

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE
e-ISSN 2687-6361



YIL: 12-Sayı: 34 / Eylül-Aralık 2024
YEAR: 12-Number 34/ September-December 2024

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

Adres / Address

Vema Tuzla C Blok / Kat: 14 / No: 311
TUZLA / İSTANBUL

Mustafa ÖZDEMİR (*Türkçe İletişim*)
Tel: +90 532 732 00 21

Doç. Dr. Bilal GENÇ (*For English*)
Tel: +90 533 578 27 54

Prof. Dr. Ahmet KARA (*Pour le Français*)
Tel: +90 545 933 24 14

Uluslararası Hakemli Dergi, 2024 - Yıl: 12 / Sayı: 34
International Refereed Journal, 2024 - Year: 12 / Number: 34

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE



İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Mustafa ÖZDEMİR

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial
Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU
Kübra ONÜŞGÜN

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs
Prof. Dr. Necdet TOZLU
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

YAYIN VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK

Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. HATİCE İÇEL

Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. ERDAL AKPINAR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ

Lefke Avrupa Üniversitesi- Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Prof. Dr. YELENA ÇEKUŞKİNA

Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

Prof. Dr. AHMET KARA

İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. NECDET TOZLU

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA

Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi- Kazakistan

Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN

Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. OGUZ HACİYEV

Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. SALİM DURUKOĞLU

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BİLAL GENÇ

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŞBOĞAOĞLU

İnönü Üniversitesi

Dr. MARGARETA ARSLAN

Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya

Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. LÜTFÜ ÖZŞAHİN

Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

Dr. SALİH DİRİKLİK

Yönetmen-Senarist

ÜZEYİR GÜNDÜZ

Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIWER

(Makale sırasına göre)

Prof. Dr. Hatem TÜRK / Giresun Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi
Doç. Dr. Emine BİLGEHAN TÜRK / Giresun Üniversitesi
Dr. Handan GÜRBÜZ YENİ / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Sevinç AGHAYEVA / Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi
Doç. Dr. Aygün BAĞIRLI / Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi
Doç. Kubilay YILMAZ /Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda ESİN /Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal AKSİN ÇEVİK / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba ÖZKAN /Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Dr. Öğr. Üyesi Canan FİDAN ERTEN / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI / Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Doç. Dr. Gazanfer İLTAR / Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. Derya AYDIN / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz AYDIN / Iğdır Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fevziye ALSAÇ / Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Faruk GÜN / Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Görevlisi Gülden HATİPOĞLU / Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Fulya ÇELİK ÖZKAN / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Fesun KOŞMAK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KOÇAK / İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Doç. Musa DEMİR / Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge ŞAHİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Can ŞEN / Bartın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Osman TÜRK / Harran Üniversitesi
Dr. Ferhat KAYACAN / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Ela İpek GÜNDÜZ / Gaziantep Üniversitesi
Doç. Dr. Yeşim BAŞARIR / Dokuz Eylül Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA

MEHMET BAKIR ŞENGÜL

Derviş Ruhlu Bir Şairin

Şiirlerine Yansıyan Portresi: Ziya Osman Saba.....7-25

Prof. Dr. ÜLKER MEMMEDOVA

Işık ve Karanlık: Doğu Düşüncesinde Dinî ve Felsefî Değerlendirme.....27-37

Doç.Dr. AHMET HAKAN BAŞ / Doç. Dr. TOLGA KARACA

Turhan Taşan'ın Eserlerinin Farklı

Değişkenler ve Prozodi Özellikleri Yönünden İncelenmesi.....39-66

Buket AYDINER / Dr. Öğr. Üyesi Fırat TAŞ

Çorum İli Örneğinde Özengen Müzik Eğitimi

Veren Kurumların İşleyişi: Yöneticilerin Perspektifinden Bir İnceleme.....67-90

Dr. YEŞİM DALKILIÇ

İstanbul Üsküdar Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii

Haziresi'nde Bulunan Erkeklerin Mezar Taşlarından Örnekler.....91-144

AYFER ALATAŞ

"Pepe" ile "Maysa ve Bulut" Adlı Yerli

Çizgi Filmlerdeki Folklorik Unsurların İncelenmesi.....145-168

OUSSAMA BENSLAMA / HICHEM SOUHALI

Invisible Borders and Trauma in

The Joy Luck Club Between Amytan's

Novel (1989) and Wayne Wang's Cinematic Adaptation (1993).....169-187

ÖZLEM ÖZEN / ALİ YAY

Oliver Sacks'in Karısını Şapka Sanan Adam

Eserindeki Nörolojik Rahatsızlıklar ve Savunma Mekanizmaları189-212

İNCELEME

MUSTAFA BAYAR

Sezai Karakoç ile İlgili Yapılan Tezler Üzerine Bir İnceleme.....213-232

BEYZA KOLA

Emine Işınsu'nun Çiçekler Büyür

Romanında Milliyetçi Merkezî Kişi: İlay Eminofa.....233-244

AKRA KÜLTÜR SANAT VE

EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ245-250

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir.

SOBIAD



DRJI

**Academic
Resource
Index**
ResearchBib

İSAM
İSLAM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
CENTRE FOR ISLAMIC STUDIES

BASE
Bielefeld Academic Search Engine

CiteFactor
Academic Scientific Journals

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

CİLT: 12-SAYI: 34- Eylül-Aralık 2024
VOLUME: 12-NUMBER: 34- September-December 2024

DERVİŞ RUHLU BİR ŞAİRİN ŞİİRLERİNE YANSIYAN PORTRESİ: ZİYA OSMAN SABA

Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL*

Öz: Çeviri, anı-öykü gibi edebî türlerde eserler kaleme alan Ziya Osman Saba, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin önemli şairlerinden biridir. Hem karakter hem yaşam biçimi hem de sanatçı kimliğiyle oldukça zarif bir kişiliktir. Onun zarif kişiliği şiirlerine de sirayet etmiş ve dervişane tutumunun yansımaları şiirlerinin ana temalarından birini oluşturmuştur. Onun dervişliği dini tedrisatın neticesinde meydana gelen bir terkip değildir. Hayattan, yaşadıklarından öğrendiklerinin etkisiyle duyumsanan bir durumdur. Bu yüzden de onun dervişliği sade, yapmacıktan ve dikte etmekten uzak bir forma sahiptir. Hayat ve ölüme aynı mesafede duran şair, yaklaşmakta olanın ölüm olduğunu bilmektedir. Bu yüzden ölümden korkmaz ölüm ona sevimli dahi gelir. Her durumda mutlu olan, olmak isteyen, şairin ölüm ve ölümden sonrasıyla ilgili beklentileri arasında bir fark yoktur. Ölümün dünya hayatının devamı olması, âdeta ertesi gün gibi ifade edilmesi, onun şiirlerinde karşımıza çıkan ayırt edici bir özelliktir. Bu çalışmada; öncelikle dervişlik kavramı üzerinde durulacak devamında Ziya Osman Saba'nın şiirlerindeki dervişane söylemler analitik bir yaklaşımla incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk şiiri, Ziya Osman Saba, derviş, ölüm, huzur.

PORTRAIT OF A DERVISH SPIRITED POET REFLECTED IN HIS POEMS: ZIYA OSMAN SABA

Abstract: Ziya Osman Saba, who wrote works in literary genres such as translation, memoir-story, is one of the important poets of Turkish poetry in the Republican period. He is in a very elegant position with his character, lifestyle and artistic personality. His graceful personality was also reflected in his poems and the reflections of his dervish attitude constituted one of the main themes of his poems. His dervish like attitude is not a composition resulting from religious education. It is a situation sensed with the effect of what he learnt from life and what he experienced. Therefore, his dervishism has a simple, natural form, far from artificiality and dictation. The poet, who stands at the same distance to life and death, knows that what is approaching is death. For this reason, he is not afraid of death and even finds it endearing. There is no difference between the expectations of the poet, who is and wants to be happy in every situation, about death and after death. The fact that death is the continuation of the life of the world, expressed as if it were the next day, is a distinctive feature of his poems. In this study;

ORCID ID : 0000-0002-9018-8531

DOI : 10.31126/akrajournal.1471095

Geliş Tarihi : 19 Nisan 2024 / Kabul Tarihi: 09 Temmuz 2024

*Bitlis Eren Üniversitesi.

firstly, the concept of dervishism will be emphasised and then the dervish like discourses in Ziya Osman Saba's poems will be analysed with an analytical approach.

Key Words: Turkish poetry, Ziya Osman Saba, dervish, death, peace.

Giriş

Ziya Osman Saba (1910-1957), Türk edebiyatında şiiirlerinin yanı sıra kişiliğiyle de ön plana çıkan isimlerden biridir. “Kendisini yakından tanıyan dost ve arkadaşları tarafından çok sevilen ve övülen” (Kaplan, 1973: 405) Ziya Osman, küçük yaşta annesini kaybeder. Dokuz yaşındayken Galatasaray Lisesine yatılı olarak kaydedilir. Burada öğrendiği Fransızcasıyla okuduğu Fransız şairlerine hayran olur. Çok istemesine rağmen şiiir yazamayacağını düşünen Ziya Osman'ın ilk kalem denemesi nesir türündedir (Yıldırım, 2015: 293). Devamında ilk şiiiri ‘Sönen Gözler’i 19 Ocak 1927 tarihinde ‘Ziya’ imzasıyla *Servet-i Fünûn*'da yayımlanır.

Ziya Osman, 1928 yılında kurulan ‘Yedi Meşale’ topluluğuna dâhil olur. Topluluğun *Meşale* adını verdiği dergi, 8-9 sayı yayımlandıktan sonra Harf İnkılabı ile beraber kapanır. Ziya Osman da Yedi Meşaleciler “arasında sanatıyla büyük bir atılım gerçekleştiren” (Kolcu, 2008: 24) önemli bir şair olarak anılacaktır. Hece vezninin hâkim olduğu bir dönemde eser veren Ziya Osman, daha sonra serbest şiiire yönelir. Şiiirin yanı sıra hikâyeleriyle de dikkat çekmiştir. Tüm yazın hayatı boyunca 3 şiiir kitabında 168 şiiir ve 2 hikâye kitabında 15 hikâye ve gazete ve dergilerde yayımlanmış toplam 35 yazı kaleme almıştır.

Ziya Osman, Yedi Meşaleciler edebî topluluğunun dağılmasından hemen sonra Cahit Sıtkı Tarancı ile tanışır. Galatasaray Lisesinde öğrenci oldukları döneme kadar giden ve Cahit Sıtkı'nın erken ölümüyle son bulan bir dostluklarından söz edilebilir. Bu dostluğun nişanesi olarak birbirlerine ithaf ettikleri birçok şiiir ve mektup geride kalmıştır. Hatta ikili arasındaki dostluğun şiiir anlayışına da yansdığı görülür.

Oldukça mütevazı bir kişiliğe sahip olan Ziya Osman'ın şiiirlerinde kişilik özelliklerinin yansımalarını görmek mümkündür. Zira şiiirlerinde ihtiraslı bir kişiliğe dair izler yoktur. Hayatı en sade hâliyle kabul eden, yaşayan ve bunun için de minnet duyan bir şairin karşısında olduğumuz hemen kendisini belli eder. Bu yüzden de onun için/ şiiiri için çağdaş bir Yunus Emre yakıştırmaları yapılmıştır.

Ziya Osman Saba'nın şiiiri “başlangıçta Servet-i Fünûn edebiyatının etkisiyle süslü ve tasvire ağırlık veren bir karamsarlıkla ortaya çıkar. Ama yine de kendi çevresi, aile ve ev içi ilişkilerini ele alan, daha sonra asıl kimliğini ortaya koyan şiiirleriyle ortak özellikler taşıyan bir şiiirdir.” (Miyasoğlu, 1987: 7). Ev

ve aile hayatı, onun şiirlerinde kendisine fazlasıyla yer bulur. Merhamet, yoksulluk, çocukluk zamanlarına özlem sıklıkla ele alınan temalardandır. Özel hayatının etkisiyle ilk dönem şiirlerinde karamsarlık baskın bir duygu olarak karşımıza çıkar. Boşandıktan sonra yeniden evlenen şairin, muhtemelen bu yeni durumunun yansıması olarak, şiirlerinde sevinç, mutluluk ve huzur gibi duygular belirlemeye hatta baskın olmaya başlar.

Behçet Necatigil'e göre Ziya Osman; "çocukluk özlemi, anılara düşkünlük, ev-aile sevgisi, yoksul yaşamlara karşı utanç ve acıma, Tanrı'ya kulluk, kadere boyun eğiş, küçük mutluluklarla yetinme, ölüm yakınlığı, öte dünya özlemi" (2007: 365) gibi konuların etrafında şiirler kaleme almıştır. Onun şiirlerinde şahsi problemlere yer verilmediği gibi sosyal çatışmalara da yer verilmemiştir. O, çatışma unsurunun belirginleştiği anlarda ev ve aile ile ilgili temalara sığınır. Onun şiirlerinde ev ve aile olguları âdeta sağaltıcı bir işlev görür. Dışarının her türlü karmaşa ve çatışma hâli, evin dingin duvarlarıyla çevrelenerek işlevini kaybeder gibidir.

Ziya Osman'ın bu dingin ve yumuşak hâli, tercihten ziyade karakterinin yansımasıdır. O, tüm arkadaşları ve tanıyanları tarafından saygın, kadirşinas, mütevazı, sessiz biri olarak tarif edilir. Onun kişiliğine dair en karakteristik saptamalar Haldun Taner'e aittir: "Başka bir âlemin insanı olmasına, yanlışlıkla aramıza inmiş bulunmasına rağmen bunu bir gün bozuntuya vermedi. Küçüklüklerimizi, hamlıklarımızı, bir kelime ile insanlıklarımızı bir gün olsun yüzlemedi. Bize, üstten bakmak şöyle dursun, inciniriz diye kenardan bile bakmadı. Sanki bizdenmiş gibi aramıza karıştı." (1957). Haldun Taner'in de dediği gibi Ziya Osman Saba, sadece edebiyat dünyası için değil sosyal hayatımızın da müstesna şahsiyetlerinden biridir. Zira "mükemmel insanlar bakımından zaten çok fakir olan dünyamızdan şimdi Ziya Osman da eksilmiş bulunuyor." (Taner, 1957) cümlesi, onun gerçekten derviş ruhlu bir şair olduğunu belirtmesi açısından dikkate şayandır.

Farsça kökenli bir kelime olan derviş, "bir tarikata girmiş, onun yasa ve törelerine bağlı, alçak gönüllü ve her şeyi hoş gören, yoksulluğu ve çilekeşliği benimsemiş kimse" (Türk Dil Kurumu, 1988: 362) anlamlarına gelmektedir. Tasavvufî bilinçte çoğunlukla fakirlikle ilişkilendirilen derviş, "zengin bile olsa her yönden Allah'a muhtaç olduğunun şuuruna sahip" (Yazıcı, 1994: 188) gönlü zengin kişiler için kullanılmıştır. Derviş; fakirliği kendisi için, çevresi için bir problem olarak görmeyen, bu durumunu değiştirmek için bir çaba harcamaya gerek duymayan kişidir. Onun reel gerçeklikten farklı bir gerçeklik bilinci olduğu söylenebilir. İnsanların çoğunluğunun maddiyatla olan ilişkisi karşısında dervişler duyarsız bir tutum takınır. Bu durum, her iki taraf için de ötekinin pozisyonunu anlamak noktasında anlamsızlık olgusunu karşımıza

çıkartır. Çoğunluğun her şeye sahip olmak veya her şeyde haklı olmak için ta-
kındığı mücadelecı tutum, ucu açık sınırsız bir belirsizliği gösterir. Bu noktada
derviş, mücadele sahasından çekilmiş, sahip olduklarıyla yetinen mutlu bir in-
san kimliği kazanmış olarak varoluşunu anlamlandırmıştır. Maddiyatın/nesne-
lerin çokluğu/ azlığı ya da baskın bireysel ego karşısında bir hayat felsefesine
dönüşen hoşgörü ya da az olanla yetinme; gizemli, cazip ve huzurla ilişkileni-
miş olur ve daha saygıdeğer bir tavır olarak karşımıza çıkar. Dinî herhangi bir
referansa yaslanmadan da insanların derişane bir yaşam sürdürebildikleri gü-
nümüz dünyasında hoşgörölü olma, aza kanaat etme, başkasının hakkına gir-
meme, sahip olduklarını ihtiyaç sahipleriyle paylaşma, her türlü canlıya mer-
hamet/ saygı gösterme, zorbalık karşısında şiddetten uzak durma gibi erdemli
niteliklerle kendilerini belli ederler. Ancak tüm bu özelliklerin mistik bir gön-
dergesi olduğu da unutulmamalıdır.

Bu çalışmada Ziya Osman Saba'nın şiirlerinden hareketle derişane tutum-
ların insan-şair perspektifinden yansıtılış biçimleri odağı alınmıştır. Şairin in-
sanî duyarlılığının bir üst perdeye taşınarak derişane bir tutuma evrilmesi ana-
litik bir tutumla incelenmiştir.

1. Derişane Tutum

Deriş, dünyada karşılaştığı her olgu karşısında aktif değil pasif bir rol yük-
lenir. Değerlerin ancak yaşanılarak yüceltilebileceğine olan inancı, varlığın
zerresi olduğu duygusu etrafında şekillenir. Varlığın mutlak belirleyeni olmak-
tan ziyade varlıkla anlam kazanan bir bilinçle kendisini inşa eder. Bu noktada
belki de kendisini en fazla hissettiren duygu hiçliktir. Hiçlik duygusu, insanın
hayatı kendi gerçekliği çerçevesinde anlamlandırma çabası olarak düşünüldü-
ğünde ontolojik bir olgu olarak karşımıza çıkar. "Hiçliğin insani varoluşun en
belirleyici yönü olduğunu, insanın hiçlik sayesinde kendisiyle dünya arasın-
daki farklılığı gördüğünü" (Cevizci, 2015: 1045), bu yolla da birey olma süre-
cinde önemli bir eşiğin aşıldığını söyleyebiliriz.

Ziya Osman Saba'nın 1949 yılında kaleme aldığı "Hiçbir Şey" adlı şiiri,
onun hiçlik duygusu etrafında bir anlam arayışına giriştiğini gözler önüne se-
rer. Kavramsal bir hâl alan hiçlik duygusu, şairin kişiliğinin inşası sürecini
başlatan bir gerçekliğe dönüşür.

*"Hiçbir şey benim değil, Tanrım, hiçbir şey!
Şu denizde ısıyan güneş, şu rüzgâr.
Tek çakıl taşın, bir yosun parçası.
Ne gündüz ne gece, yıldız yıldız semalar.
Benim ne karım ne de çocuklarım var,
Mademki bu dünyada her şey
Bir kere göz kapanuncaya kadar." (Saba, 2021: 128).*

Dikkat edilirse şiir, öncelikle bir inkâr ile başlar. “Hiçbir şey benim değil, Tanrım”, diyen şair; varlığının yoklukla anlam kazandığını, herhangi bir şeye sahip olmaksızın varlık bulduğunu ifade eder. Mutlak varlık olan Tanrı karşısında bir varlığa sahip olmayı ya da malik olmayı inkâr eder. Bu inkâr, derviş bir ruhun malik karşısındaki pozisyonunu ifşa eder. Bu ifşa üzerinden bir kimlik inşası söz konusudur. Kâinattaki düzen, sonsuzluk ve güzellik karşısında tüm iddialarından soyutlanan şair, Allah’a sığınır. Zira “bu dünyadaki her şey... göz açıp kapayıncaya kadar” olan bir forma sahiptir. Varlık ve hiçlik arasındaki bu ince çizgide bir ‘an’ kadar ömrü olan varlığın, müesses nizamın sahibi olan Allah karşısındaki varlığı da ancak hiçlik kadar olacaktır. Şair, bu duyguyu insanın en yakınları olan, varlıklarıyla anlam kazandığı ailesiyle ifşa eder. “Benim ne karım ne de çocuklarım var” diyen şair, hiçlik noktasında sahiplikten söz edilemeyeceğini zarif bir eşikte öğrenmiştir. Hiçlik ve varlık arasındaki zıtlık üzerinden insan, belirginleşmiş ve görünürlük kazanmış olur. Hassas akrabalık ilişkilerinin var ettiği değerler dünyasından vazgeçen şair, kâinattaki düzene hayran olmaktan da kendisini alamaz.

Şairin kaleme aldığı “Bilemiyorum” adlı şiirde de hiçlik duygusu kendisini hissettirir. Dünyanın rutin gidişatındaki öngörülemezlik karşısında şair bir insan olarak bocalar.

“Neyiz, ne olacağız?”

Bir şey bilmiyorum... Nefes almaktayım yalnız.

Rabbim! Beni yaratmışsın,

İnsan şeklinde görünürüm” (Saba, 1940: 18).

Şiirde yaşam döngüsündeki belirsizlik karşısında mahcup ve şaşkın bir insanın duyguları, sade ve oldukça basit sayılabilecek bir anlatımla aktarılmıştır. İnsanın varoluş sorunsalı “neyiz” ile ifade edilmiş ve insanlığın tüm geçmiş bir anda hiçlik noktasına indirgenmiştir. Bu belirsizlik sadece geçmiş ile sınırlı kalmamış “ne olacağız” denilerek de hiçlik duygusu derinleştirilmiştir. Şair, hiçlik duygusunu ifşa ederek insanın mutlak olan karşısında ne denli aciz bir varlık olduğunu da düşündürmüştür. Hatta “bir şey bilmiyorum” diyerek de teslimiyet göstermek için hazırdır. Zira “nefes almaktayım yalnız” ifadesi de insan kalmanın göstergesidir. Şair, bu şaşkınlık hâlinde “Rabbim” diyerek teslimiyet için hazır olduğunu sezdirir. Böylece hiçlik hâli, mutlak varlık olan Tanrı karşısındaki pozisyonun ifadesini imlemiş olur. Hemen devamında “beni yaratmışsın” diyerek de hiçlik içindeki arayışını belli eder. “İnsan şeklinde görünürüm” ifadesi, insanın yaratıcı karşısındaki varlığını geçersiz kılar. İnsan ancak bu hiçlik içinde/ hâlinde varlık kazanacaktır. Mutlak varlık karşısındaki pozisyonunu bilerek ki bu da hiçliktir, bir varlık inşa etmelidir. Bunun dışındaki tüm tutumlar, mutlak varlığa karşı çıkışın başka düzeydeki paralelleridir.

denebilir. Böyle bir bilinç düzeyinin yansıtıcısı olarak hiçliğin çarpıcı bir biçimde belirmesi sağlanmıştır. Artık dervişane bir tutumun ifadesi olarak hiçliğin görüntüsüne dair tutumlar kendisini belli edecektir.

“Kurban” adlı şiirde dünyanın sonsuzluğu karşısında aciz hisseden insanın Allah'a sığınmak dışında bir çıkış yolu yoktur.

*Tanrım, sonsuz dünyanda ben âciz ve ufağım,
Kulların arasında Tanrım ben bir koyunum.
İki tuğla halinde kenetlenmiş dudağım,
Sonra geçtiğim yollar kum, hep kum, daima kum* (Saba, 1931: 35).

Şair, şiire “Tanrım” sözcüğüyle başlayarak “sonsuz dünyada” âdeta bir hiç olduğunu gösterir. Bu hiçlik duygusunu, “aciz” ve “ufak” olduğunu söyleyerek belirginleştirir. Tasavvufi bir dünyaya göndermede bulunan şair, kâinatın sonsuzluğu karşısında kendisini bir zerre olarak dahi tasavvur etmeyen anlayışı yansıtır. Kendisine dönük neredeyse tahkir noktasına varan ifadeleri, onun Tanrı karşısında kendi varlığından vazgeçtiğinin yerine geçer. Kendisini “koyun” olarak gördüğünü ifade ederek kibir ve böbürlenme duygularından nedenli arındığını gözler önüne serer. “Kulların arasında Tanrım ben bir koyunum” mısraında dinî bir göndergeden de söz edilebilir. Mısrada geçen kul ve Tanrı sözcükleri, “koyun” sözcüğünün de dinsel bir anlamda kullanılmış olabileceğini akıllara getirir. Kullar arasında koyun olmak vurgusu, Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’i kurban etmek istemesine ve fakat Allah’ın isteğiyle onun yerine bir koçu kurban etmesine göndermede bulunur. Neden koç değil de koyun denilmiş olması da tevazu sahibi şairin mütevazı tutumunun sonucudur. Koç ifadesinde bir üstünlük, güç ve gösteriş anlamı söz konusu olabileceğinden şair, koç yerine koyun sözcüğünü seçmiş olmalıdır. Kâinatın mükemmelliği karşısında değersizliğini, bu durumu anlamlı kılacak ifade gücüne sahip olamayışını ise “iki tuğla hâlinde kenetlenmiş dudağım” mısraıyla ifade etmiştir. Birbirine kenetlenen dudaklar, “sonsuz dünyaya” anlam katan kudret karşısında birbirine tuğla gibi kenetlenmiş olarak susacaktır. Aynı zamanda tuğla, bir düzen ve nizam göstergesi de olduğundan şair, kâinattaki düzen karşısında en güzel ve anlamlı tepkinin susmak olduğunu akıllara getirmiştir.

Şiirin bu mısraı “sonra geçtiğim yollar kum, hep kum, daima kum” şeklindedir. Kâinattaki mükemmellik karşısında susmak dışında bir sığınak bulamayan şair muhayyilesi, “geçtiğim yollar” söz grubuyla bir arayış içinde olduğunu sezdirir. Hiç şüphe yok ki bu arayışın varacağı menzil Tanrı’dır. Menzil belli olsa da şair, kendine ait bir “yol” arayışında olduğunu söylemekten çekinmez. Söz konusu mısra da en dikkat çeken vurgu kum’dur. Üç defa tekrarlanan kum, şair açısından zorluğun derecesini gösterse de okurun zihninde

daha estetik bir göndergeye sahiptir. Yol, arayışın göstergesiye kum da zamanla ilişkilidir denebilir. Yola çıkmak, kum saati gibi zamansal bir çağrışıma sahiptir. Ancak kum sözcüğündeki estetik incelik, çıkılan yolun ne denli zarif ve gönül alıcı bir içeriğe sahip olduğunu akıllara getirir. Zira kum saati ile ilişkilendirilecek olan kum/ kumlar, birbiriyle eş ve çok ince tanelidir. Renk ve şekilleri de birbiriyle uyumludur. Tüm bu çağrışımlar, arayışın düzeyini anlamlandıran olgulardır.

2. Ölüm

İnsanın sinir ve beyin ile ilgili fonksiyonlarının sonlanmasıyla ölüm realitesi açığa çıkar. Bu açık fiziksel olguya rağmen ölümün tanımı dinlere, toplumlara ve kültürlere göre farklılık arz eder. Çünkü hiçbir dönemde ölüm, kolay bir durum olarak algılanmamıştır. Ölüm, bir tercih sonucunda gerçekleşebilse de nihayetinde kaçınılmaz bir son olarak hep var olagelmıştır. Buna “göre ölüm, varoluşun çözemediği fakat yaşamak zorunda olduğu, belki de yaşamın anlamının içinde saklı olduğu en büyük gizemdir.” (Karakuş, Öztürk, Tamam, 2012: 44) ve ne zaman nerede karşımıza çıkacağı muammadır. İnsanlığın en önemli ve yalın meselesi olan ölüm, her disiplinde bir sorunsal olarak ele alınmıştır.

Ölüm karşısında edebiyat kanonu da tepkisiz kalmamış ve hemen her sanatçının bu gerçeklik ekseninde verdiği eserler söz konusu olmuştur. Daha sanatsal bir ifade ile ölüm, sanatın ölümsüz konularındandır denebilir. “Özellikle şiir sanatında bu konunun yoğun bir şekilde ele alındığı ve oldukça duygulu bir ifadeyle dile getirildiği görülmektedir.” (Sayım, 2020: 34). Türk kültür, felsefe ve edebiyat tarihinde adından söz ettiren Mevlana ve Yunus Emre’nin ölümle ilgili tutumları hep önemini korumuştur. Mevlana, ölüm için “Şeb-i Arûs” (kavuşma gecesi) derken Yunus Emre, “ölürse tenler ölür, canlar ölesi değil” diyecektir.

Türk şiirinin usta ismi Ziya Osman Saba da ölüm düşüncesi ekseninde şiirler kaleme almıştır. O, ölüm karşısında mütevekkil bir tutum sergiler. Oldukça munis bir şekilde ölümü karşılayan şairin şiirlerinde ayrıca derin bir hüznü kendini ele verir.

“Rabbim, Nihayet Sana” adlı şiirde, yaşamın ölümle neticelenmesi gerçeği karşısında mütevekkil bir tutum takınan bir dervişin ruh hâliyle karşılaşırız.

*Rabbim, nihayet sana itaat edeceğiz,
Artık ne kin ne haset ne de yaşamak hırsı,
Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı,
Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz (1941: 37).*

Şiire “Rabbim” sözcüğüyle başlayan şair, terbiye edici anlamı olan Rab kelimesinin merhametine sığınmaktadır. Şair, Rabbim diyerek, oldukça zarif bir

şekilde, Allah karşısında ne kadar aciz bir insan olduğunu sadece kendisi için değil okuru üzerinde de iz bırakacak şekilde ortaya koyar. Bu şekildeki başlangıç, muhatabın da ne denli zarif olduğunu duyumsatır. “Nihayet sana itaat edeceğiz” diyen şair, teslimiyetini daha tamamlanmamış olan hikâyesinde ifade etmiş olur. Şair, ilk mısra ile başlangıç ve bitişin aslında aynı şey olduğunu bilincindedir. Hayatın aslında daha başlarken bittiğini düşündürerek dünyanın geçiciliğini ifşa etmiştir. İtaat etmek eylemi, kişinin varlığından vazgeçmesinin de yerine geçtiğinden Allah’ın mutlak varlık olduğunu hatırlatmak gibi bir rol de yüklenmektedir. Devamında “artık ne kin ne haset ne de yaşamak hırısı” diyen şair, dünyadaki yaşamın nihayetinde ölüm gerçeğiyle yüzleşmek zorunda olduğunu duyumsatır. Kin ve haset gibi insanın hemcinslerine karşı beslediği dünyaya ait durumlar ve olgular ölüm gerçeği karşısında ancak anlamını yitirebilecektir. Kişinin bu olguların geçiciliğini mutlak bir gerçek olarak duyumsadığı an ölüm anıdır. Şair ise bu durumu önceden hissederek, belki de şair hassasiyetiyle bilerek, âdeta başta kendisi için uyarıcı bir söyleme dönüştürür.

