gov.tr> (Erişim Tarihi: 17.05.2020)





Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi  
ISSN: 2630-600X



**VASAD**

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi - Yıl / Year: 2020 - Sayı / Issue: 6 - Sayfa/Page: 189-206  
Makale Bilgisi / Article Info / Geliş/Received: 07.09.2020/ Kabul/Accepted: 13.11.2020  
Yayın Tarihi/ Date Published: 25.12.2020

**Atıf/Citation:** Ebiri, G. (2020). Tanyanların Dilinden Kinyas Kartal'ın Hayatı ve Siyasi Faaliyetleri.  
*Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*,6, 189-206

Araştırma Makalesi / Research Article

## Gönül EBİRİ

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
ORCID: 0000-0002-4016-7599  
kadiremir65@gmail.com

### Tanyanların Dilinden Kinyas Kartal'ın Hayatı ve Siyasi Faaliyetleri\* *Life and Political Activities of Kinyas Kartal from the Language of Recognition*

#### Öz

Kinyas Kartal, 1965-1977 yılları arasında dört dönem milletvekilliği yapmış eski siyasetçilerimizdendir. 1900 yılında Iğdır'ın Torun Köyü'nde dünyaya gelen Kinyas Kartal, Rusya'da Çarlık döneminde yüzbaşı olarak görev yapmıştır. Ancak 1917 Bolşevik Devrimi sonrasında yaşanan şiddet olayları ve Ermenilerin baskıları sonucunda Kartal'ın da mensubu olduğu Brukan aşireti Türkiye'ye göç etmiş, Kartal ve ailesi de Van'da Dibekdüzü köyüne yerleşmişlerdir. Kartal, amcası Hüseyin Bey'in ölümünden sonra aşiretin başına geçerek reislik yapmaya başlamıştır. 1925 yılında yaşanan Şeyh Said İsyanı sonrasında sürgüne gönderilen Kartal, 1937 ve 1960 yıllarında da farklı sebeplerden yine sürgün edilmiştir. Kartal ailesinden ilk olarak siyasete atılan kişi Hamit Kartal'dır. Kinyas Kartal'ın ise Demokrat Parti (DP) Van İl Başkanı olarak başlayan siyasi hayatı 1965, 1969, 1973, 1977 yıllarında yaptığı milletvekillikleriyle devam etmiştir. 1965 yılında Süleyman Demirel ile Meclis'e giren Kinyas Kartal, son seçimi olacak olan 1987 seçimlerine kadar Adalet Partisi ve Doğruyol Partisi'nde milletvekilliği yapmıştır. Dört dönem bulunduğu Meclis'te en yaşlı üye olma sıfatıyla 1977'de Geçici Meclis Başkanlığı da yapmıştır. Bu çalışmanın amacı uzun süre milletvekili olarak görev alan, Türk siyasi hayatında yer edinmiş Kartal'ın onu tanyanların dilinden kişiliğini ve siyasi hayatının portresini ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kinyas Kartal, Türk siyaseti, aşiret, Van.

\*Bu makale Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen, danışmanlığını Prof. Dr. Bekir KOÇLAR'ın yürüttüğü *Kinyas Kartal'ın Hayatı ve Siyasi Faaliyetleri* başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiş olup Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2017-5937 kodlu proje ile maddi olarak desteklenmiştir.

**Abstract**

Kinyas Kartal is one of our former politicians who served as a member of parliament for four terms between 1965-1977. Kinyas Kartal, who was born in Torun Village of İğdır in 1900, served as a captain in Russia during the Tsarist period. However, the 1917 Bolshevik as a result of the pressures of incidents of violence and Armenians after the Revolution Eagle also members of that Bruker tribe who emigrated to Turkey, Eagle and his family are settled in Van Dibekdüz village. After the death of his uncle Hüseyin Bey, Kartal became the head of the tribe and started to be the head of the tribe. Kartal, who was exiled after the Sheikh Said Revolt in 1925, was exiled again for different reasons in 1937 and 1960. The first person from the Kartal family to enter politics is Hamit Kartal. Kinyas Kartal's political life, which started as the Democrat Party (DP) Van Provincial Chairman, continued with the deputies he made in 1965, 1969, 1973 and 1977. Kinyas Kartal, who entered the Parliament with Süleyman Demirel in 1965, served as a member of the Justice Party and the Doğruyol Party until the 1987 elections, which will be the last election. He also served as the Chairman of the Temporary Assembly in 1977 as the oldest member in the Assembly, where he had four terms. The purpose of this study is to reveal the portrait of Kartal, who has taken a place in Turkish political life by serving as a deputy for a long time, in the language of those who know him.

**Keywords:** Kinyas Kartal, Turkish politics, tribe, Van

**Giriş**

Rusya'dan Türkiye'ye göçmen olarak gelen Kartal ailesinin göç sürecini açıklamakta fayda vardır. Yapılan zorunlu göçle alakalı olan Kafkas Cephesi'ndeki savaşlar 1 Kasım 1914'te Rusların Osmanlıya saldırılarıyla başlamıştır. Enver Paşa, 20 Aralık 1914'te 150.000 kişilik bir kuvvetle Sarıkamış Urmiye istikametinde taarruz emri vermiştir. Taarruz, Ocak 1915'e kadar devam etmiştir. Yoksulluk, soğuk, açlık ve tifüs sebebiyle 90.000 Osmanlı askeri şehit düşmüştür. Rusların arkası çevrilememiş ve plan gerçekleşmemiştir. Bu bölgedeki askerlere Karadeniz'deki Rus donanması yüzünden Karadeniz'den yardım gönderilememiştir. Ocak 1916'da Kafkaslar'daki Rus ordusu yeni bir saldırıya geçerek 16 Şubat'ta Erzurum'u ele geçirmiş ve Anadolu yolunu açmıştır. Nisan ayında Trabzon, temmuz ayında ise Erzincan ve Muş düşmüştür (Ahmad, 2006: 98).

Rus işgalleri sonucunda ele geçirilen Oltu, Sarıkamış ve Kağızman'a yerleştirilen Ermeni çeteleri silahlandırılarak savunmasız Müslüman köylere saldırılarına zemin hazırlanmıştır. Birçok köy savaş sonrasında yakılmış veya harap edilmiştir. Halk Rusların ve daha çok da Ermeni çetelerin zulmünden korkarak varını yoğunu bırakıp Erzurum doğrultusunda göç etmeye koyulmuştur (Güven, 2013: 32).

Rus ve Ermeni baskılarına dayanamayıp göç ederek Van'a gelen göçmenler arasında Kinyas Kartal ve ailesi de bulunmaktadır.

Kinyas Kartal, Rus ordusunda eğitim almış ve yine Rus ordusunda bazı görevlerde bulunmuş asker kökenli biri olduğu gibi aynı zamanda Van'ın önemli şahsiyetlerindedir. Çarlık Rusyası'nda çok da büyük sorunlarla karşılaşmayan ama 1917 Bolşevik Devrimi sonrası sıkıntılar yaşayan Kartal, Kafkaslarda daha fazla kalamamıştır. Türkiye'ye gelerek ailesinin yanına Van'a yerleşmiştir. Kinyas Kartal, 1965 yılında siyasete atılmış ve dört dönem Van Milletvekili olarak TBMM'de görev almıştır.

### 1. Kinyas Kartal'ın Hayatı

Kinyas Kartal'ın doğum tarihi ilk nüfus cüzdanında 1316 (1900) olarak geçmektedir. 1981 yılında nüfus cüzdanı değişince doğum tarihi olarak 1900 yılı yazılmıştır. Bazı kaynaklarda 1899 yılında Iğdır'a bağlı devlet çiftliklerinde, Toran köyünde doğduğu da söylenmektedir. Daha önce bu topraklar İran'a ait iken devletler arasındaki sınır değişikliği dolayısıyla Rusya'ya bırakılmıştır. Bu vesile ile Kartal, Rusya tabiiyetinde doğmuştur (Çelebi, 1990: 357). Mecliste bulunan mazbata bilgilerinde ise doğum yeri Iğdır'ın Torun köyü olarak geçmektedir.<sup>1</sup> Babası Bedir Bey'dir. Bedir Bey, Fethi Bey'in dört oğlundan en küçüğüdür. Zengin, etkin ve güçlü bir kişidir. Kinyas Kartal'ın dedesi Fethi Bey ile ilgili bilgilere ise Kinyas Kartal'ın anılarından ulaşmaktayız (Kartal, 1987: 13).

Kinyas Kartal'ın soyu ile ilgili olarak ancak beş nesil öncesine gidebilmekteyiz. Soyu, Şemdin Ağa'dan başlar sırasıyla Mehmet (Mamed), Nadir, Fethi ve babası Bedir Bey'e kadar uzanmaktadır. Kardeşleri ise Hamit, Hacı Bala, Hacı Bari, İslam ve Verde'dir. Kinyas Bey'in çocukları sırasıyla Bedir, Perihan, Nadir, Aslı, Neriman, Leman, Bekir, Ömer, İnci ve Şahin'dir. Emin Çölaşan'la 1987 yılında yaptığı bir söyleşide “9 çocuğum ve 21 torunum var ayrıca ailemiz beş bin kişi kadardır. Bildiğim yabancı diller: Rusça, Fransızca, biraz Almanca, Arapça” demiştir (Çölaşan, 1987: 9). Kinyas Kartal'ın “Bir keçiniz bile varsa onu satın çocuklarınızı okutun” (Kartal, 2014: 239) diyecek kadar eğitim konusuna önem verdiği öne sürülmektedir.