Şiirin bu biriminde ölüm kelimesine yer verilmemiştir. Buna rağmen şiir, daha ilk kelimesiyle ölüm gerçekliğinin ağırlığını hissettirir. Bir başka ifadeyle sadece şiirin sonunda ölüm kelimesine yer verilmişse de bu, ölümün olağan bir durum olarak algılanmasına yardımcı olmaktadır. “Artık nefes almamak” gibi bir fizyolojik durum, yokluk düşüncesini çağırırsa da şiirin sonundaki “ölüm” kelimesi bu yokluk düşüncesini oldukça ironik bir şekilde etkisiz kılmaktadır.

“Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı/ Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz” diyen şair, ölüm karşısında oldukça metanetli bir tutum takınır. Dünyada olmanın tek farkı nefes almaktır. Nefes almanın sona erdiği an, ölümün de gerçekleştiği andır. Şair bu durumu yokluk düşüncesinden ziyade, oldukça dervişane bir şekilde, yol ve yolculuk imgesiyle geliştirir. “Gideceğiz” kelimesi, tüm insanlık için bir çağrı/ uyarı hükmündedir ve ölümün kaçınılmaz olduğunun yerine geçer. Böylece olunan yerden ziyade gidilecek yer görünür kılınmış, gerçeklik kazanmıştır. Zira gitmek kaçınılmaz bir sondur. Bu yüzden de şair “her şeyde bir hikmet var” diyecektir. “Gecenin sonu seher, kışın sonunda bahar” olacağına olan inanç, dervişane bir anlayışın oldukça çarpıcı bir ifadesidir. Ölüme ve sonrasına yapılan gönderme, bahar gibi senenin en güzel mevsimine vurgu yapmaktadır. “Ümitler içindeyim, çok şükür öleceğiz” mısraıyla biten şiir, ölüm karşısında oldukça mütevekkil, dingin, kabullenmiş bir insanın ruh hâli sezdirilir.

Şairin ölüm düşüncesini yoğun bir şekilde işlediği diğer bir şiiri “Ahret”tir. Şiirde ölüm; hayatın olağan bir parçası, tamamlayıcı bir unsuru gibi simgesel

anlamlarla karşımıza çıkar. Hayat, ölüm ve sonrasının çizgisel bir dizge olduğu küçük simgesel bir üslupla okura hissettirilir.

*Gözlerimi o saat sessiz kapayacağım.
Beni bekleyedursun bir kenarda yatağım;
Bütün yorgunluğumu alacak bir teneşir (1938: 34).*

Hayat ve ölüm arasındaki ilişki “gözlerimi kapayacağım” söz grubuyla ifade edilmiştir. Anlık bir duruma yapılan vurgu, reel dünya ile iletişimin sonlandığını gösterir. Yatak, reel dünyayı somutlaştırırken teneşir, ölüm ve sonrasını imler. Şiirde en dikkat çeken unsur da teneşirin şairin “bütün yorgunluğunu” alacak olmasıdır. Yatağın yumuşaklığı dünyayı işaret eder ve oldukça zarif bir şekilde yorgunluk veren bir imgeye dönüşür. Teneşir ise, yine aynı zarif üslupla, sertliğine rağmen dinlendirici bir nesne olarak yansıtılmıştır. Şairin bu tutumu onun ölüme ve ölüm sonrasına olan samimi inancıyla açıklanabilir.

Şiirin son birimi, hayat ve ölüm arasındaki perdeyi/ çizgiyi ortadan kaldırır. Aradaki çizgi, “bir el gözlerimdeki perdeyi sıyracak” mısraıyla ifade edilmiş, uyku hâlinin son bulmasını çağrıştıran ve gerçek hayatın ölümden sonra, kaldığı yerden devam edeceği sezdirilmiştir. Bu durum, âdeta munis bir oyun gibi okura seyrettirilir.

*Onları bulacağım... Ve annem şaşıracak:
'Oğlum! Ne kadar da büyümüş ben görmeyeli' (1938: 34).*

Ölüm sonrası hayat, sevgi üzerinden okuru etkileyecek ayrıntılarla serimlenir. Ölüm sonrasındaki muhite dair herhangi bir ifadeye yer verilmesi de âdeta bir çocuk oyun alanı resmedilmiştir. O yerde insanlar, dünyada kaybettikleri sevdiklerine kavuşacaklardır. Böyle bir yerde bir çocuğun ilk arayacağı kişi şüphesiz ki annesidir. Bu kavuşma anında anne şaşırır. Bu şaşkınlığın sebebi oğlunun “büyümüş” olmasıdır. Anne ve çocuğun kavuşma sahnesi sevgiyle anlam kazanır. Ölümden sonra anne ve çocuğunun kavuşmasının gerçekleştigi muhitin cennet olduğu bu şekildeki bir nedensellik bağıyla sezdirilmiştir.

“Gün”, ölümden söz etmeden ölümü güzel gösteren bir şiirdir. Şiirde cennet tasvir edilir. Cennet, insana huzur veren bir yerdir. Bu huzurlu yerde şairin beklentisi çok da yüksek değildir. Onun cennet tasviri ile beklentileri arasında çok sade bir uyum söz konusudur.

*Öyle gün olacak ki şaşıracağız.
Gönlümüz ne hoş, mevsim ne güzel diye.
Duyacağız ırmaklar akmada biteviye,
Kurulacak bir kenarda evimiz (1940: 59).*

Oldukça sade bir kişiliğe sahip olan Ziya Osman Saba'nın gönlü hoş, mevsim dilediğinde, gürül gürül akan ırmaklar ve bu ırmağın kıyısında bir ev hayali vardır. Beklentisinin oldukça sıradan olması şairin alçak gönüllü olmasıyla açıklanabilir. Bu tutum da cennetin varlığını oldukça olağan bir durum olarak algılanmasının önünü açmaktadır.

Belki de hurilerle düğün olacak...
-Ya Rab! Nihayet günümüz gün olacak (1940: 59).

Şiirin son biriminde hayatın olağan akışının sürdürülebilirliği için gerekli olan evlilik olgusu da yine dinî terminoloji ile ifade edilmiştir. “Hurilerle düğün olacak” söylemi, şiirin/ şairin zarafetini ortaya koyan ayırt edici bir unsurdur. Nihayetinde dünya hayatında pek de mutlu olmayan şairin “günümüz gün olacak” söylemi onun ancak cennette huzur bulunacağına dair dervişane tutumunu ortaya koymaktadır.

Şairin ölüm düşüncesi ekseninde kaleme aldığı bir diğer şiir de “Ayaklar” adlı şiirdir. Bu şiiri farklı kılansa çocuk ölümlerini konu edinmesidir. Ölümle- rin belki de en dramatik olanı kabul edilebilecek olan çocuk ölümleri, herkes için katlanılması zor olanı ifade eder. Şair de çeşitli benzetmeler üzerinden çocuk ölümlerini oldukça dokunaklı bir şekilde kaleme almıştır.

“Ayaklar”, tahmin edilebileceği gibi ölmüş bir çocuğun ayaklarıdır.
Ayaklar, odalarda, bir çift yavru güvercin.
Tutup avuca almak, okşayıp öpmek için (1946: 106).

Bir çocukla ilgili belki de akla gelmeyen eylemlerden biri de onun ayakla- rını öpmektir. Ancak şair, çocuğun ayaklarından öperek çocuğa gösterilen sevginin şiddetini gösterir. Bu denli sevgiyle hemhal olan bir varlığın kaybı da o denli trajik olacaktır. Sevgi ile trajedinin şiddeti simetriktr. Şair, şiirin başında ölümden ziyade sevginin göstergesinden bahsederek ölümün tesirini arttırır.

Çocuk ayacıkları, o başkalık, tombulluk,
Henüz yere değmemiş, daha pespembe, yumuk (1946: 106).

Tasvire devam eden şair, aslında daha bebek olan çocuk için sevgiyle ilgili göstergeleri çağırıştırır. Doğrudan şefkat duygusunu hedef alan ifadeler, okuru şiir formunun dışına çıkararak âdeta bir hikâyenin gözlemcisi noktasına taşır. “Henüz yere değmemiş” olan ayaklar, okura merhamet duygusunu çok şiddetli bir şekilde telkin eder.

Şiirin son biriminde çocuğun ölümü gerçekleşir. Sadece sevmek, merhamet ve şefkat göstermek gereken küçük çocuk, teneşirde uzanmaktadır.

Yolculuk nasıl geçti? Ne oldu? Ne de çabuk?
Teneşirde ayaklar, mosmor, taş gibi soğuk (1946: 106).

“Ne oldu? Ne de Çabuk?” diyen şair, ölümün çocuklar için alışılması zor, dramatik bir durum olduğunu başarılı bir şekilde sezdirmiştir. Özellikle ayakların öpülesi durumdan teneşirde mosmor bir şekilde uzanması, zıtlık üzerinden, merhamet duygusunu besleyen bir işlev görmektedir. Ölümü çocuklara yakıştırmayan şair, bu denli “çabuk” gelen ölüme alışmanın da zorluğunu telkin etmek ister. İnsanlığın devamı geriden gelen çocukların yaşama katılmasıyla sağlanabilmektedir. Çocuğun ölümü, insanlığın da yitip gitmesini akıllara getirmesi bakımından önemlidir. Bu açıdan düşünüldüğünde çocuk ölümlerine alışmayan toplumlar ya da kişiler değer odaklı bir hayatı sürdürenler olarak düşündürülmüştür denebilir. Zira değer eksenli yaşam biçimi, duyarlılığı esas aldığından/ alacağından, insanlık için gerekli bir durumdur. Şair de bu şiirinde, çocuk ölümleri üzerinden, okura değerlerin önemini oldukça estetik bir üslupla telkin etmeye çalışmış ve ölmüş çocuk olgusu da insanlığa insan olarak kalmayı dikte eden bir simgeye dönüşmüştür denebilir.

Şairin “Ölmek Konusunda” adlı şiiri, hayatı olduğu gibi kabul eden tevekül sahibi bir dervişin kaleminden yazılmış gibidir. Ölüm zamanının bilinmezliği üzerinden bir zaman panoraması oluşturan şair, zamanın belirsizliğini öne çıkarır. Belirsizlik hâlinin, sonu/ ölümü değiştirmedeği vurgulanır.

*Ha üç gün önce, ha beş gün sonra.
Geldiğin gibi gidişin.
Nereye gittiye anan baban,
Peşinden kardeşin (1956: 141).*

Şair için ölüm, o kadar olağan bir durumdur ki ondan kaçış mümkün değildir. Zaten buna gerek de yoktur. Zira ölüm, “ha beş gün önce, ha beş gün sonra” olacak doğal bir hadisedir. Bu doğal hadise, insanın en değer verdiklerini yitirmesi üzerinden olağanlığı sabit bir durum olarak yansıtılmıştır. Çünkü “gelmek” nasıl ki normalse “gitmek” de aynı şekilde normaldir. Hayat “bir yaprak dökümünden” ibarettir. “Ömürdür; uzun, kısa/ kısmet ne kadarsa” orada noktalanacaktır.

3. Huzur ve Mutluluk

Tarih boyunca tüm dinlerin, felsefelerin, anlayışların hatta bilimsel çalışmaların nihayetinde tek bir amacı vardır. Bu da insanı, insanlığı mutluluğa eriştirecek tutum/ları yol gösterici kılmaktır. İnsanda var olan korku, üzüntü, öfke, kıskançlık ve iğrenme gibi negatif duygularının yanında pozitif özelliğiyle öne çıkan bir başka temel duygu da mutluluktur.

Kendi içerisinde oldukça karmaşık bir psikolojik durum olan mutluluğun birçok tanımı yapılmıştır. Kimine göre mutluluk “kısa, anlık ve geçici bir duygu olarak tanımlanırken; neşe, eğlence ve zevk gibi birçok pozitif duyguyla ilişkilendiren” bir duygudur. Kimine göreyse “uzun süreli hayat memnuniyeti

ya da hayat boyu devam eden bir ferahlık hissi olarak” (Demirok, Alphan, Süsen, 2014: 42) tanımlanır.

Ziya Osman Saba; mutlu olmak için küçük ve sıradan isteklerden, sessiz sakin bir yaşam, dingin doğada geçirilen zamanlardan, dostlarla yaşanan tatlı anlardan söz eder. Onun hayattan beklentileri küçük mutluluklardan ibarettir. Belki de onun mutluluktan kastettiği şey huzurdur denebilir.

Şairin Yaşar Nabi’ye ithaf ettiği şiiri “İyilik”, doğada geçirilen sessiz sakin zamanların verdiği huzurdan söz eder.

*Bu sabah bilmiyorum bu kırlar nere?
Camlardan çimenlere dökülen sükûn.
Geçen ömrümü bana söyleyen dere,
Sessizce yaşamayı öğreten koyun.*

*Bir yol başlıyor gibi, ümitli, rahat.
Tanrım! Bu sabah içim senin eserin:
İyilik, teselliler, merhamet, şefkat...
İçimde bir sabahın, o kadar serin (1937: 19).*

Şiirde doğanın verdiği huzur karşısında sahip olunanların kıymetini hissedenden bir insanla karşı karşıyayız. Doğanın insan üzerinde yol açtığı pozitif tesiri hisseden şair, hayatın geçiciliğini hisseder ve hayattaki anlık mutlulukların önemini vurgular. Zira “camlardan çimenlere dökülen sükûn” karşısında huzuru bulan ve ondan kopmak istemeyen bir ruh hâli söz konusudur. Bu yüzden de “sessizce yaşamak” hayatın anlık mutluluk kaynaklarını devinimsel bir olguya dönüştürecektir. Tam da doğanın orta yerinde bulunmuş olmak yeni, “ümitli, rahat” bir “yolun” başlangıcıdır. Güzelin ve huzurun yol açtığı mutluluğu kendisinden değil de “Tanrısından” bilen şair, dervişçe bir tutum sergiler. Zira şair, mutlu olmak için kurgulanan doğanın insana verdiği huzuru sağlayanın yaratıcı olduğunu düşünür. Zaten sebebin kendisinden ya da bir başka kişiden kaynaklı olması durumunda söz konusu olan mutluluk veya huzur değil, belki kibir, gurur ve ötekileştirme şeklinde bir dışavurum hissedilecekti. Oysa şair bu durumu “Tanrım! Bu sabah içim senin eserin” diyerek yaşadığı mutluluğa, huzura dair Yaratıcının varlığına sığınmaktadır. O, içinde bulunduğu huzuru Yaratıcıya atfederek anlık değil süregelen bir mutluluğa kapı aralamış olur. Bu yüzden de hissettiği “iyilik, teselliler, merhamet, şefkat...” gibi duygular, onun Yaratıcıya karşı gösterdiği vefanın izdüşümleridir. Tüm güzellikler karşısında mutlu olan şair, bunun karşılığında da minnettarlığını en azından duygularını dışı vurmakta, “kapanmak yere” şeklinde secde ederek göstermektedir.

“Artık Yaşamak İçin...” adlı şiirde de insanlardan kaynaklı huzursuzluğun yol açtığı yaraların doğa marifetiyle sağaltılmaya çalışıldığı görülür. Sadece

bu beklenti bile şairin mutlu olması için yetecektir. Çünkü söz konusu olan mutluluğun kaynağı, insan ve onun yol açtığı durumlar değil, Yaratıcının doğa üzerinden inşa ettiği düzen ve bu düzenin verdiği huzurdur.

*Artık yaşamak için herkesten kaçacağız,
Dünya bize verecek yalnız güzellikleri,
Yalnız, semalarından dökecek ruhumuza,
Geceler mehtapları ve gündüzler seheri.*

*Tekrar yaşayacağız ümitli sabahları,
Bulacağız dünyanın o en güzel yerini.
Ebedi bir sahilde yeniden tadacağız
Kol kola, sükûn dolu akşam gezmelerini. (1938: 21).*

Huzurun kaynağının kişiler odaklı bir düzleme yaslanması durumunda oldukça kısa süreli bir mutluluk durumundan söz edilebilir. Bunun bilincinde olan şair de huzuru doğaya atfederek kalıcı bir mutluluk arayışında olduğunu göstermiştir. Zira “yaşamak için herkesten kaçmak”, huzur arayışının insanlardan uzaklaşarak gerçekleşebileceğini rasyonel bir şekilde ifade etmektedir. “Dünya bize verecek yalnız güzellikleri” diyen şair, huzur için bir arayış içinde olduğunu sezdirir.

Şair, son birimde insan ilişkilerini çağrıştıran tek bir sözcüğe dahi yer vermemiştir. Oysa “ümitli sabah”, “dünyanın en güzel yeri”, “ebedi bir sahil”, “akşam gezmeleri” şeklindeki söz gruplarında insan ve doğa ilişkisini ortaya koyan çağrışımlar üzerinden bir arayış söz konusudur. “Tekrar yaşayacağız ümitli sabahları” söz grubunda ancak doğadan beslenecek bir huzur vurgusu dikkat çeker. Şiirin tamamındaki örtük anlamda cennet imgesinin çağrıştırıldığı söylenebilir. Hayatın tekrar yaşanması ancak cennet ümidini taşıyanlarda bir karşılığı olabilir. Şairin muhayyilesinde cennet imgesi doğadaki dinginliğe karşılık gelmektedir. Huzura dair arayışın şairi cennet olgusuna yaklaştırdığı ve bu yakınlaşmanın şairin üslubuna, karakterine ve yaşam biçimine sirayet ettiği söylenebilir. Şayet şairin insanlardan kaynaklı mutsuzluğu daha az mutsuz ya da mutlu olma ihtimalini barındıran bir olguya yaslanmasaydı muhtemelen psikolojik anlamda sorunlu bir ruh hâliyle, iki büyük tezat arasında sıkışmış sanatsal bir ürünle karşı karşıya kalacaktık. Şairi bu psikolojik çıkmazdan, bu tezattan kurtaran da onun dervişane tutumudur denebilir.

Bir önceki paragrafta ifade etmeye çalıştığımız gibi şair, insanlardan arındırılmış bir doğa manzarası tasvir etmiş, doğaya -muhtemelen cennete- sığınmıştır. İnsanlardan kaçarken yalnızlık olgusunun belirginleştirilmesi beklentisi söz konusudur. Buna rağmen “yaşayacağız”, “bulacağız”, “tadacağız” şeklindeki filler ve bu fillere gelen çoğul kipler dikkat çeker. Bu da şairin çelişkili bir ruh hâline sahip olduğunu imlese de bu durum şu şekilde izah edilebilir.

Ziya Osman Saba, bireysel çıkmazlara dair tespitler ortaya koymaktan ziyade insanlığın yüzleşmek zorunda olduğu olguları serimler. Bu yüzden insanı doğa ya da huzurun tek kaynağı olan cennete davet eder. Şüphesiz ki bu da ancak onun dervişane tutumuyla izah edilebilir. O, sorumluluk yüklenmiş ve inandığı çağırışı dillendirmiştir.

“Beyaz Ev” adlı şiirde bir huzur arayışı söz konusudur. Mutlu olmak için huzurlu olmak gerektiği vurgulanmıştır. Huzur ise yine doğada, insanlardan uzakta, dinginlikte karşımıza çıkar.

Şiirin adının maddi gerçekliği olan bir renk adıyla nitelenmesi dikkat çeker. Çünkü renkler tek başlarına dahi mesaj içerir. “Beyaz Ev” adındaki beyaz sıfatı çarpıcı bir anlam örüntüsü oluşturmuştur. Zira şiirde huzur ve mutluluk arayışı kendisini belli eder. Beyaz renk masumiyet, şeffaflık, barış ve neşe gibi gön-dergelere sahiptir. Ev kelimesi de huzur ve güven olgularını çağrıştırmaktadır.

*Gözlerimin önünde hep aynı beyaz ev.
Her dağ yamacına kurduğum,
Beliren her su kenarında,
Pembe damlı, yeşil panjurlu, balkonlu,
Balkonuna tırmanan sarmaşık.
Gece, pencerelerinden sızacak ışık,
Kışın tütecek bacası (1942: 23).*

Bu şiirin yukarıya aldığımız birinci biriminde de görüleceği gibi şiirde insan unsuru söz konusu edilmemiştir. Ancak tüm tasvirler insanın mutluluğunu temin etmek üzere yapılmış ve renklerden kurulu bir mekân inşa edilmiştir. Şiirin anlamı üzerinde renklerin bu kadar baskın olduğu çok az şiir vardır muhtemelen. Ev beyazdır, su kenarında söz grubu doğrudan maviliği akıllara getirir. Pembe dam ve yeşil panjurlu ev, akıllara sadece mutluluk olgusunu getirir. Yine balkona tırmanan sarmaşığın da yeşil olduğu düşündürülmüştür. “Kışın tütecek bacası” söz grubunda da beyaz ve gri renklerinin çağrışım değerleri çok baskındır. Renkler üzerinden tasvir edilen mekân, şairin huzur arayışının somutlaşmasına yardımcı olmaktadır.

Şiirde her ne kadar renkler armonik bir uyum oluştursa da hayatiyete dair bir vurgu içermez. Şiirde hayatiyetin belirginleşmesi “balkona tırmanan sarmaşık” ile gerçekleşir. Bu iki olgunun yaslandığı tek gerçek, insana dair huzur mekânını inşa etmektir denebilir. Bu şiiri başarılı kılan temel şey de işte bu bütünleşik kompozisyondur. Huzur veren renklerden kurulu canlı doğada insana düşen tek şey mutlu olmaktır.

“Evim, Karım, Çocuğum” adlı şiir, şairin huzur arayışının yaslandığı dinamikleri ifşa eder. Yine bu şiirde de şair, ev ve evin anlam örüntüsü içinde olan “karım” ve “çocuğum” kelimeleriyle bir huzur mekânı inşasına girişir. Zira ev,

“insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar” (Bachelard, 2014: 37). Evin duvarlarının dış dünyaya karşı kapalı bir forma sahip olması mahremiyeti/ özeli desteklemesi anlamlarına da gelir. Bu da kişiliğin oluşmasında evin bir rol yüklediğini gösterir.

Kapıyı ben çalmadan açiverirdi karım.

Her akşam tekrarlardım onun güzel adını.

Boynuma atılarak, ‘Baba!’ derdi çocuğum.

Onu göğsüme basıp cevap verirdim: ‘Yavrum’ (1941: 40).

Ziya Osman Saba, reel dünyadaki varoluş gayesinin huzurlu bir ev ve bireylerine sahip olmaktan geçtiğine inanmaktadır. Onun bu tutumu, birçok bilginin ev ve huzur kavramlarını ilişkilendirmesiyle paralellik gösterir. Zenginliğin huzurlu olmakla bir ilgisi olmadığına dair yaklaşımı dikkat çeker. “Şu fakir mahallede bir göz evim olsaydı/ Nasıl sevinç içinde çıkardım şu yokuşu” şeklindeki ilk birim, evin mutlak bir huzur mekânı olarak düşünüldüğünü gösterir. Yokuş çıkmak ile sevinç sözcükleri de evin huzur mekânı olmasını destekleyen kontrast bir durumu var etmiştir.

Huzurun devamı ile insan soyunun devamı arasında bir ilişkiyi çağrıştıran şair, son iki birimde “karım” diyerek evi ev yapan kişiyi/ kadını ve karısıyla ilişkilerinin meyvesi “çocuğunu” zikrederek aile olmaktan kaynaklanan mutluluklarını ikonik bir fotoğrafa dönüştürür. Şiirin son kelimesinin de “yavrum” olması şairin aileyi ve aile bağlarını ne denli önemseydiğini, görsel olarak değilse de kavramsal olarak, destekler.

4. İnanç

Ziya Osman Saba, sahip olduğu sadelikle mistik olana/ alana farklı bir boyut kazandırmıştır denebilir. O, samimi bir üslupla kişisel alanın dışına çıkmadan şiirler kaleme almıştır. Dervişane bir tutum takınmasıyla ilgili şiirlerinde inanç temalı şiirler de genişçe yer tutar. Bu şiirlerde onun herhangi bir meşrebe yaslanmadan hissettiklerini şiir lisanıyla aktardığını söyleyebiliriz.

“Her Akşamki Yolumda” adlı şiir, âdeta tasavvuf anlayışının yaşam formunu, kendisine göre, güncellediği görülür. “Bir cami eşliğine yatıversem” diyerek ömrünün yorgunluğundan kurtulmak arzusundadır. Bu söylem, ondaki inanç formunun ayrı bir boyut kazandığını gösterir. Cami eşliğinde teslimiyet gösteren şair, “Rabbim, şuracıkta sen bari gözlerimi yum!” diyerek sahip olduğu inancın bilinçli bir şekle evrildiğini de sezdirir. “Bomboş bir camiide uyumak” isteyen şair, insan unsurundan uzakta, yanında sadece “Rabb’inin” olduğunu hissedecektir.

Sonsuz sessizliğini dinlemek istiyorum.

Bilirim ki taşlığın bir döşek kadar ılık,

*Sana az daha yakın yaşamak için artık,
Rabbim, ben yalnız zeytin ve ekmek istiyorum (1931: 38).*

Rabb'yle arasına girecek herhangi bir aracıyı reddeden şair, Yaratıcı'nın "sonsuz sessizliğini dinleyerek" huzur arar. Şiirin bu kısmında herhangi tasavvufi bir meşrebe göndermede bulunmadan duygularını ifade eden şair, mutasavvıfların yaşam biçimine yaklaşır. Bu inanç hâlinin gerçekleşmesi durumunda "taşların bir döşek kadar ılık" olacağına inanır. Yine bu inanç da tasavvufun Allah'a yaklaşmak için dünya nimetlerinden uzaklaşmak gerektiği anlayışıyla paraleldir. Şiirin son iki satırı, tasavvuf inancının 'yaşamak için yemek' anlayışının bir yansımasıdır. Şair, Yaratıcı'ya daha fazla yakın yaşama arzusu için "yalnız zeytin ve ekmek" yemek ister. Dünya nimetlerinin insanı dünyaya hapsedmesi ya da Allah'a yaklaşmasının önünde engelleyici bir durum olmasından kaynaklı her şeyle arasına mesafe koyan/ koymak isteyen şair, dünyadaki kaostan "Rabb'inin" yanındaki huzuruna sığınır. Zira o, dünyaya ait gerçeklikle Allah'ın vaat ettiği gerçekliğin farklı olduğunu bilmektedir. Dünya gerçekliğinin tam anlamıyla bir yanılısına olduğunu Allah'ın vaat ettiği gerçekliğin ise mutlak olduğunu yaptığı tercihle gösterir.

Şairin inanç temalı bir başka şiiri de "Bütün Saadetler Mümkündür" adındaki şiirdir. Şiirde şair, dünya hayatında eksik olan, yitirilen, sahip olunamayan her ne var ise bunların gerçekleştiği bir dünyanın varlığına inanmaktadır. Şüphesiz ki bu inanç, şairin inandığı değerlerle paralellik gösterir.

*Bütün saadetler mümkündür...
Bahtsızların biraz gülümsemesi.
Körlerin gün görmesi,
Mümkündür bütün mucizeler...
Ana, baba, evlat, bütün kaybolanlar...
Ebedi bir sabahta buluşmamız bir daha.*

Ölüler! Hepimiz için yalvarın Allah'a... (1943: 42).

Dünya hayatının salt mutsuzluktan, yoksunluktan ibaret olduğunu bir şekilde herkesin bu hâlleri yaşayacağını düşünen şair, yeni bir yer tasavvur eder. Bu yeni yerde "bütün saadetler mümkündür". Burada bahtsızlar gülecek, körler güneşi görecektir, yitirdiğimiz bütün yakınlarımız yanımızda olacaktır. Bütün bunların gerçekleştiği yerdeki yaşam, dünya hayatındaki gibi geçici değil "ebedi" olacaktır. İşte bunların gerçekleşmesi için şair, bir an önce kendilerinin de ölen yakınlarına kavuşması için "ölülerden" Allah'a yalvarmalarını ister. Ölümü yok sayarak ölmek isteme arzusu, ancak öte dünyaya olan sağlam inançla izah edilebilir.

"Geç Kaldık" adlı şiir, derviş ruhlu bir müminin kaleminden dökülen pişmanlığı anlatır. Burada söz konusu edilen pişmanlık, insanın dünyada yaptığı

kötülüklerden kaynaklanmamaktadır. Bilakis, Allah'a daha fazla ibadet edememiş olmaktan kaynaklanır.

*Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık!
Şu hayat işte, gök, dallar, gün,
Bizi sardı, çok oyalandık,
Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık!
Bırakıp fazlasını ömrün,
Koşup sükkûnuna ermeye,
Koşup sana hesap vermeye
Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık! (1939: 58).*

Dünyanın geçici bir yer olduğuna olan inancı imleyen şair, insanın dünyaya kendini kaptırmasının, dünyadaki zevk ve eğlenceye düşkün olmasının onu Allah'tan uzaklaştırdığını düşünür. Şairin bu tutumu, tüm İslam âlimlerinin hemfikir olduğu bir konudur.

Dünya hayatı “bizi sardı, çok oyalandık” mısraı, mistik varlık felsefesinde bu dünyanın bir yanılsama olduğu düşüncesiyle paralellik gösterir. Şair, bu durumu o kadar zarif ve sade bir üslupla anlatır ki Allah'ın merhametinin sonsuzluğunu akıllara getirir. Allah'a ne kadar ibadet edilirse edilsin aslında bunun yeterli olmayacağını düşünür. “Bırakıp fazlasını ömrün” diyerek dünyada daha fazla günaha bulaşma endişesini akıllara getirir. Ancak bu şekilde “sükûn” bulacak olan dervişane ruh, “koşarak” hesap vermek ister. Şairin “koşarak” Rabbine kavuşma isteği sevgi, özlem, merhamet dilenme, huzur arama gibi durumları da çağrıştırmaktadır. Varlığın derinden hissedilmesi, şeksiz, şüphesiz teslimiyet, sonsuz hayat inancı derviş ruhlu şairin şiirine yansır (Yavuzer, 2023: 74).