Kinyas Kartal'ın gençliği Rusya'da Ruslarla beraber geçtiği için anılarının çoğunda Ruslarla yaşadıklarını anlatmıştır. Gençlik yıllarında hem Rusları hem Ermenileri tanıma fırsatı bulmuştur. Rusların Müslüman toplulukları sevmediğini bunun için de bazı teşebbüslerde bulunduğunu söylemiştir. Ruslar, İran'ın ve Osmanlı Devleti'nin Kafkaslara doğru ilerlemelerini ve Müslüman toplulukları

<sup>1</sup>TBMM Arşivi E- Kaynaklar, <https://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/index.htm>, (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



kurtarmak teşebbüslerini önlemek için tampon Ermeni Devleti'ni kurmuştur. Rus yönetimi sırtını Kafkasya'da oluşturduğu yapay "azınlıklara ve etniklere" dayayarak kalabalık Türk nüfusu kontrol altında tutmakta ve bölgenin dini ve milli çehresini değiştirmeye yönelik "etniksel politikalar" uygulamaktadır (Mehmetov, 2009: 488). Rusya, sınırları dâhilinde yaşayan milletleri, Panslavizm, Çarlık ve Ortodoksluk altında toplamayı hedef edinmiştir. Ancak Müslüman topluluklarının Ruslaştırılamayacağı gerçeğini gören Rus Çarlığı önceden olduğu gibi 1877-1878 savaşında işgal ettiği Anadolu ve Kafkas topraklarında meskûn ahaliyi göç etmeye zorlamıştır. Rusların bu politikası sonucu 1877-1900 yılları arasında Kuban, Kırım, Kafkasya, Batum, Sohum ve Kars civarından Anadolu'ya en az 300.000 göçmen gelmiştir. Bu göçmenler, Babıali tarafından Doğu ve Orta Anadolu'da iskân edilmeye çalışılmıştır (İpek, 1995: 202).

Kinyas Kartal, anılarında askeri lisede okuduğu yıllarda Erzurum'un Rus birlikleri tarafından işgal edildiğini, dışarıda Rus askerleri zafer şenlikleri yaparken Erzurum ve Kafkasya halkından Ermenilerin de onlara katıldığını, her gece yatağına girip yorganı başına çektiğini sabaha kadar ağladığını anlatmıştır. Kafkasyalı Müslümanlar oldukları için kendilerine cephe alınmıştır. Müslüman olmayanlar birbirlerine arka çıkmışlardır (Kartal, 1987: 15). Kartal'ın anlattıkları o yıllarda yaşanan ayrımcılığı açıkça gözler önüne sermiştir.

Hem Çarlık Rusya'sında hem de Bolşevik yönetimi altında yaşayan Kartal, iki yönetimi karşılaştırmıştır. Çarlık Rusya'sının koyu Ortodoks olduğu için dinin ne olduğunu bildiğini, bu yüzden diğer dinlere karşı saygılı olduğunu söylemiştir. İhtilal sonrası gelen yönetimin tutumlarını beğenmediğini ifade etmiştir. Ruslarla ve Komünistlerle elbirliğinde (işbirliğinde) bulunmadığını da belirtmiştir (Kartal, 1987: 15).Yapılan bir röportajda solcu musunuz sorusuna Çar devrinde solcu olduğunu ama Türkiye'ye geldikten sonra memleketteki solcuların devlet düşmanı olduğunu görünce solculuğunun Rusya'da kaldığını söylemiştir. Ondan sonra sağcı olmuştur. Devamında da "25 yaşına kadar komünist olmayan eşşektir. 25 yaşından sonra komünist olan ise eşşoğlueşşektir" diyerek komünistlere ve sol görüşlülere tepkisini göstermiştir. "Ben bu lafı kullanırım ama patenti bana ait değildir. Benden önce kullanılmıştır" (Hürriyet, 04.10.1987: 9) diye de eklemiştir.

Kinyas Kartal meslek olarak askerdir ama Türkiye'de çiftçilik yapmış ve ticaretle uğraşmıştır.<sup>2</sup> Biçerdöver bayiliği, manifatura

---

<sup>2</sup> TBMM Arşivi E- Kaynaklar, <https://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/index.htm>, Erişim Tarihi, (25.03.2018)

bayiliği, petroleri, otelleri, Van'ın merkezinde yer alan Cumhuriyet caddesinde dükkânları vardır. Şam'a, Halep'e koyun ihracatı, Rusya'ya ise sığır ihracatı yapmıştır. Kartal, 26 Mayıs 1991'de geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etmiştir (Van Postası, 27.05.1991: 1). Cenaze törenine DYP Genel Başkanı Süleyman Demirel, SHP Genel Başkan vekili Onur Kumbaracıbaşı ile milletvekilleri ve çok sayıda vatandaş katılmıştır (Van Sesi, 27.05.1991: 1).

## 2. Tanıyanların Dilinden Kinyas Kartal'ın Kişiliği

Kinyas Kartal hakkında yeterli belge olmaması bizi sözlü tarih çalışması yapmaya sevk etmiştir. Görüşme yaptığımız kişiler arasında Kartal'ın çocukları, yakınları ve çalışma arkadaşları bulunmaktadır. Genel olarak kişiliği hakkında olumlu düşüncelerin belirtilmesiyle beraber siyasi hayatı hakkında ise yeterince bilgi verilememiştir. Verilen bilgilerin çoğu birbirine benzerlik göstermektedir.

İlk olarak konuştuğumuz kişilerden biri olan Nadir Kartal<sup>3</sup> babası ile ilgili ilk olarak Türkiye'ye dönüşünü anlatır. Buna göre Kartal, Bakü Harp Okulu'nu bitirdikten sonra batarya komutanı olarak sınır bölgesine tayin edilmiştir. Oradan annesine kendisini Türkiye'ye aldırması için haber göndermiştir. Annesi on on beş kişiyi Kinyas Bey'i getirmesi için görevlendirmiş ve kaçak yollardan Türkiye'ye girmiştir. O dönem 1920'li yıllar savaş yılları olduğu için sınırlarda güvenlik çok iyi değildir. 1920 yılında Türkiye'ye geldikten sonra kabile halinde yaşayan Brukan aşiretini bir araya getirmiştir. Nadir Kartal babasının güçlü karakterinin yanında inançlı biri olduğunu, sürgünlerden, cezaevlerinden hayır gördüğünü, Allah'ın böyle takdir ettiğini söylediğini anlatmıştır. Babasının kültürlü biri olduğunu Dostoyevski'yi, Tolstoy'u okuduğunu, Puşkin'in bütün şiirlerini ezbere bildiğini söylemiştir. Kinyas Kartal, daha çocukluk döneminde paten kaymayı öğrenmiştir. (Nadir Kartal, Görüşme: 30.12.2017)

Babasının ileri görüşlü olduğunu söyleyen Nadir Bey, bu konuyla ilgili bir anısını şöyle anlatmıştır: Nadir Bey, 1973 seçimlerinde babasıyla birlikte Özalp köylerini dolaştıklarını, ismini hatırlayamadığı yan yana iki köye gittiklerini söylemiştir. Birinci köy Hacı Kasım'ın köyü idi. Kendileriyle pek ilgilenmediklerini, kırgın olduklarını anlatmıştır. İkinci köye gittiklerinde herkesin kırat bayrağını eline alıp dalgalandırdığını ve onları beklediğini, çay içtikten sonra tekrar Van'a doğru yola koyulduklarını söylemiştir. Babası bu iki köyü nasıl tahlil ettiğini sorduğunda birinci köyden pek bir şey

<sup>3</sup> Kinyas Kartal'ın oğludur. İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesinden mezun olan Nadir Bey, 19. Dönem Van Milletvekiliği yapmıştır.

alamayacaklarını, ikinci köyün tüm oylarını alacaklarını ifade etmiştir. Peki, baba siz nasıl tahmin ediyorsunuz? deyince babası birinci köyü olduğu gibi alacaklarını, ikinci köyden tek bir oy alamayacaklarını söylemiştir. Gerçekten birinci köyün tüm oylarını aldıklarını, ikinci köyden tek bir oy çıkmadığını söylemiştir. Bu olay sonrası babasının fikirlerine daha fazla önem vermeye başladığını da eklemiştir (Nadir Kartal, Görüşme: 30.12.2017).

Nadir Kartal'dan sonra görüştüğümüz Perihan Kartal, babasıyla çok vakit geçiremediği için hakkında anlattıkları sınırlıdır. Genel olarak kişiliği hakkında bilgi vermektedir. Bir baba olarak çok mükemmel olduğunu ayrıca çevresindeki insanlara karşı çok iyi biri olduğunu söyleyip; “dürüsttü, iyi niyetliydi” diye eklemiştir. Kadınlara karşı kibarlığından da bahseden Perihan Hanım, annesinin ikinci eş olduğunu belirtip babasının ilk eşinin Viktorya adında Rus bir generalin kızı olduğunu da anlatmaktadır. Perihan Hanıma göre babası Rusya'dayken bir tarih kitabı okur. Kitapta Van'dan bahsedilmektedir. Van'da bir göl varmış, gölün yedi rengi varmış. Babası ‘Allah’ım sen nasip edecek misin ben bir gün Van’a gideyim, o yedi renkli gölü göreyim’ dermiş. Babam, ‘Kızım Allah nasip etti Van’a geldim. Çarpanak’ı aldım. Yedi renkli gölün yedi rengi vardı. Allah bana görmeyi nasip etti” demiştir (Perihan Kartal, Görüşme: 09.12.2017).