Şiirde birkaç defa tekrar edilen “geç kaldık, ya Rab, geç kaldık!” mısraı, olumsuz bir durumu ifade etse de şair, bu geç kalmayı insanın her durumda kusurlu olduğunu düşündürecek bir vurguyla kullanmıştır. Bu eksiklik, ancak Yaratıcı'nın affetme gücüyle tamama ermiş olacaktır.

“Cümlemiz” adlı şiir, insanın her durumda dünyada mutlu olamadığını, dünya hayatının herkes için çekilmez bir hâl aldığını ya da alacağını anlatmaktadır. “Fakirin iç çekişi, zenginlerin usancı” şeklinde de insanın bu dünyadaki yaşamını özetler. Şiir, “Allah'ım, cümlemize acı!..” (1943: 102) şeklinde teslimiyet göstererek af dileyen inançlı bir mümin duyarlılığıyla bitirilmiştir.

Sonuç

Türk şiirinin kendine has ismi Ziya Osman Saba, şiirleriyle olduğu kadar kişiliğiyle de adından söz ettirmiş bir şahsiyettir. Onun çağının çok ötesinde olan zarif şahsiyeti, şiirlerine de yansımıştır.

Dünyalık beklentilerden uzak karakteri onu nevi şahsına münhasır bir derviş olarak algılanmasına yol açar. Dervişin dünyadan vazgeçmesi nasılsa Ziya Osman da o şekilde dünyadan vazgeçmiştir. Bu vazgeçiş şairi dervişlerde karşımıza çıkan hiçlik duygusuna yaklaştırır. Mutlak varlık olarak gördüğü Allah karşısında kendi varlığının bir önemi yoktur. Hayatın kendi rutinindeki belirsizlikler karşısında şaşkınlık yaşayan şair, nihayetinde Allah'a sığınarak kendisine bir yol bulur. Kâinatın sonsuzluğu karşısında bir zerre bile olmadığını düşünen Ziya Osman Saba, hayretler içinde kalıp susmak dışında kendisine bir yol bulamaz ve böylece kendi varlığından vazgeçer. Kâinattaki muazzam düzen karşısında hayretler içinde kalan bir ruh hâliyle kaleme aldığı şiirleri okurda estetik duygu uyandıran bir form kazanır.

Ölüm, geçmiş ve gelecek çizgisinde varlığı her zaman hissedilen, hissedilecek olan bir olgudur. Bu yüzden de üzerinde en fazla düşünülen konuların başında gelmektedir. Dünyadan ve dünyadakilerden uzaklaşan Ziya Osman da ölüme dair şiirler kaleme almıştır. Hatta ölüm teması onun şiirlerinin ana omurgasını oluşturmaktadır da denebilir. O, ölümlü bitiş ya da yok oluş olarak değerlendirmez bilakis, ölümlü beraber huzurun, mutluluğun olduğu yeni bir hayatın başlayacağına inanır. Bu yüzden de onun şiirlerinde ölümlü ilgili ürkütücü tablolar söz konusu karşımıza çıkmaz. Tam tersine ölüm, oldukça munistir, tanıktır, değerlidir hatta ümit edilebilir. Ölümlü beraber sevdiğimizimize kavuşacak olmamız ayrıca bir sevinç vesilesidir.

Özellikle ölümlü temalı şiirlerinde "Rabbim" şeklinde bir hitabı tercih eder ve her durumda dünya hayatına dair pişmanlığı belirtir. Dervişane tutumuna uygun olarak tövbeye sığınan şairin, Rabb'inin merhametinden başka dayanağı da yoktur. Bu merhamet beklentisiyle ölümlü sonrası hayatta cennette olduğunu düşler ve orada sadelikle örülü oldukça sıradan beklentilerinden söz eder. Genellikle anne, çocuk, sevilen bir eş ve dostlar cennetten beklentilerin odağındadır.

Nadiren de olsa ölümlü olumsuz bir durum olduğuna da yer verilmiştir. Bu da ansızın gelen çocuk ölümleridir. Bu temalı şiirler çocuk ve ölümlü kavramlarının birbirinden uzak kavramlar olduğunu, tüm insanları çocuk ölümleriyle ilgili duyarlı olmaya davet ettiği söylenebilir.

Ziya Osman Saba'nın şiirlerinin yazılma sebebi, huzur arayışının sonucudur denilebilir. O, az şeye sahip olarak mutlu olmayı ummaktadır ya da varlıklı olmakla mutlu olmanın birbiriyle ilgisi olduğuna inanmaz. Ona göre dünya geçici bir yerdir ve bu geçici yer için dertlenmek de beyhudedir. İnsanın kendisini dünyalık zevk ve eğlenceye kaptırmadan Allah'ı hatırlayarak bir yaşam sürmesi gerekir. Ancak bu şekilde gerçek mutluluk elde edilebilir. Yoksa dünya hayatı her kesimden insan için aslında çekilmez bir yerdir. Bu olumsuz durumu aşmanın tek yolu Allah'a sığınmaktır.

Onun şiirlerinde mutluluk mekânı olarak ev karşımıza çıkar. Ev, hem mimari olarak mahrem bir alan oluşturması dolayısıyla hem de sadece en sevilenleri bir araya getirmesi itibariyle değerli bir konumdadır. Onun evinde sevilen bir eş ve çocuk mutluluğun tek kaynağıdır. Şairin bu yaklaşımı onun aile olgusunu ne denli önemseydiği gösterirken okurlara da mutluluğun kaynağının ev olduğunu telkin etmektedir.

Sonuç olarak denebilir ki Ziya Osman Saba, hayatı ve sanatı aynı ritimde ilerleyen bir anlayışın temsilcisidir. Oldukça sade bir üslupla kaleme aldığı şiirleri ilk etapta sıradan görülebilir. Ancak şiirler, analitik bir okumaya, anlamaya tabi tutulduğunda oldukça zarif ruhlu bir şahsiyetin duyarlılığı kendisini ele verir. İşte bu sadelik, zarafet ve sağlam inanç bizim onu Türk şiirinin derviş ruhlu şairleri arasında anmamızın gerekçesini oluşturur.

KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası* (çev. A. Tümertekin,). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2015). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demirok, İpek Şimşek Alphan, Yeliz Süsen, Yankı (2014). “Mutluluğu Ararken: Teorik Yaklaşımlar ve Psikoterapiye Yönelik Çıkarımlar”. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 2014, 1(2), 40-54.
- Karakuş, Gonca, Öztürk, Zehra, Tamam, Lut (2012). *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*; 21(1), s. 42-79.
- Miyasoğlu, Mustafa (1987). *Ziya Osman Saba*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Saba, Ziya Osman (2021). *Cümlemiz*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Saba, Ziya Osman (2015). *Konuşanlar, Bir Hüzünlü Sesinde*, Derleyen: Tahsin Yıldırım, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1973). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kolcu, Ali İhsan (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı I*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Necatigil, Behçet (2007). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sayım, B. (2020). “Yeni Türk Edebiyatında Ölüm Acısını Yaşayanlar”. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (1), 34-54.
- Taner, Haldun (1957). “Ziya Osman Saba”, *Varlık*, S. 449.
- Türk Dil Kurumu (1988). *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları.
- Yavuzer, Mehmet Şahin (2023). “Bûsîri’nin *Kasîdetü’l-Bürde*’si İle Arif Nihat Asya’nın Naat Şiiri Üzerine Tematik Bir Karşılaştırma” *Gazi Türkiyat*, 33: 61-80
- Yazıcı, Tahsin (1994). “Derviş”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 9, s. 188-190. İstanbul: TDV Yayınları.

İŞIK VE KARANLIK: DOĞU DÜŞÜNÇESİNDE DİNİ VE FELSEFİ DEĞERLENDİRME

Prof. Dr. Ülker MEMMEDOVA*

Öz: Kullanımda belli bir kavramın sembolü hâline gelen kelimeler vardır. Işık ve karanlık kavramı da böyle kelimelerdendir. Bu çelişkili kelimelere hem dini hem de felsefi literatürde rastlanır. Makalenin amacı, ışık ve karanlık kavramlarını dinî ve felsefi açıdan incelemektir. Burada Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'e atıfta bulunarak bu iki kavramı yansıtan ayetler seçilmiştir. Her biri ayrı ayrı incelenerek anlamları gösterilmiştir. Her üç semavi dinde ışığa ve karanlığa karşı tutum birbirine çok yakındır. Makalede tüm bu fikirler analiz ediliyor ve örnekler gösteriliyor.

Işık ve karanlık felsefi literatürde yaygın olarak kullanılan kavramlardandır. Azerbaycanlı Âlim Şihabeddin Yahya Suhreverdi (1154-1191), Orta Çağ'da Doğu'da işrakiliği sistematik olarak geliştiren ve bu akımın yaratıcısı olarak bilinmektedir. Bazı felsefi akımlarda kullanılan iyilik ve kötülük, varlık ve yokluk kavramlarına uygun olarak işrakilikde ışık ve karanlık kavramları kullanılmaktadır. Makalede düşünürün işrakilik akımı ile ilgili eserleri hakkında bilgi verilmektedir. İşrakilik felsefesinin özü, ışığın ve karanlığın ifade ettiği anlamlar anlatılır. Şihabeddin Suhreverdi'nin felsefi eserlerinin yanı sıra şiirlerinde ışık ve karanlıkla ilgili beyitlere de rastlamak mümkündür. Düşünürün eserlerinden bu örnekler seçilerek incelenmiştir. Makalede öncelikle Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'de ışığın ve karanlığın mahiyeti anlatılmaktadır. Daha sonra Şihabeddin Yahya Suhreverdi'nin eserine başvurularak işrakilik akımının temelleri ve düşünürün şiiri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: ışık, karanlık, din, işrakilik, Şihabeddin Yahya Suhreverdi

LIGHT AND DARKNESS: RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL EVALUATION IN EASTERN THOUGHT

Abstract: There are words that become a symbol of a certain concept in use. The concepts of light and darkness are also such words. These contradictory words are found in both religious and philosophical literature. The purpose of the article is to examine the concepts of light and darkness from a religious and philosophical perspective. Here, verses reflecting these two concepts have been selected by referring to the Torah, the Gospel and the Quran. Each of them is examined separately and their meanings are shown. In all three monotheistic religions, the attitudes towards light and darkness are very close to each other. In the article, all these ideas are analyzed and examples are shown.

Light and darkness are concepts commonly used in philosophical literature. Shihab al-Din

ORCID ID : 0000-0001-8998-4904

DOI : 10.31126/akrajournal.1487498

Geliş Tarihi : 21 Mayıs 2024 / Kabul Tarihi: 21 Temmuz 2024

*Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Nizami Gencevi Onuruna Edebiyat Enstitüsü.

Yahya Suhrawardi (1154-1191) was an Azerbaijani scientist who systematically prepared the ideas about light and darkness in the medieval East and developed illuminationism (Ishraqi teaching). In accordance with the concepts of "good and evil", existence and non-existence used in some philosophical doctrines, the concepts of light and darkness are also used in Illuminationism. In the article, information is given about the thinker's works related to Illuminationism. The essence of the philosophy of Illumination and the meanings of light and darkness are explained. In addition to the philosophical works of Shihab al-Din Suhrawardi, it is also possible to come across couplets about light and darkness in his poems. These examples from the thinker's works were selected and examined. The article shows the essence of light and darkness in the Torah, the Bible and the Holy Quran. Then, referring to the heritage of Shihab al-Din Yahya Suhrawardi, the basis of Ishraqi doctrine and the thinker's poetry were comparatively investigated.

Key Words: light, darkness, religion, Illuminationism, Shihab al-Din Yahya Suhrawardi

Giriş

Işık ve karanlık kavramları yüzyıllardır hem dinî hem de bilimsel literatürün güncel konusu olmuştur. Tüm dinî kitaplara ve çeşitli felsefi akımlara yansıyan ışık; saflığın, kutsallığın ve mukaddesliğin simgesi olarak verilmektedir. Karanlık, bu yüksek niteliklerin tam tersi olarak anlaşılmaktadır. Her üç kutsal kitapta ışık ve karanlık kavramları, bunların mahiyetine ilişkin fikirler bulunmaktadır. Dinde bu kavramlarla ilgili düşünceler aynı şekildedir.

Şihabeddin Yahya Suhreverdi (1154-1191), Orta Çağ'da Doğu bilim tarihinde işrakiliği sistematik olarak geliştiren ve bu akımın yaratıcısı olarak bilinmektedir. Önde gelen Azerbaycan düşünürü, bilim ve kültürün zirvede olduğu XII. yüzyılda yaşamıştır. Onun yarattığı işrakilik cereyanı, birçok fikir kaynağından yararlanmış, özgünlüğü ve yenilikleri ile yaratıcısına bilim tarihinde büyük bir şöhret kazandırmıştır. Düşünürün dünya görüşüne bakıldığında onun Kadim Doğu ve Antik Yunan felsefesinden yararlandığı, Orta Çağ'da Doğu'da yaygın olan bir takım mezhep ve öğretilerden etkilendiği açıkça görülmektedir.

1. Tevrat ve İncil'de Işık ve Karanlık Kavramları

Işık ve karanlık zıt kavramlardır. Dinî kitaplarda ışık kavramı en yüksek vasıfların sembolü olarak anlaşılırsa, karanlık bunun tam aksini ifade eder.

Tevrat'ta ışık kavramı hem gerçek hem de mecazi olarak ifade edilmiştir. Burada Allah'ın gökyüzünü ve yeri altı günde yaratması, toprağı sudan ayırması, ağaç ve bitkileri, güneşi, ayı, yıldızları, suda ve karada yaşayan canlıları ve son olarak insanı yaratması, yedinci günde işi bitirip dinlenmesi ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Tevrat'ta dünyanın yaratılışı aynen böyle anlatılmaktadır. Bu süreçte Allah'ın gökyüzünü ve yeri yaratmasından sonra ışığın yaratılışı gerçekleşmiştir: "*Tanrı, 'Işık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa 'Gündüz',*

karanlığa 'Gece' adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu" (Başlangıç, 1/3-5).

Hem Tevrat'ta hem de İncil'de ışık kavramı kutsallığın ve adaletin sembolü olarak anlatılmıştır. Bu sembolleştirmede Allah'ın büyüklüğü ve insanların O'na itaatinin önemi farklı şekillerde ifade edilmektedir. Işığın kutsallığın sembolü olarak kabul edildiği ile ilgili Tevrat'ta şöyle belirtilmektedir: "Işık tathıdır, Güneşi görmek güzeldir" (Vaiz, 11/7).

Kutsallık anlamında ışığın simgeleştirilmesi İncil'de de anlatılır: "Her iyi hediye ve her kusursuz armağan yukarıdan, göklerdeki ışıkların Babasından gelir ve o sürekli değişen gölgeler gibi değişken değildir" (Yakup, 1/17).

Tevrat ve İncil'de Allah'ın güzelliği yorumlanırken nura benzetilir. Burada Yaratan'ın nuru, gök cisimlerinin maddi dünyada yaydığı ışıkla karşılaştırılması ve insanlara, Güneş ve Ay'ın ışığının O'nun yanında zayıf kalacağı anlatılmaktadır: "Gündüz ışığın güneş olmayacak artık, Ay da aydınlatmayacak seni; Çünkü Rab sonsuz ışığın, Tanrının görkemini olacak. Artık güneşin batmayacak, ayın çekilmeyecek, Çünkü Rab sonsuz ışığın olacak, Sona erecek yas günlerin" (Yeşaya, 60/19-20).

İncil'de Tanrı'nın güzelliğinin ışığa benzerliği şöyle belirtilmektedir: "Bizim ondan duyup size bildirdiğimiz mesaj şudur: Tanrı ışıktır ve O'nda karanlıktan eser yoktur" (1. Yuhanna, 1/5).

Hristiyan inancına göre İsa, Tanrı'nın oğlu olduğu için Tanrı ile insanlar arasında aracıdır. Bu nedenle İncil'de anlatılır: "İsa yine halka seslendi: "Ben dünyanın ışığıyım. Beni izleyen asla karanlıkta yürümez, hayat ışığına sahip olur" (Yuhanna, 8/12).

Işık aynı zamanda adaletin de sembolüdür. Kutsal kitaplarda insanlar arasında adalet sağlandığında Allah'ın onları ödüllendireceği belirtilmektedir. Allah, emirlerine uydukları için kullarına nurundan pay verecektir. Emirlerine uymayanlar ise o ödülün uzak kalacak ve karanlığa gömülecekler. Işığın yokluğu, yani karanlık mahvın işaretidir: "Evet, kötünün ışığı sönecek, Ateşi kıvılcım saçmayacak. Çadırındaki ışık er geç karacak, Kandili sönecek" (Eyüp, 18/5-6).

İncil'de ışık aynı zamanda hayatta doğru alışkanlıklara yönelmenin ve kötülüklerden uzak durmanın sembolü olarak da gösterilmektedir. Hüküm şu esasa dayanır: "Dünyaya ışık geldi, fakat insanlar ışığı değil karanlığı sevdiler, çünkü işleri kötüydü. Kötü işler yapmayı alışkanlık edinen, ışıktan nefret eder ve yanlışları ortaya çıkmasını diye ışığa gelmez. Fakat doğru olanı yapan ışığa gelir ki, işlerinin Tanrı'nın isteğine uygun olduğu açıkça görülsün" (Yuhanna, 3/19-21).

Bazen ışık, insanların doğru düşünmesinin, Tanrı'nın büyüklüğü ve insanların kötü alışkanlıklardan uzaklaştırılan kurtarıcı olduğunun farkına varılması

için bir simgedir: “Karanlıkta oturan halka büyük bir ışık gördü ve ölüm gölgesinde oturanların üzerine ışık saçıldı” (Matta, 4/16).

Işık ve karanlığın mücadelesi, iyinin kötülüğe karşı zaferi İncil’de şöyle anlatılır: “Bu ışık karanlıkta parlıyor; karanlık onu alt edemedi” (Yuhanna, 1/5).

İncil’de karanlık çoğunlukla mecazi anlamda kullanılır. Bu kelime gerçek anlamıyla iki yerde geçmektedir (Bolşoy Bibleyskiy slovar, 2005: 1254). İlk kez, İsa’nın kâhinler tarafından hakarete uğradığı ve işkence direğine bağlandığı zaman, üç saat boyunca etrafa karanlık çökmesi (Markos, 15/33) ve İsa’nın ikinci geliş anına aittir (Matta, 24/29).

Tevrat’ta Musa’nın Sina Dağı’nda Allah’la karşılaşması kalın bir bulut şeklinde anlatılır: “Halk uzakta durdu, fakat Musa Tanrı’nın bulunduğu koyu bulut kümesine yaklaştı” (Çıkış, 20/21). Tanrı ile buluşmak ve konuşmak kara bulutların ardında gerçekleşti. Karanlık, Allah’ın etrafında bir perde oldu: “Böylece siz yaklaşıp dağın eteğinde durdunuz; dağ yanıyordu, alevler göğün bağrına yükseliyordu, koyu bir karanlık ve kara bulutlar vardı” (Tekrar, 4/11).

Karanlık, Tanrı’nın emirlerini anlamamayı sembolize eder. Yani Allah’ın emirlerini yerine getirmek Allah’ın nuruyla ödüllendirilmekse, bunları anlamamak cehalet karanlığı girdabına batmaktır.

Karanlık; boşluğun, ölümün, hayal kırıklığının, endişenin, kafa karışıklığının, günahkârların yok edilmesinin, ahlaksızlık ve manevi cehaletin metaforudur.

2. Kur’an-ı Kerim’de Işık ve Karanlık Kavramları

Işık ve karanlık kavramları Kur’an-ı Kerim’de de geçmektedir. Burada ışık kelimesi nur ve ziya kelimeleri ile ifade edilmektedir. Arapçada “ışık, aydınlık” anlamına gelen ziya kelimesine Kur’an’ın Yunus (10/5), Enbiya (21/48) ve Kasas (28/71) surelerinde geçmektedir (Abd el-Baki, 1364: 434).

Işık anlamında Kur’an-ı Kerim’de daha çok kullanılan nur kelimesidir. Bu kelimenin Arapçadan tercümesi “ışık” anlamına gelir. Bu kelime Kur’an-ı Kerim’de Bakara (2/17 ve 257), Nisa (4/174), Maide (5/15, 16, 44, 46), En’am (6/1), A’raf (7/122, 157), Tevbe (9/32), Yunus (10/5), Ra’d (13/16), İbrahim (14/1 ve 5), Nur (24/35 ve 40), Ahzab (33/43), Fatır (35/20), Zümer (39/22 ve 29), Şûra (42/52), Hadid (57/9, 12, 13, 19 ve 28), Saff (61/8), Teğabun (64/8), Talak (65/11), Tahrim (66/8) ve Nuh (71/16) surelerinde bulunmaktadır (Abd el-Baki, 1364: 720). Aynı zamanda “Nur es-Semavat va el-Ard” Allah’ın güzel isimlerinden biridir (El-Kahtani, 1997: 142).

Kur’an-ı Kerim’de Allah’ın insanlara yol göstermek için gönderdiği kutsal kitaplarda nur adlandırılmıştır. Kur’an-ı Kerim’de kutsal kitaplar hakkında böyle söylenir: “Andolsun, biz Musa ile Harun’a, Allah’a karşı gelmekten

sakınanlar için o Furkan'ı bir ışık ve öğüt olarak verdik" (Enbiya, 21/48); "O peygamberlerin izleri üzere Meryem oğlu İsa'yı, önündeki Tevrat'ı doğrulayıcı olarak gönderdik. Ona, içerisinde hidayet ve nur bulunan, önündeki Tevrat'ı doğrulayan, Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için doğru yola iletici ve bir öğüt olarak İncil'i verdik" (Maide, 5/46); "Ey insanlar! Size Rabbinizden kesin bir delil (Hz. Muhammed) geldi ve size apaçık bir nur (Kur'an) indirdik" (Nisa, 4/174).

Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın güzelliği nura benzetilmektedir: "Allah, göklerin ve yerin nurudur. O'nun nurunun temsili şudur: Duvarda bir hücre; içinde bir kandil, kandil de bir cam fanus içinde. Fanus sanki inci gibi parlayan bir yıldız. Mübarek bir ağaçtan, ne doğuya, ne de batıya ait olan zeytin ağacından tutuşturulur. Bu ağacın yağı, ateş dokunmasa bile neredeyse aydınlatacak (kadar berrak) tır. Nur üstüne nur. Allah, dilediği kimseyi nuruna iletir. Allah, insanlar için misaller verir. Allah, her şeyi hakkıyla bilendir" (Nur, 24/35). Şihabeddin Suhreverdi'nin şiirlerinin birinde bu ayete uygun beyit bulunmaktadır. Daha sonra bu konuda bahsedilecektir.

Tevrat'ta ve İncil'de bildirildiği gibi, Kur'an-ı Kerim'de ışık, kutsallığın, doğrunun ve saflığın işaretidir. Karanlık ise bunun aksidir: "O, sizi karanlıklardan aydınlığa çıkarmak için kulu Muhammed'e apaçık ayetler indirdir. Şüphesiz Allah, size karşı çok esirgeyici, çok merhametlidir" (Hadid, 57/9); "Karanlıklar ile aydınlık bir olmaz" (Fatır, 35/20).

Ünlü müfessirlerden Hüseyin Damgani (1007-1085), Kur'an-ı Kerim'de ifade edilen nur kelimesinin özünde aynı olduğunu ancak farklı amaçlarla kullanıldığını söylemiş ve onu on kısma ayırmıştır: 1) İslam dininin nuru; 2) İmanın nuru; 3) Tanrı'nın nuru; 4) Peygamberin nuru; 5) Gün ışığının nuru; 6) Ay ışığının nuru; 7) Yüce Allah'ın kıyamet gününde Sırat Köprüsü üzerinde müminlere verdiği ışığın nuru; 8) Helal, haram, hükümler ve dinî talimatlar arasındaki açıklığın nuru; 9) Kur'an-ı Kerim'de helal ve haramın aydınlık nuru; 10) Adaletin nuru (ed-Damgani, 1983: 426-428). Bilim adamı, yaptığı sınıflandırmada kutsal kitaba yansıyan nur kelimesinin anlamlarını ilgili ayetlerle açıklamıştır.

İbn Sikkit (802-858), nur ile ziya arasında hiçbir fark olmadığını belirtmiştir (el-Elusi, 1994: 120). Filologlara göre nur asıldır, ziya ondan yayılır. Bazı yorumcular nur sözünü aydınlanmış anlamında açıklamışlar.

Işığın zıttı olan karanlık kavramı, Kur'an-ı Kerim'de zulmet kelimesiyle ifade edilmektedir. Bu kelime, Bakara (2/17, 19 ve 257), Maide (5/16), En'am (6/1, 39, 59, 63, 97 ve 122), Ra'd (13/16), İbrahim (14/1 ve 5), Enbiya (21/87), Nur (24/40), Neml (27/63), Ahzab (33/43), Fatır (35/20), Zümer (39/6), Hadid (57/9) ve Talak (65/11) surelerinde bulunmaktadır (Abd el-Baki, 1364: 428).

Meşhur müfessirlerden Hüseyin Damgani (1007-1085), Kur'an-ı Kerim' de ifade edilen "karanlık" kelimesinin dört aşamada kullanıldığını göstermiştir: 1) Kurunun ve suyun korkusunun karanlığı; 2) İnsanın yaratılışını temsil eden üç özelliğe sahip üç karanlık; 3) İman ve kötülüğün ifadesi olan ışık ve karanlık; 4) Gece ve gündüzün ifadesi olan ışık ve karanlık (ed-Damgani, 1983: 210-211). Bu bölgelerin her biri farklı ayetlerde yansıtılmaktadır.

3. Şihabeddin Suhreverdi'nin İsrakilik Üzerine Çalışmaları

Şihabeddin Suhreverdi'nin felsefi mirasının Azerbaycan'da tek araştırmacısı, Azerbaycan Millî İlimler Akademisi muhabir üyesi, Prof. Dr. Zakir Memmedov'un düşünürün vefatının 800. yılıyla ilgili yayınladığı "Şihabeddin Yahya Suhreverdi (Kısa bibliyografik bilgiler)" (Elm neşriyatı, 1991) kitabında düşünürün eserlerinin olduğu dünya kütüphaneleri, yayını hakkında tam ve detaylı bilgi verilmiştir. Burada filozofun israkilik ile ilgili sekiz eserin müellifi olduğu belirtilmektedir: "Hikmet el-İşrak", "Hayakil en-nur", "el-Elvah el-imadiyye", "Pertov-name", "el-Barikat el-ilahiyye", "en-Neğemat es-semaviyye", "Levami el-envar", "el-Kelimat ez-zavkiyye va en-nukat eş-şevkiyye av risalet el-ebrac" (Memmedov, 1991: 21-23). Şihabeddin Suhreverdi'nin Arapça ve Farsça el yazmalarının tarihi, katipleri hakkında kısa ve detaylı bilgiler düşünürün vefatının 800. yıldönümü münasebetiyle yazılmış bu kitapta yer alıyor.

Azerbaycanlı âlimler Zakir Memmedov ve Tariyel Hasanov, Şihabeddin Yahya Suhreverdi'nin "Akaid el-hukema" risalesini Azerbaycan ve Rus dillerine tercüme etmişler. Risale orijinalıyla her iki dilde ilk kez 1986 yılında yayınlanmıştır. Zakir Memmedov 1989 yılında Şihabeddin Yahya Suhreverdi'nin "Hayakil en-nur" risalesini Arapçadan Azerbaycancaya tercümesini kitap şeklinde yayınladı. "Hayakil en-nur" ve "Akaid el-hukema" risaleleri ikinci kez "Şark felsefesi (IX-XII asırlar)" (BDU Neşriyatı, 1999) kitabında yayınlamıştır (Memmedova Zakirkızı, Ü. & Memmedova Zakirkızı, A., 2021: 1153).

4. İsrakiliğin Esası

İsrakilik akımında varlık ve yokluk kavramları ışık ve karanlık kavramları gibi anlaşılır. Genel olarak ışık ve karanlık, Doğu dinî ve felsefi literatüründe geniş bir şekilde yansıtılmaktadır. Hayır ve şer şeklinde karşı karşıya duran iki taraf ve onların mücadelesi bu edebiyatların ana temalarından biridir. Zerdüştlüğün kutsal kitabı Avesta buna en güzel örnektir. "Bir bütün olarak ele alındığında Avesta'nın ana düşüncesi düalizmdir: her yerde ışıkla karanlık, yaşamla ölüm, hayırla şer, adaletle haksızlık savaşı" (Məmmədov, 1994: 13). Bütün bu mücadeleler her zaman mutlu bir sonuçla sonuçlanır. Ağır, uzun süren çatışmalar adaletin tesisi ve hayırın zaferiyle sonuçlanır. Ancak bu fikirler

işrakiliğe tam olarak yansımamıştır. “Burada ışık ve karanlık eski Doğu dinî felsefi düşüncesine rağmen iki rakip başlangıç değildir, karanlık, ışığın yokluğudur.” (Məmmədov, 1976: 75).

Düşünür ışıktan bahsederken onu iki kısma ayırmıştır: Nuru arız ve nuru mücerret. “Hikmet el-İşrak” adlı kitabında şöyle anlatılıyor: “Nuru arız tek başına ışık değildir. Onun varlığı başkasına aittir. O yalnızca başka birinin ışığıdır. Nuru mücerret saf ışık, kendi içinde ışıktır. Her bağımsız ışık, mücerret saf bir ışıktır.” (Məmmədov, 1976: 75).

Karanlık kavramı işrakilikte berzah olarak adlandırılmaktadır. “İşıktan hâli olan berzahlar cevheri kesif ve karanlık içerikten oluşmaktadır.” (Məmmədov, 1978: 164).

“Hayakil en-nur” kitabında şöyle yazıyor: “O, mutlak hükümdardır. Çünkü mutlak hükümdar, her şeyin zatının kendisine ait olması, onun zatının hiçbir şeye ait olmamasıdır.” (Sührəvərdi, 1989: 34).

Doğu peripatetizminden yararlanan Şihabeddin Suhreverdi, aydınlatma, ziyalanma yani türümcülük teorisini işrakilik akımına uygun yola çıkararak açıklamaktadır.

“Doğu Peripatetizminin ontolojisi, varoluş seviyelerinin vahit başlangıçtan, ilk nedensellik olan vahit varlıktan ortaya çıktığını ileri süren türümcülük teorisine dayanmaktadır. Doğu peripatetiklere göre, vahit ilk nedensellik oluştuğu ilk sonucun da tek olması gerekir.” (Məmmədov, 1978: 102). Nedensellik ve sonuç ilişkilerinde vahitlik ilkesi işrakiliğe de yansımaktadır. Şihabeddin Suhreverdi bu düşünceyi esas alarak yazmıştır: “Bil ki, vehtani bir şeyin etkisi de vehtani olmalıdır.” (Məmmədov, 2009: 64).

Türümcülük teorisi tamamen felsefi mahiyet taşıdığından, bu fikir dinî görüşlerle çelişiyordu. Çünkü türümcülük teorisinde varlık ilk nedensellik ve sonuç ilişkileri üzerine inşa edilmiş ve birinin diğerini doğurduğu ifade edilmiştir. Dinde nedensellik ve sonuç ilişkileri olmadığından bu fikirler tamamen reddedilmiştir. İbn Teymiyye yazmıştır ki; “Vahitten hiçbir şey çıkmıyor, asla hiçbir şey türemir. Ondan hiçbir şey çıkmamış ve asla hiçbir şey türememiştir. Ancak O her şeyi halk etmiştir, her şeyi yaratmıştır.” (Məmmədov, 1978: 106).

Mevcut ışığın yayılması ve ondan yeni bir ışığın oluşmasıyla ilgili olarak “Hikmet el-İşrak” kitabında ışıklar ışığın sayesinde ortaya çıkan ilk varlığın vahitliği karanlık değil, nuru mücerret olması gösterilmektedir. Çünkü eğer ışıktan karanlık vücuda gelseydi, o zaman ziyalanma biter ve kesilirdi (Məmmədov, 2009: 65).

Türümcülük sürecinde ışıkların sonsuzluğu, birinin diğerinden oluşması, nedensellikten sonucun ortaya çıkması işrakilikte geniş bir şekilde anlatılmıştır. Işık yalnızca ışığı doğurur. “Çünkü berzahlardan ve idare edici ışıklarda çokluk oluşuyor. Eğer en yakın ışıktan mücerret bir ışık, bu kurala göre

bu ışıktan başka bir mücerret ışık hasil olursa, demek ki berzahlara gidib çıkılmaz. Burada berzahları ışıkların gölgeleri denilerek sorun çözülür. Böylece, Doğu Peripatetizminin üç hipostaza - akıl, nefis ve cisim (gök) dayanan türümcülük teorisinin aksine, işraki felsefesine ait türümcülükte ışık ve onun gölgesine (karanlık heyet) dayanan ikilik ilkesi benimsenmiştir." (Məmmədov, 2009: 77).

Filozofa göre, ışıklar ışığından yararlanan her bir mücerret ışığın iki tabiatı vardır: Zenginlik ve yoksulluk. "En yakın ışık kendiliğinde yoksuldur, birinci'ye göre zengindir." (Məmmədov, 2009: 77).

İşrakilik felsefesinde gözlem kavramı, işrak kavramının karşıtıdır. Ziyalanma sırasında, yüce varlıktan aşağı bir varlık doğar; ışıklı zıyanın mücerret ışıktan başka bir mücerret ışık üzerine akması sürecidir. Gözlem, aşağı varlığın âli varlığı izlemesidir. "Her iki süreç âli varlık ile aşağı varlık arasında, yani görülen ile gören arasında perde olmadığına meydana gelir." (Məmmədov, 1976: 77).

İşrakilik ontolojisine göre ışıklar ışığından başlayarak son mücerret ışığa kadar her bir âli ışığın ışık üzerinde kahır, yani kendine itaat ettirme, rağbet uyandırma, aynı zamanda aşağı ışığın ona karşı sevgisi, coşkusu ve muhabbeti vardır.

"İşrakilik felsefesinin türümcülük teorisine göre, ışıklardan ve onların gölgelerinden oluşan mevcudatın mertebeleri, ışıklar ışığından uzaklaştıkça zayıflar." (Məmmədov, 2009: 81).

Prof. Dr. Zakir Memmedov, bazı araştırmacıların Şihabeddin Suhreverdi'yi panteist olarak tanımlamaya çalıştıklarını bildirmiştir. Aslında o hiçbir zaman mevcudatla Allah'ın, aynı zamanda insanla Allah'ın birliğini ve özdeşliğini söylememiştir. Şihabeddin Suhreverdi, panteist bir tavırla tasavvuf düşünürlerinin insanla Allah'ı özdeşleştirme yönündeki önermelerini benzersiz bir şekilde yorumlamıştır (Məmmədov, 2009: 114).

Zengin sosyo politik, etik ve ahlaki fikirler Şihabeddin Suhreverdi'nin risalelerine ve şiirlerine yansır.

5. Şihabeddin Suhreverdi'nin İşraki Anlamlı Felsefi Şiirleri

Şihabeddin Suhreverdi büyük bir filozof olmasının yanı sıra, Arap ve Fars dillerinde şiir yazan bir düşünür ve şair olarak da tanınmıştır. Öğrencisi Şemseddin Şehrezuri, "Şihabeddin Suhreverdi'nin Arap ve Fars şiirinde de yeteneğinin yüksekliğini gösteren hoş ve güzel şiirleri olduğunu" göstermiştir (Məmmədov, 1978: 149). İbn Ebi Useybia, İbn Hallikan, Yakut Hamevi ve Hanbeli'nin eserlerinde Şihabeddin Suhreverdi'nin kişiliği yetenekli bir şair olarak da sunulmuştur. Düşünürün meşhur şiir divanının natamam bir nüshası Dimaşk'daki Zahiriye Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir.

Şihabeddin Suhreverdi'nin eserinde öne çıkan temalardan biri ışığa olan sevgi ve O'na kavuşma arzusudur:

Zulmetin alacakaranlığından visalın ışığına dönün.

Ayrılık gecedir, visal sabah (el-Hemevi, 1993: 2808).

Şair, hicran ateşinde yanan âşıkların durumunu karanlık bir geceye benzetmektedir. İçlerindeki üzüntü sanki çevreyi etkisi altına almış, dünya derin bir karanlığa boyanmıştır. Bu acı karanlık, âşıkların içini de dışını da eritir, yok eder. Çözüm ancak ayrılığın sona ermesi, visala kavuşmaktır. Bu yüzden düşünür, visal anını ışıkla karşılaştırır. Bu ışığın anlamı nedir? Âşıkların uzun süren hasretinin sona ermesine, karamsar duyguların ortadan kalkmasına, ruhun özgürleşmesine ve nihayet visal gününe işaretir.

Düşünürün şiirinde aşktan bahsederken göz önünde insan siması canlanır. Ayrılık ve visal kavramları gerçek aşkın tezahüründen daha büyüktür ve felsefi bir anlam taşır. İnsanın âli ışığa olan çabası, visala erme ve kutsal ışığı seyretmek arzusu sanatsal bir imgeyle verilmektedir. Şunu da hesaba katmak gerekir ki, insan ne kadar saf ve masum olursa olsun, hiçbir zaman ilahi güçlerle aynı seviyede duramaz. Dolayısıyla visal kavramı buluşma anlamında anlaşıl- sa da Şihabeddin Sühreverdi'nin dünya görüşüne göre ışıklar ışığının müşahe- desini gösterilmektedir.

Ben zulmetde ışık gördüm

sanki gece gündüze dönmüştü (el-Hemevi, 1993: 2808).

Maddi dünyadan ayrılma arzusu insanı yeni bir dünyaya kavuşturur. O san- ki karanlıktadır. Hüzün, hasret, hicran dolu bu durum sevgiliyi bunaltır. Onu ruhen saran koyu karanlık, üzüntüsünü artırır. Kurtuluşu kavuşacağı ışıkta gö- rüyor.

İbn Ebi Useybia'nın eserinde ikinci mısra "*Sanki gece gündüzle süslendi*" şeklinde gösterilmektedir (İbn Ebi Useybie, 1965: 643).

Sena'dan bir ışık alıyorum

onunla bana mezarımın yakınlığını hatırlatıyor (İbn Ebi Useybie, 1965: 643).

Şihabeddin Suhreverdi ışığa sonsuz sevgisi olan bir âşığın ışığı uzaktan gördüğünü anlatır. Sana'dan parlayan bu ışık, beşerî âlemden ebedâ ayrılışın işaretidir. O, insanı ölümlü dünyayı terk etmeye çağırıyor. Âşık cismen mah- volsa da ruhen ölmez. Ruhunun kafesi bedeni soğuk toprağa karışsa da kafen- siz ruhu göklere yükselecek ve ışıklar âlemini izleyecektir. Ölüm ne kadar trajik ve üzücü görünse de, kendisine gelecek olan nimet, böyle bir ayrılığın yaklaşmasını kolaylaştırır ve oluşan karamsarlığı ortadan kaldırır.

Yakut Hamevi'de ilk mısra "*Zavra'dan bir parıltı görüldü*" şeklinde verilir (el-Hemevi, 1993: 2808).

O ışığı görürsem yok olurum

Bunu soldan sağa biliyorum (el-Hemevi, 1993: 2809).

Yıkıcı görünen ışık yeni bir hayatın başlangıcıdır. Maddi dünyayı terk etmek birçokları için kayıp gibi görünüyor. Sevdiklerini bırakacağı bu dünyada sonsuza kadar sürecek hiçbir şey yoktur. Bunu tüm varlığıyla anlayan düşünür, ışığa kavuşmak ister. Işığın ortaya çıkışı bedeninin yok olması gibi kabul edilse de, ışıklı dünyaya girerek visala kavuşmaktır.

Onlara samimiyetle yaklaştı ve onlar da ona razı oldular, gönülleri

Onun ışığında hücre ve kandildir.

Aşk kazanırsa aşıkların suçu yoktur.

Sırları ortaya çıkmış, aşkları aşkarlanmıştır (el-Hemevi, 1993: 2809).

Şihabeddin Suhreverdî'nin beyitlerinde geçen "hücre ve kandil" ifadesi, Kur'an-ı Kerim'de bulunan bir benzetmedir (Nur, 24/35). Müfessirler müminlerin göksünü bir hücreye, kalbini bir şişeye, Allah sevgisinin ise içinde yanan bir kandile benzetildiğini söylemişlerdir.

Sonuç

Dinî ve felsefi literatürde ışık ve karanlık kavramları birbirine zıt taraflar olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler aslında birbirine yakındır. Semavi dinlerde ışık; kutsallığın, adaletin ve doğruluğun simgesidir. Karanlık ise tam tersine cehaletin simgesi olarak verilir. Kâmil olan insanlar, maddi ve manevi dünyanın mahiyetini anlar ve sonsuzluğu tercih ederler. Karanlık, insanların düşüncelerindeki cehalettir. Felsefe literatüründe ışık ve karanlıkla ilgili fikirlere geniş yer verilse de bu kavramların özünü gösteren akım işrakilikdir. İşrakiliğin kurucusu Azerbaycanlı düşünür Şihabeddin Yahya Suhreverdî'nin hem bilimsel eserlerinde hem de şiirlerinde ışık ve karanlık üzerine düşüncelere rastlanılır. Makalede birbiriyle çelişen bu iki kavram dinî ve felsefî açıdan karşılaştırılmaktadır. Şihabeddin Suhreverdî'nin şiirlerinde ışık ve karanlıkla ilgili beyitler sunulmuş ve incelenmiştir.

KAYNAKÇA:

Abd el-Baki. (1364). El-Mucem el-mufheris lielfaz el-Guran el-Kerim. Mısır: Dar el-kutub el-mısriyye

Bolşoy Bibleyskiy slovar. (2005). Pod redaksiyey Uoltera Eluella i Filipa Kamforta. Sankt-Peterburq: Bibliya dlya vsex

ed-Damgani. (1983). Gamus əl-Guran av islah əl-vucuh va en-nezair fi el-Guran el-Kerim. Beyrut: Dar el-ilm lil-meleyin

el-Elusi. (1994) Ruh el-meani fi tefsir el-Guran el-Kerim. C. 3. Beyrut-Lubnan: Dar el-kutub el-ilmiiyye

El-Hamavi. (1993). Mucem el-udeba ab tebekat el-udeba. Beyrut-Lubnan: Dar el-ğarb el-islamiyyi

İbn Ebi Useybie. (1965). Uyun el-enba fi tabaqat el-etibba. Beyrut: Dar mektebet el-heyat

El-Kahtani. (1997). Esmā-i Hüsna şerhi. Trc. Dr. Ahmet İyibildiren. Konya: Uysal kitabevi

- Kur'an-ı Kerim Meali. (2011). (Haz.). H. Altuntaş & M. Şahin, 12. bs., Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları
- Kutsal Kitap Yeni Dünya çevirisi. (2011). (türkçe)
- Memmedova Zakirkızı, Ü. & Memmedova Zakirkızı, A. (2021). Doğu'nun Karanlık Hazinesini Aydınlatan Araştırmacı. Usbad Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi, 3/6, 1145-1158
- Məmmədov, Z. (1994). Azərbaycan fəlsəfəsi tarixi. Bakı: İrşad
- Məmmədov, Z.C. (1978). Azərbaycanda XI-XIII əsrlərdə fəlsəfi fikir. Bakı: Elm
- Məmmədov, Z.C. (1976). İşraqilik fəlsəfəsinin ontologiyası. Azərb. SSR EA Xəbərləri (tarix, fəlsəfə və hüquq seriyası), 3, 75-82
- Məmmədov, Z. (2009). Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi. Bakı: Elm
- Məmmədov, Z. (1991). Şihabəddin Yəhya Sührəvərdi. Qısa bibliografik məlumat. Bakı: Elm
- Sührəvərdi. (1989). İşıq heykəlləri. Ərəbcədən Azərbaycan dilinə tərcümə, ön söz və qeydlər Z.C.Məmmədov, Bakı: Elm

TURHAN TAŞAN'IN ESERLERİNİN FARKLI DEĞİŞKENLER VE PROZODİ ÖZELLİKLERİ YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ*/ Doç. Dr. Tolga KARACA**

Öz: Prozodi kavramı, sözlü eserlerde sözlerin müzikle uyum sağlaması olarak tanımlanabilir. Bu uyum sözlü eserlerde, müziğin daha güçlü olarak anlatılmasına olanak sağlamakla beraber, dinleyicide bıraktığı etkiyi olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir. Türk müziğinde prozodiye hâkim olan, bu kavrama örnek teşkil edebilecek nitelikte sözlü eser örnekleri veren bestekârlardan biri de Turhan Taşan'dır. Bestekâr, yirminci yüzyılda Türk müziğine önemli eserler kazandıran, sözlü eserlerinden dolayı birçok ödüle layık görülen, araştırmacı kimliği, yazmış olduğu kitapları ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda musikimizin tanıtılması için yıllardır yapmış olduğu radyo programlarıyla öne çıkan önemli bestekârlardan biri olarak bilinmektedir.

Bu araştırmada, bestekârın eserlerini farklı değişkenler açısından incelemek için doküman inceleme yöntemi kullanılmış, ardından bu eserlerin betimsel ve bibliyometrik analizleri yapılarak IBM SPSS Statistics 20 programı yardımıyla frekans analizleri ortaya çıkarılmıştır. Eser inceleme esnasında, bestekârın amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiş üç farklı formdaki (şarkı, fantezi, çocuk şarkısı) eseri, prozodi özellikleri yönünden Prozodi İnceleme Tekniği ile incelenmiştir.

Araştırma sonuçlarına göre; bestekârın herhangi bir saz eseri bestelediği, TRT repertuarında yer alan 118 adet sözlü eserinin, 26 adet ise söz yazarı olarak yer aldığı eserinin olduğu görülmüştür. Ayrıca, eserlerinde söz yazarı olarak en çok Fatoş Koçarslan ile çalıştığı, en fazla nihavend makamında eser ürettiği, usul olarak sofyan usulünü sıkça kullandığı ve form olarak da çoğunlukla fantezi formunu tercih ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Bestekârın eserlerinde 57 farklı söz yazarı, 20 farklı makam, dokuz farklı usul, üç farklı form tercih ettiği tespit edilmiştir. İncelenen eserlerde bestekârın prozodi kurallarını önemseydiği, şarkı sözlerini prozodi kurallarına uygun bir şekilde işlediği ortaya çıkmıştır. Bestekâr ile ilgili bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda, bestekârın eserlerinin form ve biçim analizi yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Turhan Taşan, eser inceleme, prozodi inceleme tekniği, analiz, prozodi.

EXAMINATION OF TURHAN TAŞAN'S WORKS IN TERMS OF DIFFERENT VARIABLES AND PROSODY FEATURES

Abstract: The concept of prosody can be defined as the harmony of words with music in oral works. This harmony allows the music to be expressed more powerfully in oral works and is thought to have a positive effect on the impact it leaves on the listener. Turhan Taşan is one

ORCID ID : 0000-0002-7156-4466* / 0000-0002-6579-3465**

DOI : 10.31126/akrajournal.1466245

Geliş Tarihi : 06 Nisan 2024 / Kabul Tarihi: 24 Haziran 2024

*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü.

** Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuarı.

of the composers who dominate prosody in Turkish music and gives examples of vocal works that can serve as examples of this concept. The composer is seen as one of the important composers who contributed important works to Turkish music in the twentieth century, who was deemed worthy of many awards for his verbal works, and who stands out with his researcher identity, the books he wrote and the programs he has made for years to promote our music on TRT radios.

In this research, the document analysis method was used to examine the composer's works in terms of different variables, and then descriptive and bibliometric analyzes of these works were performed and frequency analyzes were revealed with the help of IBM SPSS Statistics 20 program. During the work analysis, the composer's work in three different forms (song, fantasy, children's song) selected with the purposeful sampling method was examined with the Prosody Examination Technique in terms of its prosody features.

According to the research results; It has been seen that the composer did not compose any instrumental works, but has 118 vocal works in the Turkish Radio and Television repertoire, and 26 works in which he took part as a songwriter. In addition, it was concluded that he mostly worked with Fatoş Koçarslan as a songwriter in his works, produced mostly works in the Nihavend maqam, frequently used the Sofyan style as a style, and mostly preferred the song form as a form. It has been determined that the composer preferred 57 different songwriters, 20 different modes, nine different modes and three different forms in his works. In the works examined, it was revealed that the composer cared about the rules of prosody and processed the lyrics in accordance with the rules of prosody. In future research on the composer, it is recommended to analyze the form and shape of the composer's works.

Key Words: Turhan Taşan, work analysis, prosody analysis technique, analysis, prosody.

1. Giriş

Prozodi kavramı, sözlü eserlerde sözlerin müzikle uyum sağlaması olarak tanımlanabilir. Bu uyum sözlü eserlerde, müziğin daha güçlü olarak anlatılmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle, sözlü eserlerde prozodinin son derece önemli bir konu olduğu, iyi bir prozodi ile tasarlanmış sözlü eserlerin dinleyicide olumlu etkiler bıraktığı söylenebilir. Prozodi bakımından güçlü eserlerin icracıları tarafından da zevkle icra edileceği düşünülmektedir. Prozodi, müzikte cümleleri meydana getiren, harf, hece ve kelimelerin melodik ölçü ve söz uyumu içerisinde en iyi nasıl söyleneceğini anlatmaktadır (Sayan, 2010: 282). Prozodi kelimesinin 1927 yılında, halk türkülerinin incelenmesi sırasında ilk kez musikimize girdiği görülmektedir (Gültaş, 2003: 7).

Prozodi kavramı birçok kaynakta benzer şekilde açıklanmıştır. Fransızca "prosodie" sözcüğünden dilimize geçen prozodi sözcüğü Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü'nde "bir şiirin bestelenmesinde, hece vurgularının müzik vurgu ve yükselişleriyle iyice uyuşmuş olması ve bu yoldaki kuralların bütün" olarak belirtilmektedir (Türk Dil Kurumu, 1992: 1202).

Hatipoğlu (1988)'na göre prozodi "Hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına, uyularak kelimeleri düzgün okumak ilmidir. Arapçadaki "tecvid" kelimesinin karşılığıdır (s. 1).

Gazimihal (1961) prozodiyi; “Kelimelerin vurgu, çıkarılış ve kıymete uyarlık bakımlarından iyi telâffuzu. Sözler ile musikinin bu doğruluğu kollayacak surette uzlaştırılmış bulunması.” şeklinde ifade eder (s. 210).

Arel (1992) ise bu kavramı “Prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir” (s. 15) diye açıklamaktadır.

Prozodinin konu alanı içerisine giren bazı kavramlar bulunmaktadır. Bu kavramları Güldaş (2003) “Dilin yapısıyla malzemesini oluşturan sesler, kelime ve kelime gurupları, bunların birbiriyle olan münasebetleri, mana ve ahenk özellikleri, bütünüyle prozodinin ilgi alanına girer.” şeklinde açıklamaktadır. (s. 200).

Hatipoğlu (1988)’na göre; "Prozodi konusu, kelimelerin bestede kullanımıyla ilgilidir. Bu kullanımda kelimelerin anatomik yapısında bozulmanın var olup olmayışına göre, eserin prozodisi kötü veya iyi olmaktadır. Konuşma prozodisi dilin fonetik yapısına göre kelimelerin söyleniş sırasında ortaya çıkan tabii ve gerçek bir durumdur." (s. 1).

Prozodi, dile bağımlılığı bakımından üç büyük kola ayrılarak incelenir:

- Yazı Dilinde Prozodi
- Konuşma Dilinde Prozodi
- Musiki Dilinde Prozodi (Güldaş, 2003: 201).

Öztaş (2020) bir müzik eserinin teknik özelliklerini, makamsal özellikler, usul özellikleri ve sözlü eserlerde dilin kullanımı ile alakalı (prozodi) özellikler olarak üçe ayırmıştır (s. 1). Bu nedenle prozodi başlı başına bir inceleme konusu olmaktadır.

Türk müziğinde sözlü eserler incelendiğinde, prozodiyi her yönüyle doğru bir şekilde kullanan bestekârlardan birinin de Turhan Taşan olduğu görülmektedir. Gerek yarışmalarda ödül almış gerekse topluma mal olmuş eserleriyle bestekâr, Türk müziğinde isim yapmış bir bestekârdır. Ülkemizde yapılan yarışmalardaki jüri üyeliği görevleri alması da onun şarkı besteciliği konusunda ne derece tecrübe sahibi olduğunun bir göstergesidir. Araştırma bulgularına geçmeden önce Turhan Taşan’ın biyografisine yer verilmiştir.

1.1. Turhan Taşan’ın Hayatı

Araştırmacı yazar, bestekâr, söz yazarı, nota arşivcisi, TRT İstanbul Radyosu TRT Nağme’de dış yapımcı olan Turhan Taşan, 13 Ağustos 1948’de Cuma gecesi saat 23.20’de, Samsun’da Bağdat Caddesi, Selimiye Sokak, 1 numaralı evde doğmuştur (Akbayır, 2009: 396). Bestekârın ön ismi ile beraber tam adı Ahmet Turhan Taşan’dır.* Bestekâr, türbesi Merzifon’da bulunan Şeyh Abdurrahim Nizameddin Rumi soyundan gelmekte, bu ailenin 17. Göbekten üyesi olmaktadır (Açikel vd. 2008: 710). Babası Ziraat Yüksek

* Turhan Taşan, Kişisel Görüşme, İstanbul, 21.03.2024.

Mühendisi Recai Taşan,** annesi Leman Hanım'dır. Bestekârın iki kız kardeşi vardır (Taşan, 2010: 13). Merzifonlu Şair Eyüp Sabri Efendi amcası, şair ve yazar Berin Taşan amcasının oğludur (URL-1). Öğrenim hayatına Samsun Sakarya İlkokulunda başlayan bestekâr, sırasıyla 19 Mayıs Lisesi ve İstanbul Pertevniyal Lisesinde okumuştur. Yükseköğrenimini, İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi "İşletme/ Muhasebe" bölümünde tamamlamıştır. Turhan TAŞAN; çalışma hayatına Türkiye İş Bankası A.Ş. / İstanbul Yenicami Şubesi'nde "Kambiyo-İthalât" memuru olarak başladı. Daha sonra bazı şirketlerin "Dış Ticaret" servislerinde; şef yardımcısı, şef, müdür yardımcısı, müdür ve koordinatör olarak görev yapmış, bazı şirketlerde genel müdür ve Murahhas Üye olarak çalışmıştır. 1995 yılında "Sanatçı Borçlanması Kanunu" kapsamında kendi isteği ile emekli olmuştur. MESAM' da (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) yönetim kurulu üyesi olarak bulunmuş, denetleme kurulu başkanlığı yapmıştır (Taşan, 2010: 13).

Turhan Taşan, müziğe ilkokul 3. sınıfta Gelemen Devlet Üretme Çiftliği İlkokulunda mandolin çalarak başlamıştır (Akbayır, 2009: 397). Daha sonra ud, kanun ve gitar çalmayı öğrenmiştir (Yurdacan, 2019; Ak, 2018). İlk beste denemelerine ortaokulu bitirdiğinde başlayan Taşan; sözü, müziği kendisine ait olan acemkürdi makamındaki ilk eserini (Aşkını Neden Gizledin?) 01 Haziran 1965 yılında bestelemiştir. Bu şarkı, bestekâr 18 yaşında iken; 1966 "Necati Dindaş" tarafından plağa okunmuş, bugüne kadar geçen 58 yılda, 41 bestesi 136 defa kaset ve CD' de yer almıştır (Kalaycıoğlu, 1993: 2). Başka besteciler tarafından bestelenmiş şiirlerinden 7 tanesi ise 17 defa plak, kaset ve CD' lerde yer almıştır. Toplam 153 kaset, plak ve CD' de şarkıları yer almıştır. Bunlardan 26 tanesi TRT repertuarında yer almaktadır. TRT repertuarında 118 bestesi vardır. Ayrıca 6 şarkısı TRT Hafif Türk Sanat Müziği repertuarındadır. TRT repertuarında toplam 152 eseri (118 TSM beste, 28 TSM söz, 6 TSM Hafif Türk Müziği) yer almaktadır. 27 farklı Türk sanat müziği beste yarışmasında jüri üyeliği görevinde bulunan bestekârın, 58.000 notalık arşivi, 2.000 ciltlik kitaplığı ve 113 parçalık, büyük ölçekli maket uçak koleksiyonu bulunmaktadır. Bazı şarkıları sanatçıların albüm isimleri olan, Millî Eğitim Bakanlığı'nın ders kitaplarında basılan bestekâr, aynı zamanda uzun yıllar aylık yayınlanan müzik dergilerinde bestekârlarla ilgili makaleler yazmıştır. Eşi Semiha Hanım olup, İpek isminde bir kızı ve Sinan isminde bir oğlu bulunan bestekârın, Mustafa isminde bir de torunu bulunmaktadır (Kalaycıoğlu, 2008: 2).

1.2. Ödülleri

Turhan Taşan, bestekâr ve söz yazarı olarak birçok kez ödül almıştır.

** (Ziraatçi Müdür, Yazar) 1915 yılında Merzifon'da doğmuş, Ankara Ziraat Fakültesi'ni bitirmiştir (Kayıkçı, 2016: 360).

Bestekârın bugüne kadar aldığı ödüller şunlardır:

Söz yazarı ve besteci olarak; 1984 yılında “Kalp Kalbe Karşı Derler”, 1987 yılında “Aynı Çatı Altında” (besteci ve söz yazarı olarak), 1990 yılında “Üzül-
düğün Şeye Bak” ve “Öptüm Yanaklarından” isimli şarkılarla, 1991 yılında
“Biraz Geç Kalmadın mı?”, 1992 yılında “Sarsam Diyorum” (1992), 1995 ve
1998 yıllarında “Oldu mu ya?” 1998 yılında ise “Gözlerin Kaldı” isimli şarkı-
larla, Milliyet gazetesinin yılın en sevilen 10 şarkısı anketlerinde 10 defa ödül-
lendirilmiştir. Bestekâr, “Aynı Çatı Altında” isimli şarkısı ile söz yazarı ve
besteci olarak iki ödül, “Oldu mu ya?” isimli şarkısı ile de 1995 ve 1999 yıllarında iki defa ödül almıştır.

1987 yılında, “Aynı Çatı Altında” isimli bestesi ile Hürriyet gazetesinden
“Altın Kelebek” ödülü almıştır. 1990 yılında TRT’nin açmış olduğu Türk sanat
müziği beste yarışmasında “Sarsam Diyorum” isimli bestesi ile mansiyon
ödülü kazanmıştır. 2004 yılında “Bir Aşk Gerçek, Bir de Ölüm” isimli şarkısı
ile TRT Alaturka Beste Yarışması’nda mansiyon ödülü almıştır (URL-2).

1.3. Radyo Programları

Turhan Taşan, TRT radyolarında yapmış olduğu radyo programlarıyla Türk
müziğinin uluslararası kapsamda tanıtılmasına katkı sağlamıştır. Bestekârın 10
yıldır TRT Nağme’de yayınlanan radyo programları aşağıda listelenmiştir:

- 2014 yılında hazırlayıp, her perşembe, Hüseyin İpek ile sunduğu, “Güfte-
den Nağmeye” isimli program.
- 2015 yılında hazırlayıp, her cuma, Dilek Demirbilek Topçu ile sunduğu
“Yeni Şarkılar” isimli program.
- 2016 yılında başlayıp, 9 yıldır, her pazar devam eden, yapım ve sunucu-
luğunu üstlendiği “Kalplerden Dudaklara” isimli program (URL-2).