Perihan Hanımdan küçük olan kardeşi Ömer Kartal, babasını safını kolay kolay değiştirmeyen bir kişi olarak betimlemektedir. 1987 seçimlerini kaybettikten sonra Turgut Özal, babasına kendi partisine katılmasını teklif eder ama babası kabul etmez. Sebebi ise yönünü değiştirmek istememesidir. Demirel ona hep ağa diye hitap eder ve aralarında saygıya dayalı bir ilişki vardı diye ekler. Bu yüzden siyasi hayatı Demirel ile başlamış onunla bitmiştir. Demirel'in dahi Ağa olarak nitelendirdiği Kartal'ın hem Van'da hem de Ankara'da kirada kaldığını, sürekli toplu taşıma araçlarını kullandığını anlatır. Yardımseverliğine de değinen oğlu birçok aşiret mensubunu ve ihtiyacı olan kişiyi iş sahibi yaptığını söylemektedir (Ömer Kartal, Görüşme: 16.08.2017).

Ömer Kartal'dan sonra yeğeni Cevdet Kartal, dedesini hatırladığı kadarıyla anlatmaktadır. Dedesiyle çok az vakit geçirdiğini ama bu zamanın bile kendisine yettiğini söyleyen Cevdet Bey dedesini zeki, cesur, çalışkan olarak nitelemektedir. Yemeklerini tam vaktinde yediğini, vakti geçerse yemediğini söyler. Sabahları greyfurt suyu içtiğini, öğlen çok yemek yediğini, akşamları ise bir dilim ekmek ve yoğurt yediğini anlatır. “Tam bir asker disipliniyle yaşardı bu yüzden yaşlanmasına rağmen çok dinçti” diye ekler (Cevdet Kartal, Görüşme: 09.12.2017).

Kinyas Kartal'ın disiplinli olmakla beraber nüktedan bir kişiliğe de sahip olduğunu söyleyen Mikail Aydemir onu "tuttuğunu koparan" biri olarak hatırladığını ifade etmektedir. "Ondan biri bir şey istese elinden tutar Bakanlıkları dolaştırır işini hallederdi" diyerek birebir yaşadığı bir olayı şöyle anlatır.

Kinyas Kartal'ın bir yeğeni vardır. Tayinini yapılacak ama solcudur diye yapmamışlardır. Beraber Genelkurmay'a gitmişlerdir. Kinyas Bey, 'Paşam ben Kinyas Kartal. Rus Harbi'nde harp ettim. Ruslardan kaçıp Türkiye'ye geldim. Yirmi senedir de milletvekiliyim. Bu da benim yeğenimdir. Böyle bir kişinin yeğeni solcu olur mu?' demiştir. Genel Kurmay Başkanı epeyce konuşmuştur. Kartal, ikna olmayınca 'Böyle yapmayın. Birisi Allah yolundan düşmüş. Sola da gidebilir. Siz alın onu okşayın. Okşamakla bir yere gelinir. Kovalamakla değil' diye devam etmiştir. Bunun üzerine Paşa ikna olmuş ve çocuk görevine iade edilmiştir. Aydemir' e göre Kartal, ağadır, beydir ama zulümkar değildir. Küçükle küçük, büyükle büyüktür (Mikail Aydemir, Görüşme: 10.03.2018).

Van'ın eski ailelerinden birine mensup olan Turan Haydaroğlu, Kinyas Kartal'ı "mütevazı, alçakgönüllü, iyilik yapmayı seven, Van'ın bütün aşiretlerinin sevdiği, babacan, beyefendi, ağalık ruhuna sahip olmayan efendilik ruhuna sahip olan, kibar bir adam" olarak nitelemektedir. Vanlı talebelere çok yardım ettiğini, çoğunu okuttuğunu, Vanlıların tayinleriyle uğraştığını anlatmaktadır. Van'daki yerli ahali, Türk aileleri, ileri gelenlerle çok iyi siyasi, sosyal irtibatı olduğunu da eklemektedir (Turan Haydaroğlu, Görüşme: 16.12.2017).

### 3. Tanıyanların Dilinden Kinyas Kartal'ın Siyasi Faaliyetleri

Kinyas Kartal, dört dönem milletvekillik yapmış olmasına rağmen Meclis faaliyetleri oldukça azdır. Kartal'ın 1950'li yıllarda ilk olarak Demokrat Parti(DP) Van İl Başkanı olarak başlayan siyasi hayatı 1965, 1969, 1973, 1977 yıllarındaki milletvekillikleriyle devam etmiştir.

Kinyas Kartal'ın ilk olarak siyasete gireceği parti olan DP, tek parti dönemini sona erdirmesi bakımından oldukça önemli bir siyasi oluşumdur. DP'nin kuruluşuna vesile olan ilk belge olarak kabul edilen Dörtlü Takrir, 7 Haziran 1945'te Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) Meclis Grup Başkanlığı'na sunulur. Takriri imzalayanlar İzmir Milletvekili Celal Bayar, Kars Milletvekili Fuat Köprülü, İçel Milletvekili Refik Koraltan ve Aydın Milletvekili Adnan Menderes'tir. 7 Ocak 1946 günü DP kurulmuştur. DP, ilk teşkilatını 4 Şubat tarihinde

Ankara’da açmıştır. 11 şubat’ta İzmir ve 14 şubat’ta İstanbul teşkilatları kurulmuş, bundan sonraki teşkilatlanma ise planlananın ötesinde büyük bir hızla gerçekleşmiştir (Dokuyan, 2014: 153). DP’nin iktidar olarak başa geçmesiyle 14 Mayıs 1950 seçimleri ile olmuştur. 1950 seçimleri TUİK Verilerine Göre: DP:416, CHP:69, MP: 1, Bağımsız: 1 milletvekilliği kazanmıştır (Türkiye İstatistik Kurumu, 2012).

1950 seçimlerinde DP’nin iktidara gelmesiyle birlikte Doğu ve Güneydoğu’da toprak sahipleri ile din adamları ekonomik ve siyasal nüfuzlarını güçlendirmiştir. Çok partili rejimde güçlenen aşiret reisleri kendi çıkarlarına göre her iki parti içinde yer almaya başlamıştır (Ebinç, 2008: 220).

Van’da DP Teşkilatı 20 Temmuz 1946’da Malatyalı Ahmet Metin tarafından kurulmuştur (Pınar, 2013: 33). 1950 yılında yapılan milletvekili seçimlerine Kartal ailesinden ilk olarak Kinyas Kartal’ın kardeşi Hamit Kartal (1903-1972) DP listesinden aday olmuş ve bu seçimi çok az bir farkla kaybetmiştir. Bu seçimi sonraki yıllarda başbakan, bakan olarak Türkiye siyasi hayatında etkin bir isim olacak olan Ferit Melen (CHP) kazanmıştır. Kartal ailesinden Abdülbari Kartal ise 1950’den itibaren yapılan mahalli seçimlerde il encümenliğini devamlı kazanmıştır (Kartal, 2014: 185).

Vanlıların 1950 seçimlerine katılım oranı % 70 civarlarındadır. DP % 45.24 ile 16.786 oy; CHP % 54.76 ile 20.319 oy alır. DP’den Emekli Albay İzzet Akın, CHP’den Ferit Melen ve Kazım Özalp Milletvekili seçilmiştir. DP, Van’da sadece 1 milletvekili çıkarabilmiştir. Fakat 1954 yılındaki Milletvekili Genel Seçimleri’nde DP Van’dan dört milletvekili çıkarmıştır. Hamit Kartal, Hilmi Durmaz, Kemal Yörükoğlu ve Muhlis Görentaş milletvekili seçilen kişilerdir (Pınar, 2013: 33).

1959 yılında yapılan seçimlerden sonra DP Van İl Başkanlığı görevini üstlenecek olan Kinyas Kartal’ın siyasi hayatına damga vuran önemli olayların başında Köy Enstitülerinin kapatılması gelmektedir. Kinyas Kartal, “Köy Enstitülerini Kapatana Ağa” olarak bilinmektedir. Nedeni ise Dursun Kut adlı eski bir emekli öğretmenin Cumhuriyet Gazetesi’ndeki köşe yazısıdır. Kut, 1960 öncesinin etkin kuruluşlarından biri olan Devrim Ocakları’nın İstanbul’daki “Köy Enstitüleri” konusundaki bir açıktorumuna ocak Genel Sekreteri Nejat şen adında bir genç tarafından davet edilmiştir. Bu açıktorumuna Hürrem Arman, Engin TONUÇ (TONGUÇ), Fakir Baykurt da katılmıştır. Açıktorum sabah saat 09.00 sıralarında başlamıştır. İzleyici konuşmacılar arasında Nejdet Sancar, eski Milli Eğitim Bakanlarından Tahsin Banguoğlu da vardır. Tahsin Banguoğlu, konuşmasında Köy

Enstitülerine ve Hakkı Tonguç'a övgüler dizmiştir. Enstitülerin eğitimimizdeki önemini, Hakkı Tonguç'un çok değerli hizmetlerini övmüştür.