1.4. Kitapları

Bestekârın bugüne kadar yayımlanan;

- “Kadın Besteciler” (2000),
- “Türk Müziğinde Eczacı Sanatçılar” (2001),
- “Türk Müziğinde Samsunlu Sanatçılar” (2007),
- “Amasya’da Musiki ve Türk Müziğinde Amasyalı Sanatçılar” (2009),
(Amasya’da Musiki” bölümü Dr. Hüsamettin OLGUN’a ait),
- “Türk Müziğinde Doktor ve Eczacı Sanatçılar” (2010),
- “Zeki MÜREN Hayatı ve Eserleri” (2010),
- “Türk Müziğinde Gaziantep’li Bestekâr ve Güfte Şairleri” (2018), isimli
yedi adet basılmış kitabı bulunmaktadır. Ayrıca bestekârın basımı için sponsor
arayışına devam ettiği 23 adet basılmamış kitabı da bulunmaktadır (URL-2).

Bestekârların şarkı sözlerini müzik cümleleri hâline getirip, onlara melodi-
ler tanımlarken kullandıkları teknikleri, heceleri tartım kalıplarına nasıl

yerleştirdiklerini tespit edebilmek, bestekârların prozodi anlayışlarını ortaya koyabilmek için farklı bestecilerin eserlerini prozodi açısından incelemenin, bestecilikle uğraşan akademisyenlere, bestecilik eğitimi alan öğrencilere ve bestekârlara farklı bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir. Türk müziğinde prozodi çok ince bir çizgi olarak düşünülebilir. Bu ince çizgiyi fark edebilmek, prozodi ile ilgili teknikleri yeni üretilecek olan eserlere uygulamak sözlü eser besteciliğinde önemli bir nokta olmaktadır.

1.5. Problem Durumu

Yapılan literatür taraması sonucunda, Türk müziğinde prozodi, prozodi incelemesi ve eserlerin prozodi özellikleri ile ilgili kitap ve makale çalışmalarının (Akbat, 2020; Arel, 1992; Hatipoğlu, 1988; Tan Sunat, 1994; Üreyli, 1997; Güldaş, 2003; Akbat, 2020; Karataş, 2020; Ergişi, 2007; Başara, 2014; Karaca, Köprülü, Işıldak, Baş, 2021; Kal, Karaca, Baş, 2022) isimli çalışmalar olduğu görölmektedir.

Ayrıca, Turhan Taşan'la ilgili yapılan literatür taraması sonucunda bestekâr ile doğrudan bağlantılı olan araştırmaların ise (Tanrıverdi, 1996; Bilgin, 2002; Teker, 2007) olduğu görölmektedir. Bestekâr ile ilgili literatürde başka bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu araştırma önemli görölmektedir.

Bestekâr Turhan Taşan'ın hem bestekâr hem de söz yazarı olarak yer aldığı eserleri farklı değişkenlerle ortaya koymak, onun prozodi konusundaki düşüncelerine yer vermek ve eserlerindeki prozodi yapılarını ortaya çıkarmak bu araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır. Bu amaca yönelik olarak araştırmanın problem cümlesi; "Turhan Taşan'ın sözlü eserlerindeki farklı değişkenler ve onun prozodi anlayışı nedir?"

Bu problem cümlesi çerçevesinde aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

1. Turhan Taşan bestelerinin söz yazarları kimlerdir?
2. Turhan Taşan bestelerinin makam, usul ve form özellikleri nelerdir?
3. Turhan Taşan'ın şarkı sözlerini kimler bestelemiştir?
4. Turhan Taşan'ın söz yazarı olduğu eserlerin makam, usul ve form özellikleri nelerdir?
5. Turhan Taşan'ın prozodi hakkındaki düşünceleri nelerdir?
6. Türk Olarak Bıraktık Tarihte Silinmez İz isimli çocuk şarkısının künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluğu nedir?
7. Öptüm Yanaklarından isimli fantezi formundaki eserin künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluğu nedir?
8. Güneşe Benziyordu, Isıtır Beni Sandım isimli şarkı formundaki eserin künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluğu nedir?

1.6. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk müziğine yüzden fazla eser kazandıran bestekâr Turhan Taşan'ın hayatını değişik yönleriyle araştırmak, bestekâr ve söz

yazarı olarak yer aldığı eserlerini farklı değişkenlerle incelemek, birbirinden ayrı form ve makamlarda seçilen (üç adet) eserlerinin prozodi yönünden işlenişini ortaya koymaktır.

1.7. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma;

- Bestekârın TRT repertuvarında yer alan, farklı formlardan seçilmiş 3 adet eserini prozodik anlamda ele alması bakımından;
- Prozodi çalışmaları yapan araştırmacılara farklı bir kaynak olması bakımından;
- Sözlü eser incelemesini sembollerle daha kısa hale getiren PİT'in (Prozodi İnceleme Tekniği); kullanılması açısından önemli görülmektedir.

1.8. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, bestekâr Turhan Taşan'ın TRT repertuvarında yer alan, yüz on sekiz adet sözlü eseri, örneklemine ise bestekârın sözlü eserlerinde kullanmış olduğu formlardan şarkı, fantezi ve çocuk şarkısı formları oluşturmaktadır.

1.9. Sınırlılıklar

Bu araştırma, aşağıdaki sınırlılıklar içerisinde yapılmıştır:

- Seçilen eserler bestekârın sözlü eserleri içerisinde yer alan şarkı, fantezi, çocuk şarkısı formu ile;
- Yapılan incelemeler prozodi incelemeleri ile;
- Turhan Taşan'ın bestekar ve söz yazarı olarak yer aldığı eserlerin makam, usul ve form incelemeleri ile;
- Prozodi incelemesi yapılan eserler sadece hece vezni ile yazılmış olanlar ile;
- Bestekârın 277 eseri içerisinde, TRT repertuvarında yer alan 118 eserden seçilen üç farklı formdaki eser ile,
- Sözlü eserlerde frekans analizi yapılan değişkenler makam, usul, form, söz yazarı ve bestekâr olarak sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

Bu araştırmada, bestecinin eserleri, doküman incelemesi yöntemiyle çeşitli değişkenler açısından analiz edilmiş, eserlerinin betimsel ve bibliyometrik analizleri yapılarak, bu değişkenlerin frekans analizleri IBM SPSS Statistics 20 programıyla ortaya konmuştur. Bestekârın prozodi anlayışının eserlerine yansımalarını görmek, onun prozodi yaklaşımını ortaya çıkarmak için amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak, eserlerinde tercih ettiği üç adet formun her birinden birer adet eser seçilmiştir. Bu seçim yöntemi, olasılı olmayan, seçkisiz olmayan, belli özelliklere sahip, bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak

istenildiğinde tercih edilen bir özelliktir (Büyüköztürk vd. 2019: 92). Eserler seçilirken öncelikli olarak ödül almış eserler tercih edilmiştir.

Araştırmanın modeli durum tespitine yönelik betimsel bir modeldir. Bu gibi araştırmalarda “durum nedir?”, “yapılmak istenen nedir?”, “ne idi?” ve “nelerden oluşmaktadır?” gibi sorulara da yanıt aranmaktadır (Kaptan, 1983: 63).

Araştırmada toplanan veriler belgesel tarama yöntemi ile toplanmış, toplanan verilerin incelenmesi ise doküman incelenmesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Bestekârın prozodi ile ilgili düşüncelerini ortaya çıkarmak için, önceden hazırlanmış sorularla yapılandırılmış görüşme yöntemi uygulanmıştır. Bu araştırmanın yürütülmesi ve görüşmede kullanılan veri toplama aracı “gönüllü katılım formu” için gerekli izinler, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi’nin Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu’nun 26.03.2024 tarihli, 06 oturum numaralı, 01-36 karar sayısı ile verilmiştir.

Araştırmada, bestekârın seçilen eserlerinin prozodi açısından analiz edilmesi için, PİT yönteminden ve Hatipoğlu (1988)’nin “Türk Musikîsi Prozodisi” isimli çalışmasından yararlanılmıştır. PİT yöntemi aşağıdaki hususlara dikkat edilerek uygulanmıştır.

1- Eserlerdeki açık hecelere ait olan en hızlı nota değeri belirlenmiş ve açık hecelerdeki kullanımın bu değere göre olup olmadığı incelenmiştir.

2- Bu değerlerden daha uzun nota değerlerinin kapalı hecelerde kullanımı kontrol edilmiştir.

3- Mısra veya cümle sonuna karşılık gelen ve ezgisel karar hissi uyandıran tüm hecelerin kapalı hece olması gerektiğinden, mısra ve cümle sonlarındaki açık heceler kapalı hece olarak değerlendirilmiştir.

4- Eserlerin prozodi incelemesinde güfte içerisindeki kelime, cümle ve duygu vurguları dikkate alınmıştır (Hatipoğlu, 1988: 29). Örneğin; “taze” kelimesindeki “ta” hecesi ya da “mazi” kelimesindeki “ma” hecesi açık hece olmasına rağmen kısa okunmaz. Kelimelerin yalın hâl (infırat), ünlem hâli (nida), çekim hâli (iştirak), terkip hâli, edatlı hâli olarak beş farklı vurgu durumu bulunmaktadır (Arel, 1992: 16). İncelemelerde bu vurgu durumlarına dikkat edilmiştir.

5- Eser içerisindeki sözlerde kapalı heceden sonra sesli harfle başlayan bir hece gelirse bu durumda vasl/ulama olmaktadır (Hatipoğlu, 1988: 23). Ulama yapıldığı zaman kapalı hece açık heceye dönüşmektedir. Bu durum prozodi açısından herhangi bir aksaklığa yol açmamaktadır.

6- Eser incelemelerinde ara nağme ve saz payları inceleme dışı tutulmuştur.

7- Eserlerin prozodik açıdan kabul edilebilir olması için hata payı %20 olarak belirlenmiştir (Karaca, Köprülü, Işıldak, Baş, 2021; Kal, Karaca, Baş, 2022).

Bu araştırmada kullanılan PİT sembolleri aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

Tablo 1. PİT Sembolleri

İşareti	Anlamları
1d	1. dörtlük
1b	1. beyit
1bt	1. bent
1m	1. mısra
1ö	1. ölçü
1v	1. vuruş
1dlp	1. dolap
2dlp	2. dolap
t	Terennüm
n	Nakarat
ah	açık hece
kh	kapalı hece
kv	kelime vurgusu
cv	cümle vurgusu
dv	duygu vurgusu
hs	hece sarkması
+	Uygun
-	uygun değil
-/+	cümle sonu nedeniyle kabul edilebilir.
Örnek : 1d1m2ö1,2vkh-	1. dörtlüğün 1. mısrasının, 2. ölçüsünün, 1. ve 2. vuruşunda kapalı hece prozodiye uygun değildir.
Örnek : n1m2ö1vah-	Nakaratın 1. mısrasının 2. ölçüsünün 1. vuruşunda açık hece uygun değildir.
Örnek: 3d2m3ö4vah-/+	3. dörtlüğün 2. mısrasının 3. ölçüsünün 4. vuruşundaki açık hece kelime sonu kabul edilebilir.

Örnek: 1d1m3ö+

1. dörtlüğün, 1. mısrasının, 3. ölçüsü prozodiye uygundur.

3. Bulgular

Bu bölümde, yöntem kısmında açıklanan tekniklerle elde edilen bulgular, alt problemlerin sırasına göre düzenlenmiş ve değerlendirilmiştir.

3.1. Bestekârın Eserlerindeki Söz Yazarlarına İlişkin Bulgular

Turhan Taşan'ın eserlerindeki söz yazarları verileri IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 2. Turhan Taşan Bestelerindeki Söz Yazarlarının Frekans Analizleri

Söz Yazarları	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Adnan Güzelöz	1	,8	,8	,8
Ahmet Erdoğan	1	,8	,8	1,7
Aşkın Tuna	6	5,1	5,1	6,8
Atılay Erge	1	,8	,8	7,6
Aysel Gürel	1	,8	,8	8,5
Ayten Uğuralp	2	1,7	1,7	10,2
Ayten Yavaşca	1	,8	,8	11,0
Civan Argönül	1	,8	,8	11,9
Çiğdem Sabuncuoğlu	2	1,7	1,7	13,6
Derya Kaya	1	,8	,8	14,4
Esin Şenkal	1	,8	,8	15,3
Fatma Onur	1	,8	,8	16,1
Fatoş Koçarlan	10	8,5	8,5	24,6
Fatoş Özger	1	,8	,8	25,4
Fethi Karamahmudoğlu	2	1,7	1,7	27,1
Füsun Baysal	1	,8	,8	28,0
G. Adanalı Mehmetoğlu	2	1,7	1,7	29,7
Gül Deniz Soylu	1	,8	,8	30,5
Gülden Alıcı	1	,8	,8	31,4
Güleda Keleş	6	5,1	5,1	36,4
Günay Özdemir	1	,8	,8	37,3
Halit Çelikoğlu	1	,8	,8	38,1
Hamza Demirdağ	3	2,5	2,5	40,7
Hande Ortay	1	,8	,8	41,5
Hasan Hüseyin Anmak	1	,8	,8	42,4
Hasan Karakuş	4	3,4	3,4	45,8
Hüsametdin Olgun	2	1,7	1,7	47,5
Hüseyin Balkancı	1	,8	,8	48,3
İbrahim Taşdemir	3	2,5	2,5	50,8
İklim Karaca	1	,8	,8	51,7
İlkan San	1	,8	,8	52,5
Kemal Kosif	1	,8	,8	53,4

Meryem Sevin	1	,8	,8	54,2
Miyaser Gülşen	1	,8	,8	55,1
Mustafa Coşkun	1	,8	,8	55,9
Müberra Kevser Değer	1	,8	,8	56,8
Nihat Tuna	1	,8	,8	57,6
Onur Akay	1	,8	,8	58,5
Osman Öztürk	1	,8	,8	59,3
Ömer Kalafat	1	,8	,8	60,2
Pervin Şakar	1	,8	,8	61,0
Polat Polat	1	,8	,8	61,9
Ruşen Işın	1	,8	,8	62,7
Sadettin Çevik	1	,8	,8	63,6
Sadık Atay	2	1,7	1,7	65,3
Sami Derintuna	6	5,9	5,9	71,2
Şafaknur Yalçın	8	6,8	6,8	78,0
Şeyda Temuçin	6	5,1	5,1	83,1
Tacettin Özkaraman	1	,8	,8	83,9
Tunç Kemal	1	,8	,8	84,7
Turgut Yarkent	1	,8	,8	85,6
Turhan Taşan	2	1,7	1,7	87,3
Vural Şahin	5	4,2	4,2	91,5
Yalçın Benlican	7	5,9	5,9	97,5
Yasemin Balkan	1	,8	,8	98,3
Yonca Şahin Şimşek	1	,8	,8	99,2
Zeynep Erdoğan	1	,8	,8	100,0
Total	118	100,0	100,0	

Tablo 2 incelendiğinde bestekârın eserlerinde en çok Fatoş Koçarlı (10 adet) ve Şafaknur Yalçın'ın (sekiz adet) sözlerini tercih ettiği görülmektedir. Bestekâr iki adet eserinde kendi yazdığı sözleri kullanmıştır. Bu verilere göre bestekârın eserlerinde 57 farklı söz yazarından faydalandığı görülmektedir. Ayrıca bestekârın birbirinden farklı birçok söz yazarı ile ortak çalışma yapmasından dolayı; onun şarkı sözleri konusunda geniş bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Ulaşılan bulgular neticesinde bestekârın 27 adet bestesinde, TRT repertuarında eser/eserleri olan bestekârları söz yazarı olarak tercih ettiği görülmektedir. Bu bestekârların Civan Argönül (bir adet), Fatoş Koçarlı (10 adet), Fethi Karamahmudoğlu (iki adet), Hüsamettin Olgun (iki adet), Kemal Kosif (bir adet), Mustafa Coşkun (bir adet), Müberra Kevser Değer (bir adet), Onur Akay (bir adet), Sadettin Çevik (bir adet), Sami Derintuna (altı adet), Turgut Yarkent (bir adet) olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bu bulgu doğrultusunda Turhan Taşan'ın bestelerinin yaklaşık 1/5'inin sözlerini bestekârların yazdığı söylenebilir.

3.2. Turhan Taşan Bestelerindeki Makamların Frekans Analizleri

Turhan Taşan'ın eserlerinde kullandığı makamlara ait veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 3. Turhan Taşan Bestelerindeki Makamların Frekans Analizleri

Makamlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Acem Buselik	1	,8	,8	,8
Acem Kürdi	1	,8	,8	1,7
Acemaşiran	2	1,7	1,7	3,4
Hicaz	12	10,2	10,2	13,6
Hicaz (Zirgüle)	1	,8	,8	14,4
Hicazkâr	2	1,7	1,7	16,1
Hüseyni	2	1,7	1,7	17,8
Hüzzam	10	8,5	8,5	26,3
Kürdi	11	9,3	9,3	35,6
Kürdilihicazkâr	6	5,1	5,1	40,7
Mahur	5	4,2	4,2	44,9
Muhayyer	2	1,7	1,7	46,6
Muhayyerkürdi	13	11,0	11,0	57,6
Nihavend	30	25,4	25,4	83,1
Nikriz	2	1,7	1,7	84,7
Rast	9	7,6	7,6	92,4
Segâh	4	3,4	3,4	95,8
Sultani Yegâh	1	,8	,8	96,6
Suzinak (Zirgüleli)	2	1,7	1,7	98,3
Uşşak	2	1,7	1,7	100,0
Total	118	100,0	100,0	

Tablo 3'e bakıldığında bestekârın eserlerinde sırasıyla en çok nihavend (30 adet), muhayyerkürdi (13 adet), hicaz (13 adet) makamlarını kullandığı görülmektedir. Elde edilen verilere göre bestekârın dört farklı makamda sadece birer adet eser bestelediği tespit edilmiştir. Tablo incelendiğinde bestekârın eserlerinde toplamda 20 ayrı makam kullandığı ortaya çıkmaktadır. Turhan Taşan bestelerinin yaklaşık $\frac{1}{4}$ 'ünün nihavend makamında olması dikkat çekmektedir. Tablodan anlaşılacağı üzere bestekâr eser bestelerken sırasıyla en çok şed (48 eser) ve basit makamları (39), en az ise birleşik (31 eser) makamları tercih etmiştir.

3.3. Turhan Taşan Bestelerindeki Usullerin Frekans Analizleri

Turhan Taşan'ın eserlerinde kullandığı usullere ait veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 4. Turhan Taşan'ın Bestelerinde Kullanmış Olduğu Usullere Ait Frekans Analizleri

Usuller	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Aksak	3	2,5	2,5	2,5
Devr-i Hindi-Nim Sofyan	1	,8	,8	3,4
Düyek	37	31,4	31,4	34,7
Nim Sofyan	1	,8	,8	35,6
Raks Aksağı	1	,8	,8	36,4
Semai	3	2,5	2,5	39,0
Sofyan	70	59,3	59,3	98,3
Sofyan-Düyek	1	,8	,8	99,2
Türk Aksağı	1	,8	,8	100,0
Total	118	100,0	100,0	

Tablo 4 incelendiğinde bestekârın eserlerinde en çok sofyan (70 adet) ve düyek (37 adet) kullandığı görülmektedir. Tablo bulgularına göre bestekârın beş farklı usulde sadece birer adet eser bestelediği söylenebilir. Ayrıca bestekâr bir eserinde çift usul tercih etmiştir. Tabloya göre bestekârın dokuz farklı usulde eser bestelediği tespit edilmiştir.

3.4. Turhan Taşan Bestelerindeki Formların Frekans Analizleri

Bestekârın eserlerinde kullandığı formlara ilişkin veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 5. Turhan Taşan Bestelerinde Kullanmış Olduğu Formlara Ait Frekans Analizleri

Formlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Çocuk Şarkısı	1	,8	,8	,8
Fantezi	71	60,2	60,2	61,0
Şarkı	46	39,0	39,0	100,0
Total	118	100,0	100,0	

Tablodaki 5'deki verilere göre bestekârın eserlerinde en yaygın olarak tercih edilen formun fantezi (71 adet) olduğu görülmektedir. Bu analizden çıkan sonuca göre bestekârın eserlerinde üç farklı formu tercih ettiği anlaşılmaktadır. Bestekârın tüm eserleri göz önünde bulundurulduğunda, eserlerinin içerisinde çocuk şarkısının da yer alması, bu alanı da önemsemiş olduğunun bir göstergesi olarak dikkat çekici olmaktadır.

3.5. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerdeki Bestecilerin Frekans Analizleri

Bestekârın söz yazarı olduğu eserlerin bestecilerine ilişkin veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 6. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerin Bestecilerine Ait Frekans Analizleri

Bestekârlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Aydın Tekindor	2	7,7	7,7	7,7
Bilge Özgen	3	11,5	11,5	19,2
Coşkun Sabah	1	3,8	3,8	23,1
Hasan Şanlıtürk	1	3,8	3,8	26,9
İbrahim Halil Taşkent	1	3,8	3,8	30,8
İrfan Özbakır	5	19,2	19,2	50,0
İsmail Demirkıran	1	3,8	3,8	53,8
Mahmut Oğul	5	19,2	19,2	73,1
Ömür Gençel	1	3,8	3,8	76,9
Süleyman Mertkanlı	2	7,7	7,7	84,6
Şekip Ayhan Özışık	1	3,8	3,8	88,5
Talat Er	1	3,8	3,8	92,3
Turhan Taşan	2	7,7	7,7	100,0
Total	26	100,0	100,0	

Tablo 6'ya bakıldığında Turhan Taşan'ın sözlerinden en çok beste yapan bestekârın Mahmut Oğul (5 adet) ve İrfan Özbakır (5 adet) olduğu anlaşılmaktadır. Bestekârın sözleri ile 26 adet eser yazıldığı görülmektedir. Ayrıca tabloya göre bestekârın sözlerini besteleyen 13 adet bestekâr olduğu tespit edilmiştir.

3.6. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerdeki Makamların Frekans Analizleri

Turhan Taşan'ın söz yazarı olduğu eserlerin makamlarına ilişkin veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 7. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerin Makamlarına İlişkin Frekans Analizleri

Makamlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Acem Aşiran	2	7,7	7,7	7,7
Hicaz	1	3,8	3,8	11,5
Hüseyni	1	3,8	3,8	15,4
Karcığar	1	3,8	3,8	19,2
Kürdili Hicazkâr	1	3,8	3,8	23,1
Muhayyer	1	3,8	3,8	26,9
Muhayyerkürdi	4	15,4	15,4	42,3
Müstear	1	3,8	3,8	46,2
Nihavend	8	30,8	30,8	76,9
Rast	4	15,4	15,4	92,3
Segâh	1	3,8	3,8	96,2
Şevkutarab	1	3,8	3,8	100,0
Total	26	100,0	100,0	

Tabloya 7'ye bakıldığında Turhan Taşan'ın sözlerinden üretilen bestelerde en çok kullanılan makamın nihavend olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca tabloya göre bestekârın sözlerinden bestelenen eserlerde 12 adet makam kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.7. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı

Olduğu Eserlerdeki Usullerin Frekans Analizleri

Bestekârın söz yazarı olduğu eserlerin usullerine ilişkin veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir.

Tablo 8. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerin Usullerine İlişkin Frekans Analizleri

Usuller	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Aksak	4	15,4	15,4	15,4
Düyek	14	53,8	53,8	69,2
Nim Sofyan	1	3,8	3,8	73,1
Semai	3	11,5	11,5	84,6
Sofyan	4	15,4	15,4	100,0
Total	26	100,0	100,0	

Tablo 8 incelendiğinde Turhan Taşan'ın söz yazarı olarak yer aldığı eserlerde en çok düyek (14 adet) usulünün kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu verilere göre bestekârın söz yazarı olduğu eserlerde 5 farklı usulün kullanıldığı görülmektedir.

3.8. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu

Eserlerdeki Formların Frekans Analizleri

Bestekârın söz yazarı olduğu eserlerin formlarına ilişkin veriler, IBM SPSS Statistics 20 programına girilmiş, bu veriler doğrultusunda frekans analizi yapılmış, ortaya çıkan tablo aşağıda verilmiştir:

Tablo 9. Turhan Taşan'ın Söz Yazarı Olduğu Eserlerin Formlarına İlişkin Frekans Analizleri

Formlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Fantezi	3	11,5	11,5	11,5
Şarkı	23	88,5	88,5	100,0
Total	26	100,0	100,0	

Tablodan 9'dan anlaşılacağı üzere Turhan Taşan'ın sözlerinden en çok Şarkı (23 adet) formunda eser bestelendiği görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda bestekârın söz yazarı olduğu eserlerde 2 farklı form kullanıldığı görülmektedir.

3.9. Turhan Taşan'ın Prozodi

Hakkındaki Düşüncelerine Ait Bulgular

Turhan Taşan'a sorulan "Prozodi ve hece vezni hakkındaki düşünceleriniz

nedir?” sorusuna verilen cevaplar bu alt problemin bulguları olarak kullanılmıştır. Bestekâr prozodiyi şu şekilde ifade etmiştir:

Prozodiyi iki türlü değerlendirmek gerekir:* Birincisi Türkçe fonetiğe uygun yazılıp yazılmadığıdır. İkincisi de anlam prozodisi denilen konudur. Anlam prozodisinde hece sarkması diye ifade edilen bir durum söz konusudur. Bu durumda eserlerde bazen oluşabilen hece sarkması icra esnasında icracıya zorluk yaşatabilmektedir. Örneğin birkaç heceli bir kelimenin iki hecesinin bir önceki ölçüde, iki hecesinin de bir sonraki ölçüde olduğu düşünülürse, usullerin kuvvetli ve zayıf zamanlarından dolayı kelimenin diğer ölçüye sarkan heceleri doğal olarak kuvvetli zamandan başlayacaktır. Bu durum eserde bir teknik hata meydana getirecektir. Herhangi bir kayıt esnasında hece sarkması olan ölçüden kayıt almak gerektiğinde icracı gerekli vurguyu o heceye yapamayacaktır. Bu durum anlam prozodisi olarak ifade edilir. Şarkılarımı incelerseniz ben genelde kelimeleri bölmem. Bir ölçü içinde telaffuza özen gösteririm. Şayet hece sarkması gerekiyorsa sadece son hece bir sonraki ölçüye geçer ve o son hecedeki ses ya birlik nota olarak devam eder ya da yanında bir sus payıyla devam eder.

Türk müziğinde kompozisyon ve prozodi tekniğine örnek olarak Avni Anıl'dan bir eser verilebilir. Bu eserlerden bir tanesi sözleri Ümit Yaşar Oğuzcan'a, bestesi Avni Anıl'a ait olan bir kompozisyon harikası “Ağla Gitar” eseridir. Neden diyeceksiniz? Şarkı sözleri içerisinde yer alan “bu gece efkârlıyım ağla gitar çal gitar” mısralarında bir emir kipi bulunmaktadır. Çal diyor. Bestekâr ne yapmış orada? Çal dedikten sonra bu üç dördlük usulü susla kapatmış. Yani çal diyor emir veriyor. Şiirin devamında “bitmesin bu sarhoşluk sürsün sabaha kadar” mısrasındaki sürsün kelimesinin (sün) hecesini de orada altı ölçü uzatmış. Bu sayede bestekâr sürüp gitme eylemini anlatmış oluyor. Bu eser bestecilikte prozodi ve kompozisyon tekniğine bir örnektir.

Ben bir şarkıyı incelerken, şarkıda simetri ve dengeye bakıyorum. Denge şu anlamda önemlidir. Bir şarkının eğer ara nağmesi sekiz ölçü ise şarkının zemin kısmı da sekiz ölçü, nakarat kısmı da sekiz ölçü, meyan kısmı da sekiz ölçü olmalı ki şarkı dengeli gelsin. Yani terazinin kefesi gibi her tarafın birbirine eşit olması gerekir. Bunun için de ölçülerin çift olması ana prensiptir. Bestekârın hece vezni konusundaki düşünceleri şu şekildedir.

Hece vezninde şarkı sözü yazmanın çok basit kuralları vardır. Bunlardan bir tanesi 7 hece, diğeri 8 hece, bir üçüncüsü de 11 heceli şarkı sözü yazmaktır. Önce 7 hecede neler olması gerektiğini söylemem lazım ama şarkı sözlerinde bir defa kesin olarak beş heceli kelime kullanılmamalıdır. Bu gibi kelimelerde dilde telaffuz zorluğu oluşuyor. Bu şekilde yazılan binlerce şarkı var ama TRT

* Turhan Taşan, Kişisel Görüşme, İstanbul, 21.03.2024.

normlarında bir şarkı yapılacaksa; beş heceli kelime kullanılmaması gerekir. Şimdi 7 hecede mutlaka hece bölünmeleri 3 + 4 veya 4 + 3 kuralına göre yazılmalıdır. Yoksa 2 + 5 dediğimiz zaman bu da 7 hecedir. Mesela” seni bekleyeceğim” diye birçok şarkı sözü var. Fakat bunlar piyasa şarkısı dediğimiz hece sarkmasının kaçınılmaz olduğu şarkılardır. Burada da anlam prozodisi dediğimiz bir teknik hata ortaya çıkar.