“Asıl anlatmak istediğim konuya gelmek istiyorum” diyerek burada meseleye Kinyas Kartal'ı dâhil etmiştir. Dinleyici konuşmacılardan birisi de Sabri Tıǧlı adında bir gençtir. Kendisinin UNESCO'da çalıştığını, UNESCO'nun onu Hindistan, Sima vb. Güney Asya ülkelerine gönderdiğini söylemiştir. Özellikle Hindistan'da, kırsal kesime (köylere) eleman yetiştiren, şehirlerin uzağında kırsal kesimlerde kurulmuş meslek okulları gördüğünü, bu okulları çok beğendiğini, Hintli eğitimcilere bu okulları nerden aldıklarını, kimlerin düşündüğünü sorduğunda aldığı yanıtın kendisini şaşırttığını anlatmıştır. Çünkü bu okulları kendilerine UNESCO'nun önerdiğini, Türkiye'de Köy Enstitüleri'nden aldıklarını söylemişlerdir. Sabri Tıǧlı, Köy Enstitüleri konusunda gazetelerin yazdığı haberlerin dışında yeterli bilgisi olmadığı için aldığı bu yanıtın utanır. Türkiye'ye dönünce Köy Enstitüleri ile ilgili ne bulduysa (lehte-aleyhte) hepsini okumuş, özellikle atılan çamurların bir tanesi dışında hepsinin yanıtını bulmuştur. Yalnız fanatik sağın “CHP Türkiye'ye komünizmi getirmek için Köy Enstitülerini kurdu. Oralardan yetişecek öğretmenler köylere gidecekler, köylüleri hazırlayacaklar, komünizmi ilan ettiği zaman köylüden bir tepki gelmeyecek” şeklinde tezin yanıtını bulamaz. Ama bu sürekli kafasını kurcalamıştır. Bir defasında Ankara'ya gelişinde doğulu (Vanlı) bir ağa ile tanışmıştır. Bu ağa Kinyas Kartal'dır. Ağa ile birçok konuyu konuşmuş, tartışmıştır. Sonunda ağaya “Ağa” der “Sen bilirsin, Cumhuriyet Halk Partisi Türkiye'ye komünizmi getirmek için mi kurmuştur Köy Enstitülerini?” diye bir soru sormuştur.

Moskova Harp Akademisi'ni bitirdiği bilinen Kinyas Kartal'ın yanıtı aşağı yukarı şöyle olmuştur:

Yok canım. Onlar benim gibi komünizmi bilmezler. Bak ben sana bunun aslını anlatayım. Benim köylülerimin işlerini ilçe merkezlerinde il merkezinde benim adamlarım yapar. Benim köylülerim devlet kapısını bilmezler. Askere mektubu benim adamlarım yazar, gelen mektupları benim adamlarım okur. Muhtarın kararlarını benim adamlarım yazar, doğum ölüm kâğıtlarını benim adamlarım doldurur. Ücretlerini de alırlar. Bu işler böyle sürerken benim köylerimden ikisine Akçadağ Köy Enstitüsü çıkışlı iki öğretmen geldi. Altı ay sonra da köyler bana biat etmekten çıktılar. Biz doğulu ağalar oturduk düşündük. Eğer bu Köy Enstitüleri on yıl devam ederse doğudaki ağalık ölecek. Diyeceksin ki, sen köylülerin uyanmasını istemez misin? İsterim istemesine ama ben

sağlığımda ağalığın öldüğünü görmek istemiyorum. İşte bunun üzerine biz doğulu ağalar Demokrat Parti ile pazarlık yaptık. Köy Enstitülerini kapatmaya söz verirsiniz oyumuzu size vereceğiz dedik. Söz verdiler. Oyumuzu verdik. Köy Enstitülerini kapattırdık (Cumhuriyet, 20.07.1996: 2) diye cevap vermiştir.

Bu yazının doğruluğu hakkında kesin bir bilgi olmamasına karşın akıllarda bu şekilde kalmıştır. Yazı Kartal'ın ölümünden sonra yayınlandığı için doğruluğu ya da yanlışlığı kesin olarak bilinmemektedir. Fakat kendisini tanıyanlar böyle bir şeyin olmadığını, Köy Enstitülerinin o dönem şartlarına göre revize edildiğini, kapatılmadığını aslında dönüştürüldüğünü anlatmıştır.

Kinyas Kartal ve Süleyman Demirel ile yıllarca siyaset yapan eski Devlet Bakanlarından Esat Kıratlıoğlu'na göre Kinyas Kartal'ın Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıyla bir ilgisi yoktur. ABD, Türkiye'nin 1948 Marshall yardımlarından faydalanabilmesi için Rusya'ya yakınlığının olduğu düşüncesiyle Köy Enstitüleri'nin kapatılmasını istemiştir. İsmet İnönü de 1948'de Hasan Ali Yücel'i görevden alarak Reşat şemsettin Sirer'i Milli Eğitim Bakanlığı görevine getirmiştir. Böylece 1948'de enstitüler kapatılmamış ancak nitelik olarak lise durumuna getirilerek fiilen bitirilmiştir. 1952 yılında ise DP döneminde normal lise olan enstitüler öğretmen okullarına dönüştürülmüştür. Kıratlıoğlu "bu politik, siyasi bir konudur" diyerek meseleyi açıklamış, asıl sorumlu olarak CHP'yi adres göstermiştir (Esat Kıratlıoğlu, Görüşme: 10.03.2018).

Fethullah Erbaş ise Köy Enstitülerini köyden çıkan, normal şartlarda bugünkü ortaokul seviyesinde bir okul olarak tanımlamıştır. Erbaş'a göre enstitüler, köy çocuklarına meslek öğretmek için var olmuştu. Menderes zamanında mecliste konuşmalar olmuştur. Köy Enstitülerinin kapatılıp yerlerine modern okullar açılması kararlaştırılmıştır. Köy Enstitüleri geçiş döneminde kurulmuş sonrasında kaldırılmıştır. Yine Erbaş'a göre ağaların etkili olduğu söylenir ama Kinyas Bey'le bir ilgisi yoktur. Kinyas Bey'in "o dönemde o kadar gücü olamaz" diyerek meseleye farklı bir açıdan yaklaşmıştır (Fethullah Erbaş, Görüşme: 07.03.2018).

Kartal'ın DP dönemindeki siyasi faaliyeti yukarıdaki gibiyken 1960 askeri darbesi sonucunda Sivas'a gönderilmiştir. Nadir Kartal, babasının siyasi hayatı hakkında bilgi sahibi olan en yetkin kişilerdendir. Babası 1960 askeri darbesinden sonra doğudaki şeyh ve ağalardan oluşan 55 kişi ile sürgüne tabi tutulmuştur. Babası ve dört amcası da bunlar içerisindedir. Sivas Kampı'na gönderilmişlerdir. Babası dört yıldan sonra Bursa cezaevine gönderilmiştir. Yargılanmış

ve beraat etmiştir. O günlerde bir gazetecinin babası için “Kinyas Kartal 55’lerden biriydi, 55’lerin birincisiydi” ifadesini kullandığını belirtmiştir. (Nadir Kartal, Görüşme: 30.12.2017)

Sivas Kampı sonrası Kinyas Kartal ve Faik Bucak yazdıkları mektupla durumlarını Meclis’teki vekillere anlatmış ve çözüm istemişlerdir. Mektubun içeriğinde yaşadıkları anlatılmıştır. Sivas Kampı’nda iki sene dört ay kalmışlardır. Bu süre içerisinde çektikleri acıları anlatırken yaşadıkları kayıpları da anlatmışlardır. Mecburi iskâna tabi tutuluşlarını, serbest kaldıktan sonra kendilerinin de içinde bulunduğu 55 kişinin eski yerlerine dönemeyişlerini, bu süreçte topraklarının kilo buğday fiyatına kamulaştırılışını anlatmışlardır. Toprak reformuna karşı olmadıklarını fakat şahıs ve zümre ayırımına karşı olduklarını belirtmişlerdir. Kamptan ayrıldıktan sonra Ankara’ya gelişlerini ve eski yerlerine dönebilmek için verdikleri mücadeleyi anlatmışlardır. Devamında ise “bizimle beraber geniş bir doğulu kitlenin iki yıldan beri çektiği ıstırapların dinmesi ve kırılan haysiyet şerefimiz onarılması isteniyorsa en kısa zamanda yerlerimize dönmemiz ve topraklarımızın tümünün iadesi icap etmektedir” demişlerdir. “Türk aydınları, sizi davamızın hakemleri seçiyoruz” diyerek çözüm beklediklerini ifade etmişlerdir (Kartal ve Bucak, 1962: 1-7). Sonuç olarak ailelerinin yanına dönmüşler ancak toprakları geri verilmemiştir.

Kartal, Sivas’tan dönüşte tekrar siyasete atılmış, bu defaki durağı DP’nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi (AP) olmuştur. 1965 yılında Süleyman Demirel ile Meclis’e giren Kinyas Kartal çizgisini değiştirmeden son seçimi olacak olan 1987 seçimlerine kadar AP ve onun devamı niteliğindeki Doğruyol Partisi’nde milletvekilliği yapmıştır. Dört dönem bulunduğu Meclis’te en yaşlı üye olma sıfatıyla da Geçici Meclis Başkanlığında dahi bulunmuştur.

AP, kurulduğu 1961 yılından faaliyetinin durdurulduğu 1980 yılına kadar Türk siyasal hayatına damgasını vurmuş bir partidir. AP, 1965-1971 ve 1979- 1980 yılları arasında tek başına iktidar, 1961-1962 ve 1965 Şubat, ekim dönemlerinde küçük koalisyon ortağı ve 1975-1978 yıllarında da koalisyon hükümetinin büyük ortağı olmuştur. Parti iktidardan uzak kaldığı sekiz yıllık devrede de ana muhalefet partisidir (Açıköz, 2013: 66).

Kartal’ın ilk milletvekili seçildiği 1965 seçimlerinden sonra Mecliste herhangi bir faaliyetine rastlanmamıştır. 1969 seçimlerinde de Van’dan yine Kinyas Kartal ve Fuat Türkoğlu milletvekili seçilmiştir (Van Sesi, 17.10.1969: 1). AP milletvekili olarak meclise giren Kartal, Süleyman Demirel’e birçok konuda destek verenlerin başında gelmiştir. 1969 yılında Başbakan Süleyman Demirel mecliste bütçe hakkında



konuşma yaptığı esnada milletvekilleri Başbakanın konuşmasını alkışlayınca Meclis Başkanı, Muzaffer Yurdakuler, Suphi Karaman ve Kinyas Kartal arasında çok kısa bir söz dalaşı olmuştur.

Tabii üye Muzaffer Yurdakuler, Sayın Başkan, “burada yalnız senatörler alkışlar milletvekilleri alkışlamaz” deyince Başkan, “şu halde vazifenizi yapın, idareci üyesiniz” diye cevap vermiştir. Muzaffer Yurdakuler “siz yapın” deyince Başkan “şu halde sizi vazifeye davet ediyorum, efendim” dediği zaman Kinyas Kartal araya girip “gocunma” diyerek tartışmaya dâhil olmuştur. Tabii üye Suphi Karaman ise “yarası olan gocunur” şeklinde karşılık vermiştir. Kars Milletvekili Sırrı Atalay “O milletvekilini dışarı çıkartın” diye tepki gösterince Başkan “efendim müsaade buyurun. Bir dakika efendim, bağırarak mesele halledilemez. Şayet, bir milletvekili alkışa iştirak etmiş ise idareci üyelerimiz vardır, vazifeye davet ediyorum idareci üyeleri. Lütfen efendim, sayın milletvekilleri lütfen tezahürata iştirak etmesinler. Sayın Kartal, lütfen münakaşalara iştirak etmeyin ve iştirak ettiğiniz için lütfen başka bir taraftan müzakereleri takip edin. Rica ediyorum efendim iştirak etmeyin, iştirak ederseniz istirham edeceğim dışarı çıkmanızı” diyerek ortamı sakinleştirmeye çalışmıştır (Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi, Birleşim 28, C.50, 31.1.1969: 506).

Kartal’ın Geçici Meclis Başkanlığı yaptığı dönemde başka olaylar da yaşanmıştır. Olayların temelinde kalıcı Meclis başkanının seçilememesi bulunmaktadır. Siirt Milletvekili Mehmet Nebil Oktay ve Van Milletvekili Kinyas Kartal’ın aday gösterildiği başkanlık seçiminde 15.tur oylama yapılmış fakat yeterli çoğunluk sağlanamadığından başkan seçilememiştir. 16. turda Başkanlık seçimi yapılırken üyelerin salonu terk etmeleri üzerine tansiyon yükselmiştir. Başkan, “iki Sayın Divan Üyesi lütfen Başkanlık Kürsüsünün sağında, komisyon sıralarındaki yerlerini alsınlar, bu tur oylamada kullanılacak bir mühürlü oy pusulaları Sayın Divan Üyelerine verilsin” dediği esnada CHP sıralarından “kaçıyorlar Sayın Başkan kaçıyorlar” sesleri yükselmiştir. Kartal ise cevap olarak “Başkan ne yapsın; Başkan kaçmıyor, Başkan bekliyor, kaçana ben ne diyeyim? Başkan burada.” deyince CHP’de gülüşmeler ve alkışlar olmuştur. Sonuçta oylama yapılmış ancak yeterli çoğunluk sağlanamadığı için başkan seçilememiştir (Millet Meclisi Tutanak Dergisi, Birleşim 52, C.1, Dönem 5, 6.10.1977: 305).

Bir başka başkanlık seçiminde 1977 yılında Kinyas Kartal’ın Meclis başkanlığına aday olması üzerine Altan Tuna bir önerge sunmuştur. Meclis Başkanlığına aday olan birinin Meclis Başkanlık seçimini yönetmesinin hukukun prensiplerine aykırı olduğunu

belirtmiştir. Bunun üzerine Geçici Başkan Kinyas Kartal “Sayın üyeler, Sinop Milletvekili Sayın Hilmi İşgüzar tarafından aday gösterildim. Ben kendisini katıyetle kırmak istemediğim için, ses çıkarmadım. Böyle bir şey düşünmediğimi, adaylık kabul etmediğimi ifade etmek istedim; bunun sayın arkadaşşıma karşı saygısızlık olacağı düşüncesiyle vazgeçtim. Kaldı ki, ne Anayasa’da ne İçtüzük’ te Geçici Başkanın Millet Meclisi Başkanlığına aday gösterilmesine mani bir hüküm de yoktur.” cevabını vermiştir (Millet Meclisi Tutanak Dergisi, Birleşim 54, C.1, Dönem 5, 12.10.1977: 312).

1977’de Meclis Başkanlığı için yine bir seçim yapılmıştır. Milliyetçi Hareket Partisi milletvekilleri tam kadroyla oylamada bulunmuştur. Oylamaya 3 CHP’li, Erbakan, Milli Selamet Parti’li bakan ve milletvekillerinin çoğu katılmamıştır. 38. turda CHP’li Karakaş 227 oyla Meclis Başkanı seçilmiştir. Karakaş 227, Çakıroğlu 129 oy almış, salt çoğunluğu sağlayan Cahit Karakaş, seçim turlarına başladığı 5 Temmuz tarihinden yüz otuz beş gün sonra, 17 Kasım 1977 tarihinde nihayet Meclis Başkanlığına seçilmiştir. Böylece seçim turlarına II. Ecevit Hükümeti döneminde başlanan 1977 yılı Meclis Başkanlığı seçimi, V. Demirel Hükümeti iktidarı döneminde (21 Temmuz 1977–5 Ocak 1978) tamamlanmıştır (Gülbay, 2017). Böylece Kinyas Kartal’ın Geçici Meclis Başkanlığı görevi de sona ermiştir.

Örsan Öymen, Politika Kazanı adlı köşesinde Kinyas Kartal’ın meclis başkanlığı hakkında yorum yapmıştır. Ona “Meclis’in demirbaş geçici başkanı” yakıştırmasını yapmıştır. Bazı başkanların “Hâkimiyet kayıtsız şartsız benimdir” anlayışına sahip olduğunu ama Kinyas Kartal’ın bunlardan biri olmadığını belirtmiştir. Meclis Başkanlığı tokmağı onun elinde olduğu sürece, İçtüzük ve Anayasa gibi kayıt ve şartlar altında – gene Meclis’in hâkimidir ama- karşısındaki sıralarda oturan millet temsilcilerine Brukan Aşireti gibi bakmaz, demiştir (Öymen, 1977: 9).

Kartal’ın Meclis başkanlığı sonrası milletvekilliği süreci 12 Eylül 1980 darbesine kadar devam etmiştir. Ülkedeki kargaşa ortamını sebep olarak gösteren ordunun 1980’de yaptığı darbe sonrası çıkan parti yasaklarından AP de payına düşeni almış, birçok üyesi siyasetten el çektirilmiştir. Bu dönemi birebir yaşayan Kinyas Kartal’a da 12 Eylül’de “sürüldünüz mü” diye sorulmuştur. O da sürülmediğini söylemiştir. “12 Eylül’ü hiçbir zarar görmeden mi atlattınız” sorusuna ise “Meclis kapandı ben de milletvekilliğinden düşmüş oldum. Şükür ki düştüm, Meclis’te iken aldığım maaş beni ya idare ederdi ya da etmezdi. Ondan sonra yedi sekiz sene çalıştım ve para toplamış oldum. Şimdi 1 Kasım seçimlerinde yine milletvekili oluyorum. Korkarım o

topladığım para yine bitsin” diye cevap vermiştir (Hürriyet, 04.10.1987: 9).

1987’de yapılan referandumla parti yasakları kalkınca Kinyas Kartal yine Süleyman Demirel ile yoluna devam etmiştir. Yeni partisi olacak olan Doğru Yol Partisi (DYP), 23 Haziran 1983’te kurulmuştur. İlk Genel Başkanı, Ahmet Nusret Tuna’dır. Bir ay kadar partiye başkanlık yapmıştır. Sonra Yıldırım Avcı Genel Başkan olmuştur. 1985’teki olağan kurultayda Hüsametdin Cindoruk başkanlığa getirilmiştir. 1987 yılında siyasi yasakların kalkması üzerine Süleyman Demirel’in Genel Başkanlığa geçmesi amacıyla istifa etmiştir. Kongrede Süleyman Demirel Genel Başkanlığa seçilmiş ve 6 yıl boyunca başkan olarak devam etmiştir (Açıköz, 2013: 66).