Bir başka püf noktası detayı daha vereceğim. 7 hece şiirler 3 kıta yazılmıştır. Çünkü 7 hecelilerde iki kıtalı sözler çok kısa kalmaktadır. Şarkı sözlerinde son satırlar mutlaka aynı cümleyle bitmelidir ki hatırdaki kalan son duygu o cümle olsun. Şarkı sözleri, hani slogan olabilecek bir söz ya da eski tabirle sehl-i mümteni denilen, hani herkesin, dinleyenin bunu ben de yazdım ne kadar basit yazılmış diyebileceği kadar yalın olması, ama hadi yaz dediği zaman da yazamayacağı kadar bir güzellik taşıması gerekir. Bu bütün hece vezni kurallarında geçerlidir. Yani son satırların mutlaka hatırdaki kalıcı kolay bir cümle olması gerekir. Yine tüm hece vezinlerinde yazılacak güfteler de şarkı sözlerinin yaşayan bir şeyi anlatması lazım. Yani dinleyen hangi yaş grubunda olursa olsun, cinsiyeti de önemli değil kadın, erkek, genç, yaşlı, çocuk herkes kendinden bir şey bulabilsin şarkı sözünde. Çünkü hatırdaki kalan ve melodiyi taşıyan her zaman sözdür.

3.10. (Hepimiz Kardeşiz Biz) Türk Olarak Bıraktık Tarihte Silinmez İz, İsimli Nihavend Çocuk Şarkısı'nın Künye,

Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna Dair Bulgular

Eserin sözleri Sami Derintuna tarafından kaleme alınmıştır. Eser sofyan usulü ile 128 metronom hızında, 11 Ocak 1995 tarihinde, İstanbul Yeşilköy’de bestelenmiştir. Eser, TRT Müzik Dairesi kayıtlarında 17208 repertuvar numarası ile yer almaktadır. Bu eserin sözlerinde hece vezni kullanılmıştır. Birinci dörtlüğün bir ve üçüncü mısrasında (4+3), ikinci ve dördüncü mısrasında ise (3+4) hece vezni ile kullanılmıştır. Nakarat olarak kullanılan her iki dörtlükte de (3+4) hece vezni kullanıldığı görülmektedir. İkinci dörtlüğün bir ve üçüncü mısrasında (4+3), ikinci ve dördüncü mısrasında ise (3+4) hece vezni ile kullanılmıştır. Şarkı içerisinde ikinci ve dördüncü dörtlüklerin nakarat olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 10. PİT Yöntemine Göre Nihavend Çocuk Şarkısı Analiz Tablosu

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m9ö+	1d2m11ö+	1d3m13ö+	1d4m15ö+
1d1m10ö+	1d2m12ö+	1d3m14ö+	1d4m16ö+
1. Nakarat			
n17ö+	n19ö+	n21ö+	n23ö+
n18ö+	n20ö+	n22ö+	n24ö+
2. Dörtlük 1. Mısra	2. Dörtlük 2. Mısra	2. Dörtlük 3. Mısra	2. Dörtlük 4. Mısra
2d1m25ö+	2d2m27ö+	2d3m29ö+	2d4m31ö+

2d1m26ö+	2d2m28ö+	2d3m30ö+	2d4m32ö+
2. Nakarat			
n33ö+	n35ö+	n37ö+	n39ö+s
n34ö+	n36ö+	n38ö+	n40ö+

Eserin üzerinde yapılan prozodi incelemesi sonucunda, sekiz ölçülük aranağme ile beraber, eserin 48 ölçüden oluştuğu tespit edilmiştir. Tablodan alınan bulgulara göre eser içerisinde prozodi kurallarına uymayan bir ölçü bulunmadığı tespit edilmiştir. Şarkı sözlerinin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun bir şekilde bestelendiği tespit edilmiş, bu bilgilere dayanarak söz konusu sözlü eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

3.11. Çok Çabuk Geçtik İnan Sevdanın Yollarından (Öptüm Yanaklarından) İsimli Hüzzam Fantezi'nin Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna Dair Bulgular

Eserin sözleri A. Aşkın Tuna tarafından yazılmıştır. Eser düyek usulü ile 256 metronom hızında, 27 Ağustos 1988 tarihinde, İstanbul Bakırköy'de bestelenmiştir. Eser, TRT Müzik Dairesi kayıtlarında 3060 repertuvar numarası ile yer almaktadır.

Fantezi formundaki bu eserin 1990 yılında Milliyet gazetesinin yılın en sevilen 10 şarkısı anketinde dördüncülük ödülü aldığı görülmektedir. Ayrıca bu eserin Bülent Ersoy gibi tanınmış sanatçıların içerisinde yer aldığı 10 farklı sanatçı tarafından kaset ve CD'lerde seslendirildiği tespit edilmiştir.

Bu eserin sözlerinde hece vezni kullanılmıştır. Şarkının sözlerinin üç dörtlükten oluştuğu, her dörtlüğün dördüncü mısrasının ise nakarat olarak kullanıldığı görülmektedir. Birinci ve üçüncü dörtlüğün ilk üç mısrasında (3+4) hece vezni, dördüncü mısrasında ise (2+5) hece vezni kullanıldığı anlaşılmaktadır. İkinci dörtlüğün ilk mısrasında (3+4) hece vezni, ikinci mısrasında (4+3) hece vezni, üçüncü mısrasında (3+4) hece vezni, dördüncü mısrasında ise (2+5) hece vezni kullanıldığı görülmektedir. İkinci dörtlüğün hece yapısının birinci ve üçüncü dörtlükten farklı olduğu dikkati çekmektedir.

Tablo 11. PİT Yöntemine Göre Hüzzam Fantezi Analiz Tablosu

1. Dörtlük	1. Dörtlük	1. Dörtlük	Nakarat		
1. Mısra	2. Mısra	3. Mısra			
1d1m9ö+	1d2m11ö+	1d3m13ö+	n15ö+	n17ö+	n19ö+
1d1m10ö+	1d2m12ö+	1d3m14ö+	n16ö+	n18ö+	n20ö+
2. Dörtlük	2. Dörtlük	2. Dörtlük	Nakarat		
1. Mısra	2. Mısra	3. Mısra			
2d1m21ö+	2d2m23ö+	2d3m25ö+	n27ö+	n29ö+	n31ö+
2d1m22ö+	2d2m24ö+	2d3m26ö+	n28ö+	n30ö+	n32ö+
3. Dörtlük	3. Dörtlük	3. Dörtlük	Nakarat		
1. Mısra	2. Mısra	3. Mısra			
3d1m33ö+	3d2m35ö+	3d3m37ö+	n39ö+	n41ö+	n43ö+
3d1m34ö+	3d2m36ö+	3d3m38ö+	n40ö+	n42ö+	n44ö+

Esere yapılan prozodi incelemesi sonucunda, sekiz ölçülük ara nağme ile beraber, eserin 52 ölçüden oluştuğu tespit edilmiştir. Tablodan yapılan analiz sonucunda, eserin içinde prozodi kurallarına uymayan bir ölçü tespit edilememiştir. Şarkı sözlerinin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun bir şekilde bestelendiği belirlenmiş ve bu bilgilere dayanarak söz konusu eserin prozodiye uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

3.12. Güneşe Benziyordu, Isıtır Beni Sandım İsimli Rast Şarkının, Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna Dair Bulgular

Eserin sözleri Dr. Adnan Güzelöz tarafından yazılmıştır. Eser sofyan usulü ile 160 metronom hızında, 27 Kasım 2012 tarihinde, İstanbul Ataşehir’de bestelenmiştir. Eser, TRT Müzik Dairesi kayıtlarında 22070 repertuvar numarası ile yer almaktadır.

Bu eserin sözlerinde hece vezni kullanılmıştır. Birinci dörtlüğün bir ve ikinci mısrasında (3+4), üçüncü ve dördüncü mısrasında ise (4+3) hece vezni ile kullanılmıştır. Nakarat olarak kullanılan ikinci dörtlüğün birinci, üçüncü ve dördüncü mısrasında (4+3) hece vezni kullanılırken, ikinci mısrasında (3+4) hece vezni kullanıldığı görülmektedir. İkinci dörtlüğün birinci, ikinci ve dördüncü mısrasında (3+4) hece vezni kullanılırken, üçüncü mısrasında ise (4+3) hece vezni kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 12. PİT Yöntemine Göre Rast Şarkı Analiz Tablosu

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m9ö+	1d2m11ö+	1d3m13ö+	1d4m15ö+
1d1m10ö+	1d2m12ö+	1d3m14ö+	1d4m16ö+
Nakarat			
n19ö+	n21ö+	n23ö+	n25ö+
N20ö+	n22ö+	n24ö+	n26ö+
2. Dörtlük 1. Mısra	2. Dörtlük 2. Mısra	2. Dörtlük 3. Mısra	2. Dörtlük 4. Mısra
2d1m27ö+	2d2m29ö+	2d1m31ö+	2d1m33ö+
2d1m28ö+	2d1m30ö+	2d1m32ö+	2d1m34ö+

Esere yapılan prozodi incelemesi sonucunda, sekiz ölçülük ara nağme ile beraber, eserin 44 ölçüden oluştuğu tespit edilmiştir. Analiz edilen tabloya göre, eserde prozodi kurallarına uymayan bir ölçü belirlenmemiştir. Şarkı sözlerinin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun bir şekilde bestelendiği saptanmış olup, bu bulgular doğrultusunda söz konusu eserin prozodiye uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın bu bölümünde sonuçlara, alt problemlerin sırasına göre yer verilmiştir. Turhan Taşan’ın eserlerine yönelik gerçekleştirilen kaynak tarama-

sı neticesinde toplam 277 adet esere ulaşılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Bestekârın eserlerinde en çok Fatoş Koçarlan (10 adet) ve Şafaknur Yalçın'ın (sekiz adet) sözlerini tercih ettiği tespit edilmiştir. Bestekârın iki adet eserinde kendi yazdığı sözleri kullandığı ve 57 farklı söz yazarından faydalandığı görülmüştür.

- Bestekârın 277 sözlü eserinin 118 tanesinin TRT repertuvarında yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu eserler form incelemesi yapıldığında bestekârın üç farklı formda eser bestelediği görülmüştür. Bestekârın eserleri üzerine yapılan incelemelerde, toplamda 20 farklı makamda eser bestelediği ve bu bestelerinde özellikle nihavend makamını sıkça kullandığı, dokuz farklı usulü tercih ettiği görülmüştür. Bu usuller arasında ise özellikle sofyan ve düyek usullerinin ön plana çıktığı belirlenmiştir.

- Yapılan inceleme sonucunda Turhan Taşan'ın şarkı sözlerinden en çok beste yapan bestekârın Mahmut Oğul (5 adet) ve İrfan Özbakır (5 adet) olduğu tespit edilmiştir. Bestekârın şarkı sözleri ile 26 adet eser bestelendiği, bestekârın sözlerini besteleyen ise 13 farklı bestekâr olduğu ortaya çıkmıştır.

- Elde edilen bulgular sonucunda, bestekârın şarkı sözlerinden üretilen bestelerde en çok kullanılan makamın nihavend olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu eserlerde 12 farklı makam kullanıldığı görülmüştür. Bestekârın söz yazarı olarak yer aldığı eserlerde en çok düyek (14 adet) usulünün tercih edildiği, bu eserlerde ise toplamda 5 farklı usulün kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

- Bu araştırmada seçilen üç farklı formdaki eserin, PİT yöntemiyle incelenmeleri sonucunda, bestekârın eserlerinde prozodi kurallarına tamamiyle uyduğu, prozodide yer alan vurgu kavramını önemseydiği ve eserlerinde şarkı sözü özelliğine sahip olan sözleri tercih ettiği görülmüştür. PİT yönteminin prozodi inceleme çalışmalarına yeni bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir. Kal, Karaca, Baş (2022) ve Karaca, Köprülü, Işıldak, Baş (2021)'in çalışmaları da prozodi konusundaki benzer bulgularıyla araştırmanın sonuçlarını desteklemektedir. Ayrıca, Hatipoğlu (1988)'nin sözlü eserlerde güftenin önemine değindiği çalışma da bu araştırmanın sonuçlarını desteklemektedir. Araştırmanın bulguları değerlendirildiğinde bestekârın eserlerinde prozodi kurallarını önemseydiği görülmektedir. Teker (2007)'nin çalışması da benzer bulgularıyla bu sonucu desteklemektedir.

- Turhan Taşan bestekârlık ve söz yazarlığının yanı sıra araştırmacı yazarlık özelliği ile de öne çıkmaktadır. Bilgin (2002)'nin çalışması da benzer bulgularıyla bu sonucu desteklemektedir.

• Bestelerinde genellikle fantezi türünü tercih etmiştir. Turhan Taşan'ın bestekârlık özelliğinin yanı sıra şarkı sözü yazarlığı da bulunmaktadır. Tanrı-verdi (1996)'nin çalışması da benzer bulgularıyla bu sonucu desteklemektedir.

Araştırma sonuçlarına göre aşağıdaki öneriler getirilmiştir.

Turhan Taşan'ın diğer eserlerinin prozodi incelemelerinin yanı sıra, biçim analizleri de yapılabilir.

Türk müziğinde eserleriyle iz bırakmış yaşayan bestekârların prozodi hakkındaki görüşlerinin araştırılması önerilir.

KAYNAKÇA

Açkel, Duygu ve diğerleri (2008). "Turhan Taşan", *Who is Who Türkiye (Türkiye'deki Seçkin Kişilerin Ansiklopedisi)*, İstanbul: Who is Who Yayınları, İstanbul.

Ak, Ahmet Şahin, (2018). Türk Musikisi Tarihi. Ankara: Akçağ.

Akbay, Feyyaz. (2020). Türk Müziğinde Güfteden Besteye Gitme Yolunda Prozodi, İnkılap Yayınevi.

Akbay, Feyyaz. (2020). Sözlü Türk Müziğinde Dönemsel Prozodi Anlayışı ve Seçilmiş Bestekârların Eserlerinin Prozodik Açından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akbayır, Sıddık. (2009). 55 Nokta Kuzey, Samsun Valiliği İl Özel İdaresi, Semih Ofset.

Arel, Hüseyin Sadettin. (1992). Prozodi Dersleri. M. Bardakçı (Yay. Haz.), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Başara, Erol (2014). "Aruz Vezninin Belli Bir Kalıbında Yazılmış Güftelerin Sengin Semâî Usûlü İle Bestelenmesinde Görülen Bazı Prozodik Özellikler", Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 37/2, s. 41-48.

Bilgin, Gülhan. (2002). Turhan Taşan'ın Hayatı, Bitirme Çalışması, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2019), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Pegem Akademi.

Ergişi, Süleyman. (2007). Sözlü Türk Müziğinde Prozodi. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1961). Musiki Sözlüğü, İstanbulMEB.

Gültaş, Saadet (2003). Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Musikisinde Prozodi, İstanbul: Kurtis Matbaacılık.

Hatipoğlu, Ahmet (1988). Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Musikisinde Prozodi, Ankara: T.R.T. Müzik Dairesi Yayınları.

Kal, F. K., Karaca, T., & Baş, A. H. (2023). "Bestekâr Erol Başara'nın Çeşitli Formlardaki Eserlerinin Farklı Değişkenler ve Prozodi Bakımından İncelenmesi", Eurasian Journal of Music and Dance, (21), 82-105.

Kalaycıoğlu, Rahmi (1993). "Turhan Taşan", Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı, sayı 66, Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı Yayınları, İstanbul.

Kalaycıoğlu, Rahmi (2008). "Turhan Taşan", Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı, sayı 90, Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı Yayınları, İstanbul.

Kaptan, S. (1983). Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Yöntemleri. Ankara.

Karaca, T., Köprülü, G., Işıldak, C. K., & Baş, A. H. (2021). "Türk müziğinde yeni bir prozodi inceleme tekniği önerisi (Erol Sayan Örneği)", İdil, 85, 1275-1292.

Karataş, Özgür Sadık (2020). "Beste ve Güftesi Zeki Ârif Ataergin'e Ait Süzünâk Makamındaki Eserlerin Prozodi Analizi", Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 8(21), 171-189.

Kayıkçı, Ali. (2005). Dünden Bugüne Samsunlu Şâirler ve Yazarlar Ansiklopedisi. Gürses Gazetesi Yayını.

Öztaş, Selim (2020). Usûl, Vezin, Prozodi, İstanbul, Olgun-Çelik Matbaa Ltd. Şti.

Sayan, Erol. (2010). Ulusal Müziğimiz Teknik-Analiz Ve Bestecilik, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Tan Sunat, Nurdan. (1994). Hacı Arif Bey'in Çeşitli Makamlardaki Aksak, Curcuna ve Türk Aksağı Usullerindeki 50 Şarkısının Prozodik Tahlili. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanrıverdi, Arzu. (1996). Turhan Taşan Hayatı ve Eserleri, Lisans Bitirme Ödevi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü.

Taşan, Turhan. (2010). Türk Müziğinde Doktor ve Eczacı Sanatçılar. İstanbul: Pendik Belediyesi.

Teker, M. Murat. (2007). Turhan Taşan Hayatı Eserleri, Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı.

Türk Dil Kurumu. (1992). Türkçe Sözlük, İstanbul: Milliyet Tesisleri.

Üreylî, Göksu. (1997). Ahmet Cevdet Çağla'nın Eserlerinde Prozodi, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yurdacan, Bayram, (2019). Türk Musikisi Tarihi ve Bestekârları, Ankara: Akademisyen Kitabevi A.Ş.

İnternet Kaynakları

URL-1.

<https://www.biyografya.com/biyografi/7754> (Erişim Tarihi: 03.04.2024).

URL-2

<https://turhantasan.com/ozgecmis/> (Erişim Tarihi: 03.04.2024).

Kişisel Görüşmeler

Taşan, Turhan, (2024, 21 Mart), İstanbul.

Görsel Kaynakçası

Nota 1: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 17208

Nota 2: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 3060

Nota 3: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 22070

EKLER

TRT Repertuar No:17208

NİHÂVEND ÇOCUK ŞARKISI

Usûlü: SOFYAN

Müzik : TURHAN TAŞAN

Söz : SAMİ DERİNTUNA

(Beste : Yeşilköy / İstanbul,
11 Ocak 1995)

♩=128

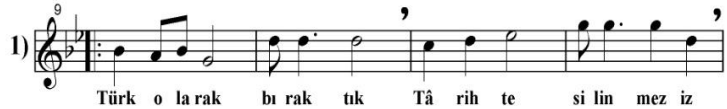
(HEPİMİZ KARDEŞİZ BİZ)

Süre:03'.06"

Türk Olarak Bıraktık Tarihte Silinmez İz



Aranâğmesi



Türk o la rak bı rak tık Tâ rih te si lin mez iz



Bu va tan da ya şa yan He pi miz kar de şiz biz



Ba tı sı do ğu suy la Er zu rum Bo lu suy la



Şan lı Türk Or du suy la Bô lün mez bü tü nüz biz D.C.



Hiç bir za man çok me dik Düş ma nın ö nün de diz



Ay Yıl dı zın al tın da He pi miz kar de şiz biz

TRT Repertuar No:17208

Nihâvend Çocuk Şarkısı
(Sayfa-2)

Turhan Taşan

(Hepimiz Kardeşiz Biz)

33
E dir ne Kars lı sıy la Tı rab zon Van lı sıy la

37
Tür ki yem sev dâ sıy la Bö lün mez bü tü nüz biz SON Turhan Taşan

- 1 -

TÜRK OLARAK BIRAKTIK
TARİHTE SİLİNMEZ İZ,
BU VATANDA YAŞAYAN
HEPİMİZ KARDEŞİZ BİZ

BATISI, DOĞUSUYLA,
ERZURUM, BOLU' SUYLA,
ŞANLI TÜRK ORDUSUYLA
BÖLÜNMEZ BÜTÜNÜZ BİZ

- 2 -

HİÇ BİR ZAMAN ÇÖKMEDİK
DÜŞMANIN ÖNÜNDE DİZ,
AY YILDIZIN ALTINDA
HEPİMİZ KARDEŞİZ BİZ

EDİRNE, KARS' LISIYLA,
TRABZON, VAN' LISIYLA,
TÜRKİYE' M SEVDASIYLA
HEPİMİZ KARDEŞİZ BİZ
(Sami DERİNTUNA)

Şekil 1: Nihavend Çocuk Şarkısı, Turhan Taşan, TRT Rep. No. 17208.

TRT Repertuar No:3060

HÜZZAM FANTEZİ

Usûlü: DÜYEK

Müzik : TURHAN TAŞAN

Söz : A. AŞKIN TUNA

(Beste : Bakırköy / İstanbul;

27 Ağustos 1988)

♩₂₅₆

(ÖPTÜM YANAKLARINDAN)

Süre:03'.30"

Çok Çabuk Geçtik İnan Sevdânın Yollarından



Aranağmesi



2-3)Φ



1) Çok ça buk geç tik i nan Sev dâ nın yol la rın dan



El ve dâ der ken sa na Öp tüm (Saz.....) ya nak la rın dan



Öp tüm (Saz.....) Öp tüm (Saz.....) Öp tüm (Saz.....) ya nak la rın dan D.C.



2) O tu rup ko nu şa lum Mâ zi mi zi an ma dan



Bu gün den son ra dos tuz Öp tüm (Saz.....) ya nak la rın dan



Öp tüm (Saz.....) Öp tüm (Saz.....) Öp tüm(Saz.....) ya nak la rın dan D.C.

TRT Repertuar No:3060

Hüzzam Fantezi
(Sayfa -2)

Turhan Taşan

Çok Çabuk Geçtik İnan Sevdânın Yollarından

3) 

37 

41 

- 1 -
ÇOK ÇABUK GEÇTİK İNAN
SEVDÂNIN YOLLARINDAN
ELVEDÂ DERKEN SANA
ÖPTÜM YANAKLARINDAN

- 2 -
OTURUP KONUŞALIM
MÂZİMİZİ ANMADAN
BUGÜNDEN SONRA DOSTUZ
ÖPTÜM YANAKLARINDAN

- 3 -
CEKİLİP GİDİYORUM
AŞK DOLU YILLARINDAN
MUTLULUK DİLİYORKEN
ÖPTÜM YANAKLARINDAN

Nakarat:
ÖPTÜM, ÖPTÜM, ÖPTÜM YANAKLARINDAN
(A. Aşkın TUNA)

Not:

Bu şarkı;

1) "Milliyet Gazetesi 1990' ın En Sevilen 10 Şarkısı" Anketinde DÖRDÜNCÜLÜK Ödülü almıştır.

2) Bülent ERSOY (Sembol Plak), Hülya SÖZER (Kalite Ticaret Plak), Kismet KANDIRALI (Uzelli Kaset) Sinan ÖZEN (Okey Plak), Adnan EMEN (Müzik Market), Ali SEVEN (Okey Kasetçilik), Tuncay TUNCEL (Özkan Plak), Öptüm Taverna (Çakır Prodüksiyon), Vurgun Taverna (Güven Plak), Merhaba-91 (Çetinkaya Plak), Semra İNANÇ, Esra İÇÖZ (TRT Arşiv Serisi / 290 - TURHAN TAŞAN Besteleri) tarafından Kaset ve CD' de seslendirilmiştir; On Sanatçı tarafından Kaset ve CD' de seslendirilmiştir.

Şekil 2: Hüzzam Fantezi, Turhan Taşan, TRT Rep. No. 3060.

TRT Repertuar No:22070

RAST ŞARKI

Usûlü: SOFYAN

Müzik : TURHAN TAŞAN
Söz : Dr. ADNAN GÜZELÖZ
(Beste : Ataşehir / İstanbul;
24 Kasım 2012 - Cumartesi)

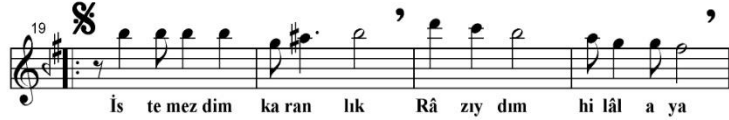
♩=160

Süre:03'.27"

GÜNEŞE BENZİYORDU, ISITIR BENİ SANDIM



Arañağmesi



TRT Repertuar No:22070

Rast Şarkı
(Sayfa -2)

Turhan Taşan

Güneşe Benziyordu, Isıtır Beni Sandım

31 Gök yüzün de yıldız çok Yıldızlar hep ona eş

35 (Saz.....)

Turhan Taşan

- 1 -

GÜNEŞE BENZİYORDU
ISITIR BENİ SANDIM
YALNIZ IŞIK SAÇARMIŞ
IŞIĞINA BEN KANDIM

Nakarat:

İSTEMEZDİM KARANLIK
RÂZİYDİM HİLÂL AY'A
O DA HEMEN KARARDI
YALNIZ DALDIM RÜYÂYA

- 2 -

BEKLERİM USANMADAN
YENİDEN DOĞAR GÜNEŞ
GÖKYÜZÜNDE YILDIZ ÇOK
YILDIZLAR HEP ONA EŞ
(Dr. Adnan GÜZELÖZ)

Şekil 3: Rast Şarkı, Turhan Taşan, TRT Rep. No. 22070.

ÇORUM İLİ ÖRNEĞİNDE ÖZENGEN MÜZİK EĞİTİMİ VEREN KURUMLARIN İŞLEYİŞİ: YÖNETİCİLERİN PERSPEKTİFİNDEN BİR İNCELEME

Buket AYDINER* / Dr. Öğr. Üyesi Fırat TAŞ**

Öz: Çeşitli sebeplerle müziği meslek olarak seçmemiş veya seçmek istemeyen, ancak müzik yapabilme becerisini geliştirmek isteyen bireyler genellikle özengen (amatör) müzik eğitimine yönelmektedir. Bu durum, müzik performansı alanına ilgi duyan her yaşta bireyin özengen müzik eğitimi alma fırsatı bulabileceği çeşitli kurum varlığına zemin hazırlamıştır. Ülkemizde de bu tür kurumların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Bu çalışma, Çorum'da özengen müzik eğitimi alanında faaliyet gösteren kurumların yöneticilerinin perspektifinden kurumların eğitim anlayışları, müzik eğitiminin kalitesi, kurum başarısı, fiziksel koşulların uygunluğu, çevre ile iletişim ve düzenlenen etkinlikler gibi unsurları inceleyerek mevcut durumlarını ortaya koymayı ve bu alanlarda iyileştirmeye yönelik öneriler sunmayı amaçlamaktadır. Verilerin elde edilmesi için konu ile ilgili yayımlanmış basılı ve dijital kaynaklar taranmış, yönetici görüşlerinin belirlenmesinde nitel ve nicel olarak yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Bu araştırma, mevcut durumu belirlemeye odaklandığı için genel bir perspektif içinde gerçekleştirilmiştir; ancak ileride yapılacak çalışmaların daha ayrıntılı ve özelleştirilmiş bir yaklaşım ortaya koyarak yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Özengen Müzik Eğitimi, Özengen Müzik Eğitimi Kurumları, Yönetici Görüşleri, Çorum.

THE FUNCTIONING OF INSTITUTIONS PROVIDING AMATEUR MUSIC EDUCATION IN ÇORUM PROVINCE: AN ANALYSIS FROM THE PERSPECTIVE OF ADMINISTRATORS

Abstract: Individuals who have not chosen music as a profession for various reasons or who do not want to choose music as a profession, but who want to improve their ability to make music, often turn to amateur music education. This situation has paved the way for the existence of various institutions where individuals of all ages who are interested in the field of music performance can find the opportunity to receive amateur music education. The number of such institutions is increasing day by day in our country. This study aims to reveal the current situation of the institutions in Çorum by examining the elements such as the educational approach of the institutions, the quality of music education, the success of the institution, the suitability of physical conditions, communication with the environment and the activities organized from the perspective of the administrators of the institutions operating in the field of amateur music education and to provide suggestions for improvement in these areas. In order to obtain the data,

ORCID ID : 0009-0004-1991-4942* / 0000-0002-7380-9738**

DOI: DOI : 10.31126/akrajournal.1422499

Geliş Tarihi : 09 Ocak 2024 / Kabul Tarihi: 09 Temmuz 2024

*Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi.

**Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

printed and digital sources published on the subject were scanned, and a qualitative and quantitative structured interview form was used to determine the views of the administrators. Since this research focuses on determining the current situation, it was conducted in a general perspective; however, it is recommended that future studies be conducted with a more detailed and customized approach.

Key Words: Amateur Music Education, Amateur Music Education Institutions, Principals' Opinions.

1. Giriş

Tarih boyunca insan hayatının ayrılmaz bir parçası olan eğitim kavramı, yalın bir ifade ile "Bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istenilen yönde değişiklikler oluşturma süreci" olarak tanımlanmıştır (Ertürk, 1993: 12).

Tezcan eğitimi, "Bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerlerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır" (akt. Gündüz, 2007: 9) şeklinde ifade ederken, Eliot'un görüşüne göre ise eğitim; "Toplumun içindeki fertlere hayatın kapılarını açan, onları toplumun içindeki yerlerini almaya muktedir kılan bir süreçtir" (akt. Soylu, 2022: 8). Tezcan'ın vurguladığı bireyin beceri ve davranışlarını geliştirmeye odaklanan boyutu ile Eliot'un toplum içinde bireyleri konumlandıran ve hayata hazırlayan boyutu bir araya geldiğinde, eğitim sadece bireyin kendi potansiyelini keşfetmesine değil, aynı zamanda toplumsal yapıya uyum sağlamasına ve etkileşimde bulunmasına olanak tanıyan kapsamlı bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle eğitimin bireyin kişisel gelişiminden toplumsal entegrasyona kadar geniş bir yelpazede rol oynadığını söylemek mümkündür.

Eğitimin en önemli alt dallarından biri olan sanat eğitimi bireylerin kişisel gelişimine ve sosyal etkileşimine önemli ölçüde katkı sağlamasının yanında toplumların çağdaş medeniyet seviyelerine ulaşmalarında da önemli bir rol oynar. Atatürk'ün "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" ifadesi, sanatın toplum yaşamındaki önemini vurgularken, bu alandaki gelişimin toplumsal dinamikleri şekillendirmede kritik bir etken olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bütünlük, toplumların sadece bilgi düzeylerini değil, aynı zamanda kültürel zenginliklerini de artırarak daha sağlam ve sürdürülebilir bir gelişme sağlamalarına olanak tanır.

Sanat eğitimi çatısı altında gerçekleştirilen en önemli eğitimlerden biri şüphesiz müzik eğitimidir. Uçan'a göre müzik eğitimi, "Bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir" (2018: 32-33). Bu süreç, insanların duygusal, zihinsel ve sosyal gelişimine katkıda bulunurken aynı zamanda estetik duyarlılığı ve sanatsal yetenekleri destekler.