1987 genel seçimlerinde Anavatan Partisi: 292, Sosyal Demokrat Halkçı Parti: 99, DYP: 59 milletvekilliği kazanmıştır (Resmi Gazete, 09.12.1987: 4). Van’da 5 milletvekilliğinin 5’ini de Anavatan Partisi kazanmıştır. Sebebi ise yeni sistemin getirdiği çevre barajıdır. Çevre baraj sayısı 34639’dur. Sadece Anavatan Partisi 43927 ile barajı aşmış ve milletvekilliklerinin beşini de kazanmıştır (Resmi Gazete, 09.12.1987: 59).

Fethullah Erbaş, 1987 seçimlerinde Kinyas Kartal’ın yaşadığı hayal kırıklığını şöyle dile getirmiştir. Fethullah Erbaş, Görüşme: 07.03.2018). Buna göre ikisi de seçim sonuçlarını beklemektedir. Kinyas Bey il barajını geçemeyip ülke barajını geçmiştir. Kendisi ise il barajını geçmiş ama ülke barajını geçememiştir. Kendisine sonuçları soran Kinyas Bey’e yeni sistemi anlatması biraz zordur. D’hondt Sistemi yeni bir sistemdir. Sonuçlar açıklanınca Kinyas Bey “E sizde gitmediniz ben de gitmedim. Bu 5-0 nasıl oldu? Özal seçim başlamadan önce 5-0 dedi. Adam bir şey yapmış ki Van’da 5-0 oldu. Nasıl olur?” diye dert yanmıştır. Fethullah Erbaş seçim sistemini anlatınca da “Ya bu işe akıl sır ermez. Ben artık siyaseti bırakacağım” diyerek siyasi hayatına son vermiştir.

### **Sonuç**

Hem kişiliği hem de siyasi hayatı hakkında bilgi sahibi olmaya çalıştığımız Kartal ile ilgili varabileceğimiz en önemli sonuçlardan biri onun vatanperver ve devletine bağlı biri olduğudur. Devletsizliğin yarattığı kötülükleri Rusya’da yaşadığı süreç içerisinde gördüğü için Türkiye’de olağanüstü dönem ve darbelerin oluşturduğu siyasi kaos nedeniyle kendisine yaşatılan mağduriyetlerde bile devlete yönelik eleştiriden uzak durmuştur. Türkiye’ye karşı olan vefa borcunu her zaman hissetmiş ve hissettirmiştir.

Siyasetteki gücünü daha çok aşiretine dayandırmıştır. Siyasete girme nedeni halkına faydalı olabilmektir. Onun zamanında genelde aşirette işsiz, yoksul, mağdur olan kim varsa ayırt etmeksizin herkese yardımcı olmuştur. Aşiret bağları çok güçlü olsa da siyaseti bu bağlardan aldığı güce dayandırsa da Van'ın diğer sosyal çevrelerinin ve aşiretlerinin de ondan saygı ve sevgiyle bahsettiğini görüyoruz. Her ne kadar bir siyasetçi olarak Meclis'te çok aktif olamamışsa da yerel siyasette etkili bir siyasetçi olmuştur. Ferit Melen örneğinde olduğu gibi aşiret ilişkilerinden bağımsız siyasetçi tipinden çok aşiret bağlarını öne çıkaran bir siyasetçi tipolojisi çizmiştir. Bu nedenle bir siyasetçi olarak aşireti içinde tanınırlığı söz konusu iken, Van halkı nezdindeki tanınırlığı zayıf kalmıştır.

Yaptığımız çalışmalar sonucunda tanınırlığını belirlemeye çalıştığımız Kartal'ı günümüzde elli yaş üzerindeki Vanlılar tanıırken gençlerin tanımadığını söyleyebiliriz. Genellikle tanınan yönleri Kinyas Kartal Bulvarı, Brukan Aşireti reisi olduğu ve milletvekillik yaptığıdır. Bunun dışında Kartal'la ilgili gerçek olup olmadığı belli olmayan bazı fıkralar, söylentiler olduğunu yaptığımız görüşmelerle tespit ettik.

Kinyas Kartal zamanla siyasi ve sosyal pozisyonunu kaybetmeye başlamıştır. Fakat buna rağmen günümüzde hala Kartal soyadına sahip yakınları siyasette yer alabilmektedir. Kartal ailesinden birçok kişinin hala siyasette etkin olması buna bir örnektir. Bu da Kartal'ın siyasal anlamda manevi mirasının devam ettiğini gösterir bir belirtidir. Van siyasetinde etkin ve yetkin bir siyasetçinin popülerliğinin azalmasının siyaset bilimi ve sosyoloji bilimi açısından araştırılması, akademik olarak tartışılması gerekmektedir.

Yaptığımız çalışma Kinyas Kartal'ın hayatı ve siyasi faaliyetlerini araştırma bakımından bir ilktir. Tarih, canlı bir ağaç gibidir; yaprakları koparılabilir, dalları kesilebilir, gövdesi yok edilebilir fakat kökleri sağlam kaldıkça yine canlanır ve meyvesini verir; olayları gerçek şekli ile aydınlatır (Karpat, 2014: 13). Bizim bu çalışma ile yaptığımız fidan ekmektir. Bu konuda yapılacak yeni araştırmalarla tarih alanında yeni ufuklar açılması, tarihi kişiliklerin tozlu raflarda kalmayıp yeni çalışmalara ilham olması amaçlarımız arasındadır.

### **Kaynakça** **Sürelî Yayınlar**

- Emin Çölaşan, "Pazar Sohbeti", Hürriyet, 4 Ekim 1987, 9.  
Hürriyet, 4 Ekim 1987  
Cumhuriyet, 20 Temmuz 1996

Van Sesi, 17 Ekim 1969

Van Postası, 27 Mayıs 1991

Van Sesi, 27 Mayıs 1991

Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi

Milliyet, Örsan Öymen, Politika Kazanı, 29 Haziran 1977

### **Resmi Yayın ve Tutanaklar**

Türkiye İstatistik Kurumu (2012). *Milletvekili Genel Seçimleri 1923 - 2011*. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası.

TBMM Tutanak Dergisi

Resmi Gazete

### **Kitap, Makale, Tezler**

Açıköz, E.S. (2013). *Türkiye’de Siyasal Partiler*. Kabasakal, M. (Der.). İstanbul: Es Yayınları.

Ahmad, F. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çelebi, K.(1990). *Doğunun Yıldızı Van(Bütün Yönleriyle)*, İstanbul, 1990, 357.

Güven, S. (2013). *Kara Düşen Sarıkamış*. İstanbul: Görsel Matbaacılık.

Karpat, K.H. (2014). *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel Ekonomik Temeller*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Kartal, B. (2014). *Sosyolojik Açından Bruki Aşireti ve Kinyas Kartal*, Ankara: Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.

Kartal, K. (1987). *Erivan’dan Van’a Hatıralarım*, Ankara: Anadolu Basın Birliği Genel Merkezi Genel Başkanlık Özel.

Kartal, K. ve Bucak, F.(1962). *Biz 55’ler*. Ankara: Resimli Posta Matbaası Limited Şirketi.

Mehmetov, İ. (2009). *Türk Kafkası’nda Siyasi ve Etnik Yapı*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Ebinç, S. (2008). *Doğu Anadolu Düzeninde: Aşiret- Cemaat-Devlet(1839-1950)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Gülbay, A. (2017). *12 Mart’ tan 12 Eylül’ e Türkiye’ de Seçimler ve Sonuçları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.

İpek, N. (1995). Balkanlar, Girit ve Kafkaslar’dan Anadolu’ya Yönelik Göçler ve Göçmen İskân Birimlerinin Kuruluşu(1879-1912). *Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*,(1), 202.

Pınar, M. (2013). Van’da Demokrat Parti Teşkilatlanması. *Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Dergisi*, 2 (1), 33.

**İnternet Kaynakları**

<https://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/index.htm> (Erişim Tarihi:  
25.03.2018)

<https://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/index.htm> (Erişim Tarihi:  
25.03.2018)



## Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

### Amaç ve Kapsam

- Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, ulusal hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı (Haziran ve Aralık) yayımlanır.

- Derginin yayın dili Türkçe olmakla birlikte İngilizce yazılan makaleler de kabul edilmektedir. Bu dillerin dışında yazılmış makalelerin kabulü Yayın Kurulunun kararına bağlıdır.

- Dergide; Edebiyat, İktisadi ve İdari Bilimler, Eğitim, Güzel Sanatlar ve İlahiyat Fakültelerindeki bölümleri kapsayan özgün bilimsel çalışmalar yayımlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin daha önce başka bir yayın organında yayımlanmamış, yayımlanmak üzere kabul edilmemiş veya eş zamanlı olarak başka bir dergiye gönderilmemiş olması gerekmektedir.

- Bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler, daha önce bildiri kitapçığında veya başka bir dergide yayımlanmamışsa yayın kurulu tarafından değerlendirmeye alınabilir. Her ne sebeple olursa bildiri kitapçığında ya da başka bir yayın organında yayımlanan yazılar yayımlanmaz. Yayın kurulu üyeleri ve editöryal ekip, gönderilen yazıların daha önce başka bir yayın organında yayımlanıp yayımlanmadığını araştırmak mecburiyetinde değildir. Söz konusu durumun etik sorumluluğu makale yazar veya yazarlarına aittir.

### Araştırma Bütünlüğü ve Yazar Sorumlulukları

- Dergimize gönderilen makalelerde bazı şartlar aramaktayız.

Bunlar:

- \* Araştırma uygulamasında titizlik,
- \* Araştırmadaki tüm katılımcılara ve konulara özen ve saygı,
- \* Şeffaflık ve açık iletişim,
- \* Konu bütünlüğü,
- \* Bilimsel özgünlük,
- \* İlgili bilim dalının terim bilgisine hâkimiyet,
- \* Konuyla ilgili eski ve yeni çalışmalarını görebilmek,
- \* Yararlanılan kaynaklarda uygunluk ve yeterlilik,
- \* Değerlendirme yapabilme ve sonuca ulaşabilme,
- \* Alanına katkı sağlama,
- \* Dil hâkimiyeti/anlaşılabilirlik ve akıcılık,

-Ayrıca yazarlar aşağıda yer alan hususları kabul etmiş olurlar:

\* Yazarlar derginin yayın politikasına, etik ve yazım kurallarına uymakla yükümlüdürler.



\* Yazarlar yayın sürecinde editör ve hakemlerin önerileri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapmayı kabul etmelidirler. Bu bağlamda yazar veya yazarlar, kendisine yapılan önerileri kabul etmezse söz konusu makale reddedilecektir.

\* Ortak yazarlı makalelerde, diğeryazarlara ulaşılamaması durumunda sorumlu yazar bütün sorumluluğuyakbul etmiş sayılır.

\* Dergimizde yayımlanmış makalelerin diğeryalışmalarda kullanılması, sadece atıf verilmesi halinde mümkündür.

\* Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.

\* Yayımlanması için Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi'ne gönderilen yazıların telif hakları dergiye devredilmiş olur. Dergi yönetiminden izin alınmaksızın başka bir yayın organında bu yazılar yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz. Yazarlar telif hakkı formunu mutlak surette doldurmalıdır.

\* Yayımlanan makaleler için yazara/yazarlara telif ücreti ödenmez. Ayrıca yazardan/yazarlardan makale başvuru ücreti ve yayın ücreti alınmaz.

\* Dergide yayımlanan yazıların hukuksal, bilimsel ve etik sorumluluğuyazara/yazarlara aittir. Yayın Kurulu ve editöryal ekip kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal yükümlülük kabul etmez.

\* ULAKBİM TR Dizin kuralları gereğimakalelerde yer alan tüm yazarların ORCID numaralarının makalenin son şekline eklenerek gönderilmesi gerekmektedir.

### **Makale Gönderme**

- Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi'ne makale göndermek isteyen yazarların <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuvasad> adresine makalelerini yüklemeleri gerekmektedir. Sistemde yazara/yazarlara ve makaleye ait bilgilere eksiksiz yer verilmelidir. Ancak makale sistem üzerinden hakemlere gönderildiğiyiçin sisteme yüklenen makale dosyasında yazarın/yazarların kimliğini belli eden bilgiler bulunmamalıdır. Makalenin hakem süreci tamamlandıktan sonra yazarla/yazarlarla ilgili bilgiler sistemden alınarak makaleye eklenecektir.

- Makalenin DergiPark üzerinden gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir ve yazının değerlendirme süreci başlatılır.

### **Editöryal Süreç**

- Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi olarak objektif, bağımsız yayın politikasına önem vermekteyiz. Dergiye gönderilen

makaleler ilk olarak dergi editörleri tarafından ön incelemeden geçirilir. Bu aşamadan sonra editörler ve Yayın Kurulu tarafından makalenin, derginin yayın ilkelerine uygunluğu incelenir ve uygun görülenler alan editörlerine atanır. Bunun yanında dergi yayın ilkelerine uymayan makaleler kesinlikle reddedilir. Alan editörleri makaleleri alana katkısı yönünden inceler ve uygun görürlerse editöre hakem önerisinde bulunurlar.

- Editör(ler) makalelerin uygunluğuna ve yayınına karar verirken yazarın/yazarların ırkı, cinsiyeti, inancı, uyruğu gibi etkenleri değil, derginin yayın politikasını ve bilimsel hassasiyeti göz önünde bulundurur. Ayrıca editör(ler) aşağıdaki hususlardan sorumludur:

- \* Okuyucu ve yazarların ihtiyaçlarını karşılamaya gayret edilmelidir.
- \* Dergiyi sürekli geliştirmeye çalışılmalıdır.
- \* Akademik ilkelerin bütünlüğünü korumaya özen gösterilmelidir.
- \* Gerekğinde düzeltmeler, açıklamalar, geri çekme konularında inisiyatif alınmalıdır.
- \* Yazarlara her konuda rehberlik edilmelidir.
- \* Dergideki hakem değerlendirmelerinin adil, tarafsız ve zamanında yapılması sağlanmaya çalışılmalıdır.

### **Hakem Süreci**

- Dergi olarak çift taraflı kör hakemlik prensibine bağlı olmakla beraber;

- \* Tüm yayınlarımız için titiz, adil ve etkili hakem değerlendirmesini kolaylaştırmak üzere destek sağlamak,
- \* Editörlerimizi ve hakemlerimizi, hakemlikle ilgili en iyi uygulama yönergelerine aşına olmaları ve bunlara uygun davranmaları konusunda teşvik etmek amacındayız.

- Gizliliğin değerlendirme sürecinin bir parçasını oluşturduğu ilkesiyle hakem değerlendirme sürecinde yazarların ve hakemlerin gizliliğini koruma hususunda tavizsiz bir prensiple hareket ediyoruz. Bu bağlamda hakemler ve yazar(lar) birbirini kesinlikle tanımaz.

- Ayrıca hakem sürecinde aşağıdaki hususlara dikkat edilmektedir:

- \* Hakemler gizlilik politikasına göre çalışırlar. Ulaştıkları bilgi ve değerlendirme sonuçlarını yazar dâhil üçüncü kişilerle paylaşamazlar.
- \* Hakemler dergi yayın politikası ve yazım kurallarına göre tarafsız, adil ve yapıcı olmak üzere çalışırlar.

\* Hakemler, yazarlara önerilerde bulunarak hataların giderilmesine yardımcı olurlar.

\* Hakemlerin kendilerine gönderilen makaleleri belirtilen sürede değerlendirememeleri durumu varsa/ veya kendilerine iletilen yazılarda kendilerini yetersiz hissetmelerini gerektiren bir durum söz konusu ise bu hususta editörleri bilgilendirmelidirler.

- Hakem değerlendirmesi sonucu iki olumlu rapor alan makaleler yayımlanmaya hak kazanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde makalenin üçüncü bir hakeme gönderilmesi dergi editörlüğünün tasarrufundadır.

- Makaleyi değerlendirmeleri için hakemlere verilen süre 20 gündür. Ancak bu süre zarfında değerlendirmeyi tamamlamayan hakemlere 10 gün ek süre verilir. Ön incelemesi yapıp editör, yayın kurulu, alan editörü ve hakem süreci aşamalarından geçen bir makalenin değerlendirme süreci yaklaşık 6-8 hafta sürebilir.

- Hakemlerden olumsuz rapor alan makaleler yayımlanmaz ve yazarına/yazarlarına iade edilmez.

- Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler.-

### **İntihal Politikası**

- İntihal, bir kişinin eserinde başka kişilerin ifade, buluş veya düşüncelerini kaynak göstermeksizin kendisine aitmiş gibi kullanması şeklindedir ve böylelikle etik ve akademik bütünlüğün ihlalidir.

- Dergimiz, intihal konusunda aşağıda sıralanan temel ilkelere uyar:

\* Başka bir kişinin çalışmasını kaynak gösterilmeksizin kelimesi kelimesine alıntılanmak,

\* Kelimelerin bazılarını veya sırasını değiştirerek başka bir kişinin çalışmasını yeniden yorumlamak,

\* Yazardan referans almadan başka birinden alınan fikirleri kullanmak,

\* Çevrimiçi kaynaklardan kaynak gösterilmeksizin kesme ve yapıştırma,

\* Başkasının çalışmasını kendi işinin bir parçası olarak göstermek.

- Yayınlarımızın hiç birinde intihallere müsamaha gösterilmez ve kontrol etme hakkımızı da saklı tutarız. Bu bağlamda dergimize gönderilen makaleler intihal tespit programı olan *iThenticate* ile taranmaktadır. Benzerlik oranının yüksek çıkması durumunda makale reddedilir. Kabul edilen makaleler raporuyla birlikte hakemlere

sunulmaktadır. Makaleler için %20 ve üzeri benzerlik oranları kabul edilmemektedir.

- Okuyucularımızdan, hakemlerden ve editörlerden, ilgili editöre başvurarak veya sbedergisi@yyu.edu.tr / yyu.sbe@yyu.edu.tr adreslerine e-posta göndererek intihal şüphelerini dile getirmelerini bekliyoruz.

### **Mükerrer Yayın**

- Bir eser veya bir eserin önemli bölümleri, eserin yazar veya yazarları tarafından birden çok kez yayınlandığında, gereksiz yayın veya "kendiliğinden intihal" meydana gelir. Bu durum aynı veya farklı bir dilde olabilir. Tekrar Yayın / Duplication / Çoklu Yayın / Bilimsel Yanıltma, suçtur. TÜBİTAK Yayın Etik Kurulu'na göre duplikasyon, aynı araştırma sonuçlarını birden fazla dergiye yayım için göndermek veya yayınlamaktır. Bir makale önceden değerlendirilmiş ve yayınlanmışsa bunun dışındaki yayınlar duplikasyon sayılır. Bu bağlamda editöryal ekip ve yayın kurulu olarak duplikasyona karşı olduğumuzu açıkça belirtiriz.

- Okuyucularımızdan, hakemlerden ve editörlerden, ilgili editörle iletişime geçerek veya sbedergisi@yyu.edu.tr / yyu.sbe@yyu.edu.tr adreslerine e-posta göndererek yinelenen veya gereksiz yayın şüphelerini dile getirmelerini bekliyoruz.

### **İnsan veya Hayvanlar Üzerinde Araştırma**

- İnsanları veya hayvanları kapsayan araştırmalar ilgili etik kurul(lar) tarafından onaylanmalıdır. Makaleler uluslararası etik ve yasal standartlara uygun olmalıdır. Ayrıca yazarların, insan katılımcılarının gizlilik haklarına saygı duymasını ve dergimize makale göndermeden önce yayınlamak için gerekli her türlü izni almaları gerekmektedir.

### **Açık Erişim Politikası**

- Dergimiz açık erişimi desteklemektedir. Açık erişim politikası gereğince, dergi sayıları ve makaleler derginin web sayfasında yer alır ve makalelerin tam metinlerine pdf dosyası olarak erişilebilir. Yayımlanmış makalelerin kişisel web sayfası ya da kurumsal arşivlerde saklanmalarına engel herhangi bir kısıtlama bulunmamaktadır.

### **Çeşitli Hususlar**

- Derginin her sayısı için belirlenen makale sayısı en fazla 20'dir. Genel prensip olarak yayınlanmasına karar verilen makaleler,

geliş tarihine göre derginin ilgili sayısına kabul edilir. Söz konusu sayı için makale sayısının 20’yi aşması durumunda, sayıyı açan makaleler bir sonraki sayıya devredilir. Ancak yayına kabul edilen tüm makaleler içinden, konusu itibariyle özgün olması dikkate alınarak ilgili sayıya dâhil edilecek makaleleri seçme hakkı editörlere aittir. Ayrıca makalelerin dergideki sıralaması da editörlerin tasarrufundadır.

- Burada belirtilmeyen hususlarda karar yetkisi, dergi Yayın Kuruluna aittir.

### **Yazım Kuralları**

-Yayımlanmak zere Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi’ne gönderilen makalelerin başında Türkçe “z” ve İngilizce “Abstract” mutlaka bulunmalıdır. Türkçe z, en az 150, en fazla 200 kelime ve tek paragraf olmalıdır. z içinde kaynak, Şekil, izelge vb. unsurlara yer verilmemelidir. zetin altında en az 3, en çok 6 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir.

-Dergiye gönderilen makale öz, abstract, atıflar, kaynaklar ve ekler dâhil en az 4 bin, en fazla 10 bin kelime olmalıdır.

-Makalede atıf sistemi olarak APA 6 kullanılmalıdır. Kaynak gösteriminde dipnot kesinlikle kullanılmamalıdır. Sadece gerekli durumlarda açıklamalar için dipnota başvurulmalı ve dipnotlar numaralandırılmalıdır.

-İmla ve noktalama açısından, metnin gerektirdiği zorunlu haller dışında, Türk Dil Kurumunun güncel İmla Kılavuzu esas alınmalıdır.

-Dergi sistemine yüklenen makaleler Microsoft Word programında hazırlanmalı, aşağıdaki değerlere uygun bir biçimde düzenlenmelidir:

Yazı Tipi	Times New Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Yazı Boyutu (Başlık ve Metin)	11
Yazı Boyutu (zetler)	10
Yazı Boyutu (Dipnot)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

- Microsoft Word programında bulunmayan bir yazı tipinin (font) kullanıldığı çalışmalarda, makale ile birlikte font dosyası da sisteme yüklenmelidir.

- Makalelerde sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

- Makale başlığı dâhil olmak üzere tüm alt başlıklar koyu ve başlıklardaki her bir kelimenin sadece ilk harfi büyük olmalıdır.

- Makalenin sonunda kaynakça bulunmak zorundadır. Yararlanılan kaynaklar, yazar soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmalıdır.

- Arapça, Farsça veya Rusça dillerinde yazılan makaleler için Latince kaynakça verilmesi zorunludur.

### **Kaynakça Oluşturma**

#### **Tek Yazarlı Kitap**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). *Kitap Adı*. Yayım Yeri: Yayın Evi.

İpekten, H. (1990). *Nâ'îlî Divânı*. Ankara: Akçağ.

#### **Çok Yazarlı Kitap**

Soyad, Adın Baş Harfi., Soyad, Adın Baş Harfi. ve Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). *Kitap Adı*. Yayım Yeri: Yayın Evi.

Eğilmez, M. ve Kumcu, E. (2012). *Ekonomi Politikası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çetişli İ., Çetin, N., Doğan, A., Gür, A., Karataş, C. ve Demir, Ş. (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.

#### **Çeviri Kitap**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). *Kitap Adı*. Çevirmenin Soyadı, Çevirmenin Adının Baş Harfi. (Çev.). Yayım Yeri: Yayın Evi.

Ferguson, N. (2009). *Paranın Yükselişi-Dünyanın Finansal Tarihi*. Pala, B. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

#### **Editörlü Kitap**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Ed.). (Yayım Yılı). *Kitap Adı*. Yayım Yeri: Yayın Evi.

Özbek, M. (Ed.). (2005). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil.

#### **Editörlü Kitapta Bölüm**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). Bölüm Başlığı. Editör Adı (Ed.), *Kitap Adı* içinde (sayfa aralığı). Yayım Yeri: Yayın Evi.

Kejanlıoğlu, B. (2005). Medya Çalışmalarında Kamusal Alan Kavramı. Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde (s. 689-713). İstanbul: Hil.

**Dergiden Tek Yazarlı Makale**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, Cilt (Sayı), Sayfa Aralığı.

Özerhan, Y. (2016). Yerel Finansal Raporlama Çerçevesi Taslağındaki Ölçüleme Esasları Üzerine Bir Değerlendirme. *Muhasebe Bilim Dünyası Dergisi*, 18 (2), 307-336.

**Dergiden Çok Yazarlı Makale**

Soyad, Adın Baş Harfi., Soyad, Adın Baş Harfi. ve Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, Cilt (Sayı), Sayfa Aralığı.

Ayrıçay, Y., Özçalıcı, M. ve Bolat, İ. (2017). Katılım Bankalarının Performanslarının AHP ve GIA Tekniklerinden Oluşan Bütünleşik Bir Sistem ile Değerlendirilmesi: Türkiye

Örneği. *Pamukkale Avrasya Sosyoekonomik Çalışmalar Dergisi*, 4(2), 54-69.

**Elektronik Dergiden Makale**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayım Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, Cilt (Sayı). Erişim Adresi.

Kardaş, F. ve Tanhan F. (2018). Van Depremini Yaşayan Üniversite Öğrencilerinin Travma Sonrası Stres, Travma Sonrası Büyüme ve Umutsuzluk Düzeylerinin İncelenmesi. *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, XV (I). Erişim: <http://efdergi.yyu.edu.tr/makaleler/Cilt15/rpdabdyuefd01112017y.pdf>

**Sempozyum/Kongre/Konferans/Bildiri**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Tarih). Bildiri Başlığı. *Sempozyum/Kongre/Konferans Adı* Tam Metni içinde (sayfa aralığı).

Bülbül, S. E. ve Baykal, K. B. (2017). Gri İlişkisel Analiz Yöntemi İle Hayat Dışı Branşlarda Türk Sigorta Sektörünün Değerlendirmesi. 3. *Ulusal Sigorta ve Aktüerya Kongresi* Tam Metni içinde (s. 1-9).

**Yayımlanmamış Tez**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Tarih). Tezin Başlığı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora Tezi). Kurum adı, Yer.

Ertuş, A. (2016). *Toplumcu Gerçekçi Türk şiirinde Kadın İmgesi (1960-1980)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

**Ansiklopediler**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Tarih). Madde Başlığı. Ansiklopedi Adı içinde. (Cilt, sayfa aralığı). Yer.

Bergmann, P. G. (1993). Relativity. *The New Encyclopedia Britannica* içinde. (Cilt. 26, ss. 501-508). Chicago, IL: Encyclopedia Britannica.

**Sözlükler**

Soyad, Adın Baş Harfi. (Yayın Yılı). *Sözlük Adı*. Yayın Yeri: Yayın Evi.

Gerrymander. (2003). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (11. Baskı). Springfield, MA: Merriam-Webster's.