Müzik eğitimi, öğrencilerin müzikal becerilerini geliştirirken, disiplin özgüven ve yaratıcılık gibi kişisel özelliklerin de olumlu yönde ilerlemesine yardımcı olur. Her kültürde ortak bir dil olarak kabul edilen müzik, kişisel gelişime yönelik sağladığı bu faydalar aracılığıyla dolaylı olarak kültürler arası anlayışın artmasına, toplumsal uyuma ve barışa katkıda bulunur. Özen de bu görüşü destekler nitelikteki sözleriyle müzik eğitiminin toplumsal ve sosyal alandaki faydalarına dikkat çekmiştir: “Günümüzde müzik eğitiminin bireylerin kişilik gelişimine ve sosyalleşmesine katkıda bulunduğu gerçeği giderek daha çok kabul görmektedir” (2004: 58). Bu bağlamda, müzik eğitiminin bireyin çevresiyle müzik aracılığıyla etkileşim kurabilen, sosyalleşebilen, bilinçli bir şekilde müzik üretebilen ve tüketebilen bir birey olmasını desteklediği söylenebilir.

Uçan’a göre, “Müzik eğitimi, veriliş amacına göre genel, özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) olmak üzere üç alt dala ayrılır” (akt. Tokatlı ve Mustul, 2020: 13). Kısaca bahsetmek gerekirse, genel müzik eğitimi örgün eğitim kapsamında verilen müzik eğitimini ifade ederken, genel müzik eğitiminin kazandıracığı bilgi ve becerilerin daha fazlasını hedefleyen, hobi olarak müziğe yönelen bireylere sunulan eğitim türüne özengen müzik eğitimi denmektedir. Mesleki müzik eğitimi ise, müzik alanında uzmanlaşmak isteyen bireylerin ihtiyaç duyduğu bilgi, beceri ve tecrübeleri kazandırma amacına yönelik verilen eğitim türüdür.

1.1. Genel Müzik Eğitimi

Genel müzik eğitimi, bireylere okul öncesi dönemden başlayarak üniversite öğrenimine kadar geçen süreç içerisinde ve kazandırılmak istenen temel müzik bilgilerinin belirli amaçlar doğrultusunda planlı olarak verildiği eğitimi tarif etmektedir. Tarman’a göre genel müzik eğitimi, “Sağlıklı, dengeli ve insanca bir yaşam için herkese yönelik, asgari ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür” (2006: 9). Genel müzik eğitimi, öğrencilerin müzikle olan ilişkilerini zenginleştirmek, müzikal becerilerini geliştirmek için önemli bir fırsattır. Bu eğitim, bireylerin kendilerini ifade etme ve duygu paylaşımı gibi alanlarda da fayda sağlar. Alkar’a göre, “Genel müzik eğitimi; sağlıklı ve dengeli bir yaşam için gerekli olan ve yaş, meslek, cinsiyet, ırk, eğitim durumu gözetmeksizin toplumda yer alan tüm bireylere verilmesi gereken eğitim şeklidir. Buradaki eğitimde asıl hedef, sanatçı yetiştirmek değil, her bireyin iyiyi kötüyü birbirinden ayırt edebilecek yeterlilikte sanat tüketicisi olmalarını sağlamaktır” (2008: 4).

Alkar’ın görüşünden yola çıkarak genel müzik eğitiminin sadece müzikal yetenekleri olan bireyler için değil, toplum içerisinde yer alan tüm bireylerin faydalanabileceği bir eğitim türü olduğu söylenebilir. Toplumun büyük kesiminin müzik eğitimi ile ilgili ilk deneyimlerini yaşamasına aracı olan genel

müzik eğitimi, bireylere müzikle ilgili farkındalıklarını geliştirme ve yeteneklerini keşfetme fırsatı sunarak kendilerini daha iyi tanımalarına yardımcı olmasının yanında, kültürel müzik mirasının aktarılmasındaki işlevi sayesinde ortak müzik kültürünün oluşması ve yaygınlaşmasında önemli bir role sahiptir. Genel müzik eğitimi, müziğe olan ilgisi ve yeteneği ne seviyede olursa olsun bireylerin müziğin kültürel boyutları hakkında fikir edinmesini sağlayarak genel kültür kapasitelerini zenginleştirmeye yardımcı olur. Uçan'a göre genel müzik eğitiminin bir işlevi de şu şekildedir: "Durumları uygun bireyleri özengen müzik eğitimine ilgilendirmek, yönlendirmek ve ona giden yolu açmak, onlarda özengen bir ön bilinçlenme, tohumlanma ve tomurcuklanma oluşmasını sağlamaktır" (2018: 34).

Genel müzik eğitimi, sadece müzikal yetenekleri olan bireyler için değil, toplum içerisinde yaşayan tüm bireylerin faydalanabileceği bir eğitim türüdür. Toplumun büyük kesimi genel müzik eğitimi ile müzikle ilgili ilk deneyimlerini yaşar ve bu eğitim sayesinde müzikal farkındalıklarını geliştirir ve yeteneklerini keşfeder.

1.2. Mesleki Müzik Eğitimi

Mesleki müzik eğitimi, müziğe ilgi duyan, motive ve gelecekte müziği bir meslek olarak seçmeyi hedefleyen bireylere sağlanan eğitimi ifade eder. Bu tür eğitimin temel amacı, müziği meslek olarak benimseyen bireylere, ilgili mesleğin gerektirdiği bilgi, beceri ve deneyimi kazandırmaktır. Bu sebeple, mesleki müzik eğitimi, konusunda uzmanlaşmış kişiler tarafından verilmektedir.

Mesleki müzik eğitimine yönelmek isteyen bireyler, bu eğitimlerin verildiği kurumlardan kendi yaş seviyelerine uygun olanlara başvurup, kurumların düzenlediği özel yetenek sınavlarında başarılı bulunurlarsa kuruma öğrenci olarak kabul edilip eğitimlerine başlayabilirler. Bu durumun nedenini Uçan, "Mesleki müzik eğitimi görecekte kişide, öncelikle seçilen kol, dal, iş ya da mesleğin gerektirdiği boyutlarda ve asgari yeterlikte olmak üzere, belirli bir yetenek düzeyi ve kapasitesi aranmaktadır" şeklinde açıklamaktadır (akt. Seyhan, 2019: 13).

Tepeli de "Mesleki müzik eğitimi öncesinde, müziği meslek olarak seçip bu şekilde müziği icra etmek isteyen bireylerde, öncelikle seçtiği müzik dalının gerektirdiği yetenek ve kapasiteye sahip olup olmadığı sorgulanmaktadır. Birey, mesleki müzik eğitimine adım atabilmek için mesleğin gerektirdiği miktarda ve asgari yeterlilikte belli bir yeteneğe sahip olması gerekmektedir" sözleriyle yukarıdaki görüşü desteklemektedir (2018: 28). Bu görüşler ışığında, mesleki müzik eğitiminde önkoşul olarak belirli bir seviyede müzikal kapasite ve yeteneğe sahip olunması gerekliliğinden söz etmek mümkündür; ancak bu zorlu eğitim sürecini başarıyla tamamlayabilmek için disiplinli ve düzenli çalışma, sorumluluk bilincine sahip olma, müzikal bilgi ve becerileri geliştirme

konusunda istekli olma gibi özelliklerin varlığı da son derece önemlidir. Bu nedenle, mesleki müzik eğitimi alan bireylerde belli bir seviyedeki müzik yeteneğinin yanı sıra disiplinli, çalışkan, araştırmacı olmak gibi özelliklerin de bulunması beklenir.

Mesleki müzik eğitimi programları içerik olarak müzik teorisi, solfej, enstrüman, müzik tarihi gibi ortak sayılabilecek derslerin yanı sıra seçilmiş olan müzik mesleğine özgü diğer derslerden oluşur. Alana özgü olan ve ortak dersler olarak nitelendirilen derslerin programlardaki ağırlıkları kurumdan kuruma, programdan programa değişiklik gösterebilmektedir.

Kardeş'e göre mesleki müzik eğitimi alanında "Müzik öğretmenliği eğitimi, bestecilik eğitimi, seslendiricilik eğitimi, repertuvar eğitimi, müzik araştırmacılığı eğitimi, çalgı yapımıcılık/onarımcılık eğitimi, askeri müzik/bandoculuk eğitimi, dinsel müzik eğitimi yer almaktadır" (2013: 34-35). Günümüzde bunlara ek olarak müzik teknolojileri eğitimi ve müzik işletmeciliği eğitimi de mesleki müzik eğitimi kapsamında değerlendirilmektedir.

1.3. Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi

Türkiye'deki müzik eğitimi alanında yapılan bilimsel çalışmalarda, amatör kelimesinin yerine Türk Dil Kurumu Sözlüğündeki karşılığı olan 'özengen' kelimesi sıklıkla kullanıldığı ve bu ifade biçiminin müzik eğitimi camiasında benimsendiği görülmektedir.

Soylu'ya göre, "Özengen müzik eğitimi, belirli bir müzik alanına ilgi duyan ve bu alanda kendisini geliştirmeyi amaçlayan, amatör seviyede müzikle uğraşan bireylere verilen bir eğitim şeklidir" (2022: 17). Bu eğitim, müzikle ilgilenmek ve bir çalgı çalmak isteyen tüm bireyler için zorunlu olmaksızın, müziksel davranışlar kazandırmayı hedefler. Bu bağlamda, özengen müzik eğitimi, müzik sanatına ilgi duyan herhangi bir bireyin, seviyesine göre müzikal yeteneklerini geliştirebileceği bir fırsat sunar.

Dönmez'in değerlendirmesine göre, özengen müzik eğitimi; "Amatör bir ruh ve yaklaşımı bünyesinde barındırması nedeniyle keyifli bir hobi faaliyeti olarak başlamaktadır" (akt. Tüzlin, 2019:12). Bu tür eğitim, müziğe ilgi duyan ve istekli olan herkesin faydalanabileceği, zorunlu olmayan bir eğitim şeklidir.

Buzduğu'na göre, özengen müzik eğitimi; "Müziğe karşı özel bir ilgi ve sevgi besleyen amatör müzik öğrencilerine verilen bir eğitim türüdür. Bu eğitim, genel müzik eğitimine ek olarak sunulur ve mesleki müzik eğitimi için bir kaynak oluşturur" (2010: 6).

Amatörlerin mesleki müzik eğitimine başlamadan önce farkındalık kazanmaları ve müzik alanına olan ilgi ve heveslerini geliştirmeleri büyük önem taşır. Özengen müzik eğitimi, müzik alanına heves duyan amatör öğrencilerin yetenek ve becerilerini geliştirmenin yanı sıra mesleki müzik eğitimine geçiş

söz konusu olduğunda önemli bir köprü işlevi görür. Uçan'a göre, etkili bir mesleki müzik eğitimi için, güçlü bir genel müzik eğitimi temeli ve buna bağlı olarak güçlü bir özengen müzik eğitimi gereklidir. Bu tür bir eğitim, öğrencilere sağlam bir müzikal temel sunarak güvenilir bir altyapı oluşturur. En uygun, etkili ve en iyi sonuca ulaşmanın yolu, genel müzik eğitimi ile özengen müzik eğitimini birleştirmek ve bunları aynı anda, uyumlu bir şekilde almak olarak belirtilmiştir (2018: 37).

1.4. Problem Durumu

Say'a göre Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren özengen müzik eğitiminin tarihsel olarak ilerleyişi şu şekilde sıralanmaktadır:

- “Cumhuriyetin ilk evrelerinden itibaren belli orta ve yükseköğretim kurumlarında ders dışı etkinlikler çerçevesinde koro ve çalgı toplulukları çalışmalarına yer verilmesi,
- 1930'lu yıllardan itibaren halkevlerinde belli müzik kurslarının düzenlenmesi ve müzik topluluklarının oluşturulup çalıştırılması,
- Cumhuriyetin ilk evrelerinden itibaren belli müzik derneklerinde bireysel ve toplu müzik ve kurs çalışmalarının düzenlenmesi,
- 1940 – 1950'li yıllardan itibaren belli folklor derneklerince yürütülen belli müzik çalışmalarının yoğunlaşmaya başlaması,
- 1950'li ve özellikle 1960'lı yıllardan itibaren belli okullarda özengen müzik çalışmalarına ve etkinliklerine yönelişin belirgin bir hız ve yoğunluk kazanmaya başlaması,
- 1974 yılından itibaren ortaokul programlarında zorunlu müzik dersine ek olarak “koro, çalgı ve çalgı toplulukları” adıyla seçmeli derslere yer verilmesi,
- Belli kamu kuruluşlarında ve özel kuruluşlarda düzenli özengen müzik çalışmalarına yer verilmeye başlanması” (akt. Baylan, 2021: 9).

Ülkemizde özengen müzik eğitimi çalışmaları hem örgün eğitimin tüm kademelerinde ve hem de yaygın eğitim kapsamında yürütülmektedir. Uçan örgün eğitim kapsamında yürütülen özengen müzik eğitimi çalışmalarını; “İlkokul, ortaokul ve liselerde daha çok eğitsel müzik kol çalışmaları, seçmeli ses ve çalgı toplulukları, seçmeli koro ve orkestra çalışmaları, seçmeli bireysel ve toplu müzik kursları, isteğe bağlı müzik etkinlikleri ve müzik yarışmaları yoluyla; üniversitelerde ise, bunlara benzer durum ve ortamların yanı sıra serbest ya da boş zamanları değerlendirmek amacıyla isteğe ve gönüllü katılıma bağlı olarak yürütülen bireysel ve toplu müzik yapma çalışmaları yoluyla gerçekleştirir” şeklinde sıralamaktadır (akt. Soylu, 2022: 17). Bu bağlamda, özengen müzik eğitiminin müzikle ilgilenen her yaş grubundan bireyin müzikal yeteneklerini geliştirebileceği olanaklar sunduğu görülmektedir.

Ülkemizdeki yaygın eğitim kapsamındaki özengen müzik eğitimi

çalışmaları Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı özel müzik kursları gibi kurum ve kuruluşlar tarafından yürütülmektedir. Özden'e göre, özengen müzik eğitimi, "Özellikle büyük şehirlerdeki özel müzik evleri ve müzik dershaneleri aracılığıyla yürütülmektedir. Bu kurumlar, çeşitli müzik türlerine ve farklı çalgılara yönelik eğitimler sunarak, ülkemiz müzik eğitimine önemli katkılar sağlamaktadır" (akt. Soylu, 2022: 18). Bireyler, bu kurum ve kuruluşlara başvurarak istedikleri çalgı ve türdeki müzik eğitimini alabilmektedir.

"Günümüzde sayısı epeyce artan ve gün geçtikçe daha büyük kitlelere hitap eden özengen müzik eğitim kurumları, Millî Eğitim Bakanlığı'nın ilgili yönetmelikleri çerçevesinde açılarak belirli yasal kurallar ile işleyişini sürdürmektedir. Bakanlık tarafından görevlendirilen müfettişlerin yaptığı periyodik denetimler ile eğitim kurumlarının işleyişlerinin sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi sağlanır. Özengen müzik eğitimi sürecinde bireyler yetiştirilirken, özengen eğitimin yapısı gereği bir yandan almış olduğu genel müzik eğitimindeki açıklık tamamlanıp bir yandan da mesleki müzik eğitimi için bir zemin oluşturarak bu iki müzik eğitimi türü arasında destekleyici bir köprü işlevi görür" (Bayırlı, 2022: 12).

Türkmen (2017)'e göre, "Her geçen gün sayıları artan bu kurumlar bireylerin müzikle tanışmasını sağlamaktadır. Ancak özengen müzik eğitimi veren kurumların ve müzik eğitimcilerinin karşılaştığı sorunları çözmeleri için dernek benzeri yasal yapılanmalar bulunmamaktadır" (akt. Akınönder, 2019: 12).

Sarı'ya göre, "Özengen müzik eğitimi kurumlarına olan ilgi gün geçtikçe artmaktadır. Bu ilgi, ailelerin çocuklarının sağlam temeller oluşturması, algılarını çeşitlendirmesi ve ilgi yönlerini artırması amacıyla özengen kursları tercih etmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu eğilim, dünya genelinde olduğu gibi ülkemizde de yaygınlaşmaktadır. Son dönemde, özengen müzik eğitimi veren kurumların sayısı artmış ve çocuklar ile ailelerin ilgi odağı hâline gelmiştir" (2021: 3). Bu eğilimin, özellikle de özengen eğitim veren müzik kurumlarının popülerliğinin artması, gelecekte de sürmesi beklenmektedir. Ancak, unutulmamalıdır ki, bu kurumların kalitesi ve sağlanan eğitimin etkililiği önemli bir etkidir. Bu nedenle, özengen eğitim veren müzik kurumlarının öğrencilerine nitelikli eğitim programları sunması ve onları bireysel gereksinimleri doğrultusunda yönlendirilmesi gerekmektedir.

Özengen müzik eğitimi alanında faaliyet gösteren kurumlar, geniş bir katılımcı kitlesine hitap ederek çocuklardan yetişkinlere kadar farklı yaş gruplarındaki bireyleri müzikle buluşturmakta ve amatör müzisyenlerin yetişmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, kurumlar, kendilerine başvuran bireylerin müziği anlama, sevme ve müzik yapma becerilerini destekleyerek müziğe ilgi duyan toplulukların oluşmasına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, uzman

eğitimciler tarafından yönetilen kurumlar, müzik eğitiminin geniş kitlelere etkili bir biçimde ulaşmasını sağlamak bakımından büyük bir öneme sahiptir. Dolayısıyla, müzik eğitimi kurumlarıyla ilgili yapılan araştırmaların bu önemli perspektifleri anlamada önemli bir katkı sağlayacağı açıktır.

Bu çerçevede, Çorum ilinde faaliyet gösteren özel müzik eğitimi kurumlarının yöneticilerinin bakış açılarını araştırmak amacıyla gerçekleştirilen bu çalışma, farklı değişkenleri analiz ederek öneriler oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışma, özengen müzik eğitimi veren kurumların eğitim anlayışları, planlama ve programlamaları, öğretmen seçimi ve eğitim düzeyi, düzenlenen etkinlikler gibi çeşitli unsurları ele alarak, bu kurumların yöneticilerinin özengen müzik hakkındaki görüşlerini ve kurumların fiziksel durumlarını belirlemeyi hedeflemektedir.

Ayrıca, çalışma, özengen müzik eğitimi veren kurumların bölgesel özelliklerini ve işleyişlerini inceleyerek, günümüzdeki özengen müzik eğitimi ilkelerini belirlemeyi ve bu alandaki eğitimin niteliğini artırmaya yönelik öneriler geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “Çorum ilinde özengen müzik eğitimi alanında faaliyet gösteren kurumların yöneticilerinin, kurum işleyişi hakkındaki görüşleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

1.5. Alt Problemler

1. Kurum yöneticilerinin demografik bilgileri (cinsiyet, yaş, öğrenim durumu, kurumdaki hizmet süresi) nelerdir?
2. Kurumlar ne kadar süredir faaliyet göstermektedir?
3. Kurum hedeflerinin önem sıralaması nedir?
4. İstihdam edilen öğretmenlerin sayısı, kuruma öğretmen alımında aranan kriterler, öğretmenlerin öğrenim düzeyleri nelerdir?
5. Uygulanan öğretim programları nasıl hazırlanmaktadır?
6. Öğretim programlarının uygulama süreci kurum yöneticileri tarafından nasıl takip edilmektedir?
7. Kurumların derslik sayıları ne kadardır?
8. Eğitim alan öğrenciler hangi yaş aralıklarındadır?
9. Dersler kaç öğrenci ile yürütülmektedir?
10. Kurumlarda hangi çalgıların eğitimi verilmektedir?
11. Kurumlarda öğrencilerin ders haricinde çalışabilecekleri fiziki ortam var mıdır?
12. Kurumlarda öğrencilerin eğitimini alacakları çalgı seçimindeki etkenler nelerdir?
13. Kurumlarda müzik eğitiminin hangi alt alanlarında eğitim verilmektedir?
14. Kurumlarda eğitimi verilen müzik türleri nelerdir?

15. Kurumlarda en çok hangi müzik türünün eğitimine talep gösterilmektedir?

16. Kurumlarda eğitim alan öğrencilerin mesleki müzik eğitimine geçişi ne düzeydedir?

17. Kurumların dinleti, konser vb. gibi etkinlikler düzenleme durumu nedir?

18. Kurumların uygulamada karşılaştığı problemler nelerdir?

1.6. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumların işleyişine yönelik yönetici görüşlerini tespit ederek yürütülen eğitim faaliyetlerinin mevcut durumunu ortaya koymak ve özengen müzik eğitimi veren bu kurumların bölgesel özelliklerini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca çalışma, özengen müzik eğitimi veren kurumların eğitim niteliğini artırmaya yönelik öneriler geliştirmeye yardımcı olacak veriler sunmayı da hedeflemektedir.

1.7. Araştırmanın Önemi

Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumların eğitim anlayışları, süreç planlamaları, öğretmenlerin seçimi ve eğitim düzeyi, düzenledikleri etkinlikler gibi çeşitli değişkenlerin incelenmesi, özengen müzik eğitimi yaklaşımlarının tespit edilmesi ve gelişimi açısından önem taşımaktadır.

2. Yöntem

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama yöntemleri ve verilerin analizi alt başlıklar hâlinde açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumların yönetici görüşleri incelenerek, mevcut durumun belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, kurumların eğitim anlayışları, fiziksel koşullarının uygunluğu, öğretmenlerin eğitim düzeyi, düzenlenen etkinlikler, eğitim programı gibi unsurlar incelenmiştir. Bu çalışmada, tarama modellerinden örnek olay tarama modeli kullanılarak, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumların yöneticilerinin görüşlerine ilişkin veriler toplanmıştır.

“Örnek olay tarama modelleri ile yapılan araştırmalar, genel tarama modelleri ile yapılanlara oranla daha ayrıntılı ve gerçeğe yakın bilgiler verir. Bunlarda, olası nedenler ve nasıllar hakkında nitel veri toplama ve o ünite için geçerli olabilecek yorum yapma şansı daha yüksektir” (Karasar, 2022: 119). Bu tarama modeli genellikle nitel verilerin toplandığı ve değerlendirildiği araştırmalarda kullanılmaktadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurum

yöneticilerinden oluşmaktadır. Örneklem ise Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren on kurumun yöneticisinden oluşmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verilerinin toplanmasında literatür taraması ve yapılandırılmış görüşme teknikleri kullanılmıştır. “Yapılandırılmış görüşmelerde, araştırmacının belirli bir sırayla önceden hazırlanmış olduğu sorular vardır. Bu yöntem verinin hızlı kodlanmasına ve analizine, ölçüm kolaylığına ve ardından da araştırmanın kapsamıyla karşılaştırılmasına imkân verir. Bu yaklaşım kendi kendine yapılan anketin tersine görüşmeciye ihtiyaç duyulduğu anda kaynak kişinin sorularına cevap verme imkânı sağlar” (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2021: 159).

“Rubin (1983) görüşme türlerine ilişkin farklı bir yaklaşım geliştirir ve görüşmeleri dörde ayırır: “sabit format anket görüşmesi”, “açık uçlu anket görüşmesi”, “açık uçlu duyarlaştırıcı görüşme” ve “açık uçlu yoğunlaşmış görüşme. Bunlardan ilk ikisi, içerik ve yöntem açılarından yapılandırılmış görüşmeye benzer. Örneğin, sabit format anket görüşmesi yapılandırılmış görüşmeden pek farklı değildir. Açık uçlu anket görüşmesinde ise, bir dizi standart soru seti vardır ve görüşülen birey bu sorulara istediği tarzda ve öznel olarak yanıt vermekte serbesttir” (Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2018: 130).

Araştırmada kullanılan görüşme formu, kurumların eğitim anlayışları, fiziksel koşullarının uygunluğu, öğretmenlerin eğitim düzeyi, düzenlenen etkinlikler, eğitim programı kurs yöneticilerinin teoride veya uygulamada yaşadıkları sorunları ortaya koyabilmek amacıyla yapılandırılmış sorular içermektedir. Görüşme formunda yer alan 18 soru kurum yöneticileri tarafından yüz yüze yanıtlanmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Çalışmada toplanan veriler betimsel analiz yoluyla çözümlenmiştir. “Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239-240).

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın problem ve alt problemleri ile ilgili verilerin analizi yapılarak elde edilen bulgular ortaya konmuş ve yorumlanmıştır.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt probleminde Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumlardaki yöneticilerin demografik bilgilerini tespit etmeye yönelik sorular yer almaktadır. Birinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda dört tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.1 Kurum Yöneticilerinin Cinsiyet Değişkenine Göre Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Erkek	6	60
Kadın	4	40
Toplam	10	100

Tablo 3.1 incelendiğinde, kurum yöneticilerinin çoğunluğunun erkek olduğu, kadın yöneticilerin azınlıkta olduğu görülmektedir.

Tablo 3.2 Kurum Yöneticilerinin Yaş Değişkenine Göre Dağılımı

Yaş	f	%
20-30	2	20
31-40	2	20
41-50	4	40
50-60	1	10
61 ve Üzeri	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.2 incelendiğinde, kurum yöneticilerinin çoğunluğunun 41-50 yaş aralığında olduğu, 50 yaş ve üzerinde olan kurum yöneticilerinin ise azınlıkta olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 3.3 Kurum Yöneticilerinin Öğrenim Durumu Değişkenine Göre Dağılımı

Öğrenim Durumu	f	%
Ortaokul	1	10
Lise	1	10
Ön Lisans	2	20
Lisans	5	50
Yüksek Lisans	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.3 incelendiğinde, kurum yöneticilerinin çoğunluğunun lisans mezunu olduğu görülmektedir.

Tablo 3.4 Kurum Yöneticilerinin Kurum Bünyesindeki Hizmet Sürelerine Göre Dağılımı

Hizmet Süresi	f	%
1-5 yıl	1	10
6-10 yıl	3	30
11-15 yıl	3	30
16-20 yıl	1	10
21 yıl ve üzeri	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3.4 incelendiğinde, kurum yöneticilerinin çoğunluğunun 6-15 yıl aralığında bağlı oldukları kurumda hizmet verdiği anlaşılmaktadır.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ikinci alt probleminde kurumların ne kadar süredir faaliyette olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. İkinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.5 Kurumların Faaliyet Sürelerine Göre Dağılımı

Faaliyet Süresi	f	%
1-5 yıl	1	10
6-10 yıl	3	30
11-15 yıl	2	20
16-20 yıl	2	20
21 yıl ve üzeri	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3.5 incelendiğinde, kurumların çoğunluğunun 6-15 yıl aralığında faaliyette olduğu görülmektedir.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın üçüncü alt probleminde kurum hedeflerinin önem sıralamasının ne olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular aşağıdaki tabloda verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.6 Kurum Hedeflerinin Önem Sıralamasına Göre Dağılımı

Kurum Hedefleri	Önem Sıralaması			
	1	2	3	4
Eğitim	9	1	-	-
Şehrin sanat hayatına katkıda bulunmak	1	8	1	-
Sanatçı yetiştirmek	-	1	9	-
Diğer	-	-	-	2

Tablo 3.6 incelendiğinde, görüşmeye katılan kurum yöneticilerinden çoğunluğunun kurumlarının birinci öncelikli hedefinin eğitim, ikinci öncelik hedefinin şehrin sanat hayatına katkıda bulunmak, üçüncü önceliklerinin sanatçı yetiştirmek olduğunu belirttiği görülmektedir. Soruyu “Diğer” seçeneğiyle yanıtlayan iki yönetici bu hedefleri “Sanata ve müziğe dair her şey” ve “Toplumla yararlı insanlar yetiştirmek” olarak belirtmişleridir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dördüncü alt probleminde kurumlarda istihdam edilen öğretmenlerin sayısı, kurumlara öğretmen alımında aranan kriterler, öğretmenlerin öğrenim durumu ve ders görevlendirmelerine ilişkin ölçütlerin neler olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular aşağıda üç tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.7 Kurumların Öğretmen İstihdam Etme Durumuna Göre Dağılımı

İstihdam Edilen Öğretmen Sayısı	f	%
1 Öğretmen	3	30
2 Öğretmen	2	20
3 Öğretmen	1	10
4 Öğretmen	1	10
5 Öğretmen	2	20
6 Öğretmen	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.7 incelendiğinde, kurumların çoğunluğunun 1 veya 2 öğretmenle hizmet verdiği görülmektedir.

Tablo 3.8 Kurum Yöneticilerinin Öğretmen Alımında Aradığı Kriterlere Göre Dağılımı

Kriter	Önem Sıralaması			
	1	2	3	4
Öğrenim Durumu	5	3	1	-
Alanında tanınma	-	2	5	-
Mesleki deneyim	3	5	-	1
Diğer	1	-	2	-

Tablo 3.8 incelendiğinde, görüşmeye katılan kurum yöneticilerinin çoğunluğunun öğretmen alımındaki ilk kriterinin öğretmenin öğrenim durumu, ikinci kriterinin mesleki deneyim, üçüncü kriterinin alanında tanınma olduğu anlaşılmaktadır. Soruyu diğer seçeneği ile yanıtlayan iki yöneticiden ilki; “Referanslarını inceliyorum. Deneme dersi yapıyoruz, gözlemliyoruz, iyi sonuç alırsak çalışmaya devam ediyoruz. Çocuğa, kişiye yaklaşımına, bilgi düzeyine, eğitim verme şekline, öğrencinin öğrenip öğrenmediğine bakıyorum” şeklinde, ikincisi de “Transkriptini inceleyerek hangi alanlarda ders vereceğine karar veriyorum” şeklinde görüş bildirmiştir.

Tablo 3.9 Kurumlarda Çalışan Öğretmenlerin Öğrenim Düzeylerine Göre Dağılımı

Öğrenim Durumu	f	%
Ortaokul	1	3,3
Lise	-	-
Ön lisans	1	3,3
Lisans	26	86,7
Yüksek Lisans	2	6,7
Toplam	30	100

Tablo 3.9 incelendiğinde, kurumlarda çalışan öğretmenlerin çoğunluğunun lisans mezunu olduğu anlaşılmaktadır.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın beşinci alt probleminde kurumlarda uygulanan öğretim programının nasıl hazırlandığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.10 Kurumların Öğretim Programlarının Hazırlanış Durumuna Göre Dağılımı

Öğretim Programlarının Hazırlanış Durumu	f	%
Kurum öğretmenleri tarafından hazırlanmaktadır.	4	40
M.E.B tarafından hazırlanan program kullanılmaktadır.	1	10
Kurum yönetimi tarafından hazırlanmaktadır.	4	40
Belli bir program yoktur.	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.10 incelendiğinde, kurumlarda uygulanan öğretim programlarının çoğunluğunun kurum öğretmenleri ve kurum yönetimi tarafından hazırlandığı, sadece bir kurumun Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan programları uyguladığı görülmektedir.

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın altıncı alt probleminde kurumlarda öğretim programlarının uygulama sürecinin kurum yönetimi tarafından nasıl takip edildiği sorusuna yanıt aranmaktadır. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.11 Öğretim Programlarının Uygulama Sürecinin Takip Edilme Durumu

Yöntem	f	%
Belirli aralıklarla denetleyerek	1	10
Öğrencilerin derse devam durumu değerlendirilerek	5	50
Öğrenci etkinlikleri değerlendirilerek	4	40
Toplam	10	100

Tablo 3.11 incelendiğinde, öğretim programlarının uygulama sürecinin çoğu kurum yönetimi tarafından öğrencilerin derse devam durumunun ve öğrenci etkinliklerinin değerlendirilmesi yoluyla takip edildiği anlaşılmaktadır.

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın yedinci alt probleminde kurumların derslik sayılarının ne kadar olduğu soruna yanıt aranmaktadır. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.12 Kurumların Derslik Sayısına Göre Dağılımı

Derslik Sayısı	f	%
2 tane	2	20
3 tane	4	40
4 tane	3	30
7 tane	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.12 incelendiğinde, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi verilen kurumların çoğunluğundaki derslik sayısının 3 ile 4 arasında değiştiği görülmektedir.

3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın sekizinci alt probleminde kurumlarda eğitim alan öğrencilerin hangi yaş aralıklarında olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.13 Eğitim Alan Öğrencilerin Yaş Gruplarına Göre Dağılımı

Yaş Grubu	%
6-14	50
15-18	25
19 ve üzeri	25
Toplam	100

Tablo 3.13 incelendiğinde, Çorum ilinde bulunan özengen müzik eğitimi kurumlarında eğitim alan öğrencilerin çoğunluğunun 6-14 yaş aralığında olduğu anlaşılmaktadır.

3.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dokuzuncu alt probleminde özengen müzik eğitimi veren kurumlarda derslerin kaç öğrenci ile yürütüldüğü sorusuna yanıt aranmaktadır. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.14 Kurumlarında Verilen Derslerin Türlerine Göre Dağılımı

Ders Türleri	f	%
Bireysel Ders	9	90
Bireysel ve Grup Dersi	1	10

Toplam	10	100
---------------	-----------	------------

Tablo 3.14 incelendiğinde, kurumların büyük çoğunluğunda bireysel dersler yoluyla eğitim verildiği, sadece bir kurumda grup derslerinin var olduğu görülmektedir.

3.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın onuncu alt probleminde söz konusu kurumlarda hangi çalgıların eğitiminin verildiği sorusuna yanıt aranmaktadır. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.15 Kurumların Eğitimi Verilen Çalgılara Göre Dağılımı

Çalgılar	Bağlama	Ut	Kanun	Keman	Viyola	Viyolonsel	Flüt	Piyano	Gitar	Bateri	Kabak Kemane
1. Kurum	x	x	x	x					x	x	
2. Kurum	x			x		x	x	x	x		
3. Kurum	x			x	x		x	x	x		
4. Kurum	x										
5. Kurum	x			x			x	x	x		
6. Kurum				x	x			x			
7. Kurum	x	x	x	x		x	x	x	x		
8. Kurum	x			x				x			
9. Kurum	x	x		x				x	x		x
10. Kurum	x										
f	9	3	2	8	2	2	4	7	6	1	1
%	90	30	20	80	20	20	40	70	60	10	10

Tablo 3.15 incelendiğinde, kurumların çoğunda bağlama, keman, piyano ve gitar eğitimi verildiği, flüt, ut, kanun, viyola, viyolonsel, bateri ve kabak kemane eğitimi veren kurumların ise azınlıkta olduğu anlaşılmaktadır. Bulgular doğrultusunda, eğitimi verilen çalgıların yeterli bir çeşitlilik sergilediği ve umlarda en çok talep gören çalgıların bağlama, keman, piyano ve gitar olduğu söylenebilir.

3.11. On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on birinci alt probleminde kurumlarda öğrencilerin ders haricinde çalışabilecekleri fiziki ortamların var olup olmadığı sorusuna yanıt aranmaktadır. On birinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.16 Kurumların Ders Harici Çalışma Ortamlarının Varlığına Göre Dağılımı

Ders Harici Çalışma Ortamı	f	%
Var	8	80

Yok	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3.16 incelendiğinde, kurumların büyük çoğunluğunda öğrencilerin ders haricinde çalışma yapabilecekleri fiziki ortamların var olduğu görülmektedir.

3.12. On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on ikinci alt probleminde kurumlarda öğrencilerin eğitimini alacakları çalgı seçimindeki etkenlerin neler olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. On ikinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.17 Kurumlarda Öğrencilerin Çalgılara Yönlendirilme Yaklaşımların Göre Dağılımı

Çalgılara Yönlendirme Yaklaşımı	f	%
Öğrenci isteği	8	80
Ebeveyn İsteği	0	0
Vücut yapısının uygunluğu	0	0
Öğrenci isteği- Ebeveyn isteği-Vücut yapısının uygunluğu	1	10
Öğrenci isteği- Vücut yapısının uygunluğu	1	10
Toplam	10	100

Tablo 3.17 incelendiğinde, kurumların büyük çoğunluğunda çalgı seçimi konusunda öğrencinin isteği doğrultusunda karar verildiği anlaşılmaktadır.

3.13. On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on üçüncü alt probleminde kurumlarda müzik eğitiminin hangi alt alanlarında eğitim verildiği sorusuna yanıt aranmaktadır. On üçüncü alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.18 Kurumlarda Verilen Eğitim Türlerine Göre Dağılımı

Kurum	Çalgı Eğitimi	Ses Eğitimi	Teori Eğitimi	Solfej Eğitimi
1. Kurum	x		x	x
2. Kurum	x	x		
3. Kurum	x	x	x	x
4. Kurum	x			x
5. Kurum	x			
6. Kurum	x			
7. Kurum	x			
8. Kurum	x			
9. Kurum	x			
10. Kurum	x			
f	10	2	2	3
%	100	20	20	30

Tablo 3.18 incelendiğinde, kurumların tamamında çalgı eğitimi verildiği, ses, teori ve solfej eğitimi veren kurumların ise azınlıkta olduğu görülmektedir.

3.14. On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on dördüncü alt problemi ilgili kurumlarda hangi müzik türlerinde eğitim verildiğini belirlemeye yöneliktir. On dördüncü alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.19 Kurumlarda Verilen Müzik Eğitiminin Müzik Türüne Göre Dağılımı

Müzik Türü	Türk Halk Müziği	Türk Sanat Müziği	Klasik Batı Müziği	Popüler Müzik
1. Kurum	x	x	x	x
2. Kurum	x		x	x
3. Kurum	x	x	x	x
4. Kurum	x			
5. Kurum	x	x		x
6. Kurum			x	
7. Kurum	x		x	x
8. Kurum	x		x	
9. Kurum	x	x	x	x
10. Kurum	x			
f	9	4	7	6
%	90	40	70	60

Tablo 3.19 incelendiğinde, kurumların çoğunda Türk Halk müziği, Klasik Batı müziği ve popüler müzik eğitimi verildiği, Türk Sanat müziği eğitimi veren kurumların ise azınlıkta olduğu anlaşılmaktadır.

3.15. On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on beşinci alt probleminde kurumlarda en çok hangi müzik türünün eğitimine talep gösterildiği sorusuna yanıt aranmaktadır. On beşinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.20 Kurumlarda Eğitimi Verilen Müzik Türlerinin Talep Durumuna Göre Dağılımı

Müzik Türü	f	%
Türk Halk Müziği	5	50
Türk Sanat Müziği	1	10
Klasik Batı Müziği	2	20
Popüler Müzik	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3.20 incelendiğinde, kurumlarda öğrencilerin en çok Türk Halk müziği eğitimine talep gösterdiği, en az talebin ise Türk Sanat müziği eğitimi alanında olduğu görülmektedir.

3.16. On Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on altıncı alt probleminde, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumlardaki öğrencilerin mesleki müzik eğitimine geçiş düzeyinin

ne olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. On altıncı alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.21 Özengen Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlara Geçiş Düzeyine Göre Dağılımı

Mesleki Müzik Eğitimi Kurumu	f	%
Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	10	32
Müzik Öğretmenliği Programı	8	26
Müzikoloji Programı	8	26
Devlet Konservatuvarı	5	16
Toplam	31	100

Tablo 3.21 incelendiğinde, ilgili kurumlarda yetişip eğitimlerine mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda devam eden öğrencilerin çoğunluğunun Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde eğitim gördüğü anlaşılmaktadır. Bu öğrencileri sırasıyla Müzik Öğretmenliği programları, Müzikoloji programları ve Devlet Konservatuvarlarında eğitim gören öğrenciler takip etmektedir.

3.17. On Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on yedinci alt probleminde kurumların dinleti, konser vb. gibi etkinlikler düzenleme durumu incelenmektedir. On yedinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.22 Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumların Etkinlik Yapma Durumuna Göre Dağılımı

Etkinlik Gerçekleştirme Durumu	f	%
Evet	6	60
Hayır	4	40
Toplam	10	100

Tablo 3.22 incelendiğinde, kurumların çoğunluğunun dinleti, konser vb. etkinlikler düzenlediği görülmektedir.

3.18. On Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın on sekizinci alt probleminde söz konusu kurumların uygulamada ne gibi problemler yaşadığı sorusuna yanıt aranmaktadır. On sekizinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda tablo hâlinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 3.23 Çorum İlinde Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumların Uygulamada Problem Yaşama Durumuna Göre Dağılımı

Uygulamada Problem Yaşama Durumu	f	%
Evet	2	20
Hayır	8	80
Toplam	10	100

Tablo 3.23 incelendiğinde, kurumların büyük çoğunluğunun uygulamada problem yaşamadığı görülmektedir. Problem yaşadığını dile getiren azınlıktaki kurum yöneticilerinin yöneltile soruya verdikleri cevaplar şu şekildedir:

“Velinin sonuç odaklı düşünmesi ve sayısal-sözel derslerde olduğu gibi dersten dönüt almayı bekleyerek öğrencinin motivasyonunu olumsuz yönde etkilemesi en büyük problemlerden birisidir. Bir diğeri ise velinin gençliğinde yapamadığı beceri ve heveslerini çocuğuna empoze etmeye çalışarak öğrenciyi sevmediği bir çalgıya yönlendirmeye çalışmasıdır” (K1).

“Müfredat eksikliği alana dönük alınan eğitimlerde başarısızlığa sebep olmaktadır. Belirli bir kitap ya da müfredat üzerinden ilerlenmesi bütünlük açısından oldukça önemlidir” (K2).

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

4.1. Sonuç ve Tartışma

Çorum ilinde faaliyet gösteren özengen müzik eğitimi kurumlarının işleyişine yönelik yönetici görüşlerinin incelendiği bu nitel araştırmada ulaşılan sonuçlar şunlardır:

Kurum yöneticilerinin çoğunlukla erkeklerden oluştuğu, kadınların kurum yönetimindeki temsil oranının daha düşük olduğu görülmüştür. Bu sonuçlar, Akın ve Yiğit (2023) tarafından yapılan “Özengen Müzik Eğitimi Kurumlarında Öğrencilerin Çalgı Seçimleri Üzerine Kurum Sahibi Görüşleri” başlıklı araştırmada elde edilen sonuçlar ile farklılık göstermektedir. Söz konusu araştırmada ulaşılan bulgular İzmir ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumlardaki yöneticilerin çoğunlukla kadınlardan oluştuğunu işaret etmektedir.

Kurumların kuruluş yıllarının 1998 ile 2021 arasında değiştiği görülmektedir. Benzer araştırmalarda, özengen müzik eğitimi veren kurumların Ankara ilinde 1985 ile 2017 arasında (Tepeli, 2018), İstanbul ilinde 1961 ile 2020 yılları arasında (Baylan, 2021), Kahramanmaraş ilinde 1971 ile 2017 yılları arasında (Sağır ve Yüksel, 2018), Siirt, Batman, Bitlis, Mardin ve Diyarbakır illerinde ise 1948 ile 2017 yılları arasında (Sarı ve Yüksel, 2022) kurulduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Bahsi geçen araştırmaların sonuçları ile bu araştırmada ulaşılan sonuç karşılaştırıldığında, Çorum ilinde faaliyet gösteren kurumların diğer illerdeki kurumlara göre oldukça yakın bir geçmişte kuruldukları görülmektedir.

İlgili kurumlara öğretmen alımında en çok dikkat edilen sırasıyla öğretmenin mesleki deneyimi ve öğrenim durumu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İlgili soruyu “Diğer” seçeneğiyle yanıtlayan yöneticiler kurumlarında çalışacak öğretmenleri seçerken öğretmenin transkriptinin ve yapılan deneme dersinin etkili olduğunu belirtmişlerdir. Benzer araştırmalarda, özengen müzik eğitimi veren kurumlarda çalışan öğretmenlerin ders görevlendirmelerinin İstanbul ilinde çoğunlukla mülakat, transkript ve referans durumlarına (Baylan, 2021), Ankara ilinde sırasıyla mesleki deneyim, öğrenim durumu, iletişim becerileri,

kariyer gibi faktörlere (Hancıoğlu, 2010) göre yapıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu sonuçlar araştırmamızda ulaşılan sonuçlar ile büyük ölçüde paralellik göstermektedir.

Kurumlarda eğitim alan öğrencilerin büyük çoğunluğu 6-13 yaş arasındaki çocuklar oluşturmaktadır. Kurumlar, bu yaş grubuna kıyasla, 14-18 yaş grubundaki gençler ve yetişkinlerden daha az talep görmektedir. Bu sonuç, Tepeli (2018) tarafından yapılan araştırmada ulaşılan ve Ankara ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumlarda eğitim alan öğrencilerin çoğunluğunu 6-14 yaş grubundaki çocukların oluşturduğunu gösteren bulgularla paralellik göstermektedir.

Söz konusu kurumlarda çalışan öğretmen sayısının bir ile altı arasında değiştiği, kurumların yarısında bir ile iki öğretmen istihdam edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Benzer araştırmalarda, özengen müzik eğitimi veren kurumlarda istihdam edilen öğretmen sayısının Siirt, Batman, Bitlis, Mardin ve Diyarbakır illerinde 1 ile 14 arasında değiştiği, çoğunlukla 1 öğretmenin istihdam edildiği (Sarı ve Yüksel, 2022), İstanbul ilinde 1 ile 18 arasında değiştiği, ağırlıklı olarak 3 ile 4 öğretmenin istihdam edildiği (Baylan, 2021), Ankara ilinde 2 ile 18 arasında değiştiği, ağırlıklı olarak 4 öğretmenin istihdam edildiği (Tepeli, 2018), İzmir ilinde 1 ile 15 arasında değiştiği, çoğunlukla 1 ile 5 arasında öğretmenin istihdam edildiği (Akın ve Yiğit, 2023) sonucuna ulaşılmıştır. Bu bulgular, araştırmamızla benzerlik taşımaktadır.

Kurumlarda verilen işitme, solfej ve teorik türdeki eğitimlere olan talebin düşük olduğu, en çok talep gören eğitim alanının çalgı eğitimi olduğu gözlemlenmiştir. Çalgı eğitimi alanındaki öğrenci tercihleri incelendiğinde, sırasıyla en çok bağlama, keman, piyano, gitar, kanun, viyola, viyolonsel, kabak kemane ve bateri derslerine talep olduğu görülmüştür. Benzer araştırmalarda öğrencilerin çalgı tercihleri incelendiğinde, Siirt, Batman, Bitlis, Mardin ve Diyarbakır illerinde bağlamanın ön plana çıktığı (Sarı ve Yüksel, 2022), İzmir, Ankara ve İstanbul illerinde ilk üç sırada piyano, keman ve gitarın tercih edildiği (Akın ve Yiğit, 2023; Tepeli, 2018; Baylan, 2021) ve bağlamanın tercih sırasında geride olduğu görülmektedir. Bu araştırmalarda ulaşılan sonuçlara göre çalgı tercihi ve kurumda verilen müzik eğitimin türü arasındaki ilişki incelendiğine, bağlamanın ilk sırada tercih edildiği çıktığı illerde Türk Halk Müziği eğitiminin, keman, gitar ve piyano üçlüsünün ilk sıralarda tercih edildiği illerde ise Klasik Batı Müziği ve Popüler Müzik eğitiminin ön planda olduğu anlaşılmaktadır. Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumlarda verilen müzik eğitimi türüne göre dağılım incelendiğinde Türk Halk Müziği, Popüler müzik ve Klasik batı müziği derslerinin verildiği, en çok ön plana çıkan

türün Türk Halk Müziği olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla, çalgı tercihi ve kurumda verilen müzik eğitimin türü arasındaki ilişki bakımından ulaşılan sonuçlar benzer araştırmaların sonuçları ile paralellik göstermektedir.

Kurumların çoğunluğunun dinleti, konser vb. gibi sanatsal faaliyetler düzenlediği sonucuna ulaşılmıştır. Etkinlik düzenlemeyen kurumların yöneticileri bu durumun sebebini öğrenci ve velilerden bu yönde bir talep olmaması, zaman darlığı ve pandemi sebebiyle etkinliklere verilen ara olarak belirtmişlerdir. Benzer araştırmalarda elde edilen sonuçlar incelendiğinde, farklı illerde faaliyet gösteren kurumların büyük çoğunluğunun konser, dinleti vb. etkinlikler düzenlediği görülmektedir (Baylan, 2021; Tokatlı, 2020; Tepeli, 2018).

Araştırma sonuçlarına göre, ilgili kurumlarda eğitim alan öğrencilerin mesleki müzik eğitimi sunan lise ve lisans düzeyindeki kurum türlerinin tamamına yerleşebildiği, en fazla öğrencinin yerleştiği kurum türünün Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri olduğu görülmektedir.

Araştırmada yer alan açık uçlu sorularla elde edilen nitel bulgulara göre, kurumların uygulama sürecinde müfredatın yetersizliği, bazı kurumların müfredat dışı ilerlemesi, velilerin çocuklarından hızla sonuç almak istemesi gibi problemlerle karşılaştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

4.2. Öneriler

Bu araştırmada, Çorum ilinde özengen müzik eğitimi veren kurumların işleyişi hakkında yönetici görüşleri toplanmıştır. Daha kapsamlı bir çalışma için daha fazla kuruma ulaşılmaması önerilmektedir.

Özengen müzik eğitimi veren kurumlar, müfredatlarına farklı modüller öğretme programları ve yaklaşımlar ekleyerek çeşitlilik sunabilirler. Bu yaklaşım, müzik eğitiminde çeşitli konu alanlarına odaklanmayı ve öğrencilere bireysel ilgi ve ihtiyaçlarına uygun seçenekler sunmayı amaçlar. Modüler programlar, farklı beceri ve konuları modüller hâlinde düzenler ve öğrencilerin ilgi alanlarına ve hedeflerine yönelik olarak özelleştirilebilir bir eğitim sunar. Bu şekilde, öğrenciler müzikal yeteneklerini daha kapsamlı bir şekilde geliştirme imkânı bulurlar.

Özengen müzik eğitim verilen kurumların yönetici ve öğretmenlerine yönelik hizmet içi eğitim ve seminerler düzenlenerek destek sağlanabilir. Bu şekilde, kurum yöneticileri ve öğretmenler, güncel eğitim yaklaşımları, öğretim teknikleri ve müfredat gelişmeleri hakkında bilgi edinerek mesleki becerilerini geliştirebilirler. Hizmet içi eğitim ve seminerler, öğretmenlerin pedagojik bilgilerini güçlendirerek daha etkili bir öğretim süreci sergilemelerine yardımcı olur.

Kurumlar, öğrencilerin dönem boyunca elde ettiği kazanımları sergilemelerini ve daha istekli hale gelmelerini sağlamak amacıyla, kurumdaki tüm öğrencilerin katılım göstereceği dönem ve yıl sonu konserleri düzenleyebilirler.

Bu etkinlikler, öğrencilerin müzik becerilerini sergileme ve sahne deneyimi kazanma fırsatı bulmalarını sağlarken, aynı zamanda öğrencilerin özgüvenlerini artırır ve daha motive olmalarını sağlar.

Özengen müzik eğitiminin daha nitelikli hâle gelmesi için, eğitmen yeterliklerinin sıkı bir biçimde denetlenmesi ve gerekirse bu yeterliklerin yükseltilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Halk Eğitim Merkezleri'nden herhangi bir çalgı alanında alınan usta öğretici belgesine sahip eğitmenlerin ders vermesi öğrenci kitlesi itibarıyla pedagojik olarak çok hassas olan bu kurumlar için uygun olmayabilir. Bu sebeple, özengen müzik eğitimi veren kurumların, eğitmenlerin niteliklerini göz önünde bulundurarak işe alım sürecini titizlikle yürütmeleri ve eğitmenleri alanlarında lisans mezunu adaylardan seçmeleri son derece önemli gözükmektedir. Böylelikle, öğrencilerin daha güvenilir ve kaliteli bir müzik eğitimi alması sağlanabilir.

Özengen müzik eğitimi veren kurumlar, gerekli eğitimler, planlar ve öğretim yöntemleri için mesleki müzik eğitimi veren kurumlarla iletişim hâlinde olmalıdır. Bu iletişim, kurumlar arasında bilgi paylaşımını, deneyim aktarımını ve iş birliğini sağlar. Ayrıca, mesleki müzik eğitimi veren kurumlar, özengen müzik eğitimi alanında uzmanlaşmış öğretmenler yetiştirerek, özengen müzik eğitimi veren kurumların öğretim kadrolarını destekleyebilir. İletişim ve iş birliği sayesinde özengen müzik eğitimi veren kurumlar, en iyi eğitim pratiklerini ve güncel pedagojik yaklaşımları takip edebilir.

KAYNAKÇA

- Akın S. ve Yiğit, E. F. (2023). Özengen Müzik Eğitimi Kurumlarında Öğrencilerin Çalgı Seçimleri Üzerine Kurum Sahibi Görüşleri. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 14(2), 1511-1532. <https://doi.org/10.51460/baedb.1393222>
- Akınönder, O. (2019). *Uluslararası sertifikalı müzik eğitimi programlarının özengen müzik eğitimindeki yeri ve piyano alanındaki kazanımlar açısından değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Alkar, R. (2008). *İlköğretim müzik eğitimi dersinde 2007-2008 eğitim öğretim yılında okutulan öğrenci çalışma kitaplarındaki şarkıların müziksel amaçları bakımından analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Bayırlı, M. (2022). *Özengen Müzik Eğitimi Kurumlarındaki Piyano Eğitimcilerinin Piyano Öğretimine Yönelik Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Baylan, B. (2021). *İstanbul'daki MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi veren kurumların çok yönlü incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Buzduğu, M. (2010). *Amatör müzik eğitimine yönelik öğretmen ve öğrenci tutumları*. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Özcan, E. A., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (30. Baskı). Ankara: Pegem Akademi
- Ertürk, S. (1993). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Meteksan Yayınları.

Gündüz, S. (2007). *Millî Eğitim Bakanlığı'na ve belediyelere bağlı yaygın müzik eğitimi veren kurumların çeşitli değişkenler yönünden incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (37. bs). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kardeş, T. (2013). *Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki klâsik Türk müziği üslûp ve repertuvar eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Özen, N. (2004) Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24, 57-63.

Turan, S., Yüksel, G. (2018). *Kahramanmaraş İlinde Bulunan Müzik Eğitimi Kurumlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi*. (Ed. Harun Şahin). Güzel Sanatlar Araştırmaları (s. 50-58). Ankara: Çizgi Kitapevi

Sarı, A. (2021). *Adana İli Seyhan ve Çukurova İlçelerinde verilen özengen müzik eğitimine ilişkin görüşler*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Sarı, B. ve Yüksel, G. (2022). Millî Eğitim Bakanlığı'na Bağlı Müzik Eğitimi Veren Kurumlara Yönelik Çok Yönlü Bir İnceleme: Siirt, Batman, Bitlis, Mardin, Diyarbakır. *International Academic Social Resources Journal* 7(44), 1677-1686, <http://dx.doi.org/10.29228/ASR-JOURNAL.66704>

Seyhan, Z. (2019). *Özengen müzik eğitiminde flüt eğitimcilerinin kullandıkları yöntem ve tekniklerin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Soylu, Y. (2022). *Özengen müzik eğitiminde kullanılan uzaktan eğitim sistemine ilişkin görüşlerin bazı değişkenlere göre incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

Tarman, S. (2006). *Müzik Eğitiminin Temelleri*, Ankara; Müzik Eğitimi Yayınları.

Tepeli, H. (2018). *Ankara'daki özengen müzik eğitimi veren kurumların çok yönlü incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Tokatlı, B. ve Mustul, Ö. "Özengen müzik eğitimi kurumlarında keman derslerini yürüten öğretmenlerin karşılaştığı problemler." *OPUS International Journal of Society Researches* 18.43 (2020): 6595-6634.

Tüzlin, N. (2019). *Özengen Müzik Eğitiminin Eğitim Fakülteleri Özel Yetenek Sınavları Açısından İrdelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İSTANBUL ÜSKÜDAR ŞEYH DEVÂTİ MUSTAFA EFENDİ CAMİİ HAZİRESİ'NDE BULUNAN ERKEKLERİN MEZAR TAŞLARINDAN ÖRNEKLER

Dr. Yeşim DALKILIÇ*

Öz: Türk kültür tarihine ışık tutan mezarlıklar, yaptıkları devrin inancının, kültürünün ve sanatının bir yansımasıdır. Önemli bir belge niteliğinde olan bu kültür varlıklarının korunması gerekmektedir.

Bu çalışmanın konusu, İstanbul ili, Üsküdar ilçesi, Aziz Mahmud Hüdayi Mahalle'si, Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi'nde bulunan erkek mezar taşlarıdır. Hazirede bulunan bütün mezar taşları kataloğa alınmamıştır. Mezar taşlarının kendi içerisinde sınıflandırılması yapıp, belirgin özelliklere sahip, çok fazla tahribata uğramamış kitabeli erkek mezar taşları incelenmiştir.

Çalışmada Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii, Türbesi, Haziresi ile ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. "Katalog Tanımı" başlığı altında 24 adet mezar taşının çizim ve fotoğraf numarası, inceleme tarihi, günümüzdeki durumu, kitabesi, mezar tipi, kullanılan malzeme, başlık ve tepelik bilgilerine yer verilmiş olup; her bir mezarın mimari özellikleri ve süslemesi ayrıntılı bir şekilde tanımlanmış; mezar tipolojisi, mezarı oluşturan unsurlar, mezar taşı üzerinde görülen kitabeler, malzeme, süsleme çeşitleri, süsleme tekniği değerlendirilmiştir. Çalışma fotoğraf ve çizimler ile desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Üsküdar, mezar taşı, şahide, serpuş.

EXAMPLES OF MEN'S GRAVESTONES FOUND IN ISTANBUL USKUDAR ŞEYH DEVÂTİ MUSTAFA EFENDİ MOSQUE GRAVE

Abstract: Cemeteries, which shed light on Turkish cultural history, are a reflection of the belief, culture and art of the period in which they were built. These cultural assets, which are important documents, need to be protected.

The subject of this study is the male gravestones found in Istanbul Province, Üsküdar District, Aziz Mahmud Hüdayi District, Şeyh Devâti Mustafa Efendi Mosque Graveyard. Not all tombstones found in the cemetery are catalogued. The tombstones were classified within themselves, and the inscribed male tombstones, which had distinctive features and were not damaged much, were examined.

In the study, detailed information about Sheikh Devâti Mustafa Efendi Mosque, Tomb and Burial Ground is included. Under the title of "Catalog Description", the drawing and photo numbers of 24 gravestones, date of examination, current situation, inscription, grave type, material used, heading and crown information are included; The architectural features and decoration of each tomb are described in detail; Tomb typology, elements that make up the tomb, inscriptions

ORCID ID : 0000-0001-8889-4501

DOI : 10.31126/akrajournal.1455168

Geliş Tarihi : 18 Mart 2024 / Kabul Tarihi: 09 Temmuz 2024

*Bir kuruma bağlı değil.

on the tombstone, materials, decoration types and decoration techniques were evaluated. The work is supported by photographs and drawings.

Key Words: Istanbul, Üsküdar, tombstone, witness, serpuş.

1. Giriş

Geçmişin sessiz tanıkları olan mezarlıklar; toplumun sosyal, kültürel durumunu ve sanat anlayışlarını en güzel ve yalın bir şekilde yansıtan önemli kültür varlıklarıdır. Her ne kadar Anadolu’da erken dönem mezar taşları incelenmişse de; mezarlıklar ve mezar taşları dün olduğu gibi bugün de herkesin ilgisini çekmektedir. Medeniyetler bu alanları birer manevi istirahat bahçelerine çevirmişlerdir. İstanbul’da yer alan örnekler de medeniyetin birer parçasıdır.

Mezar taşları, milletlerin Sanat Tarihi ve Milli Kültürlerinin önemli kaynaklarından. Altında yatan kişileri belirlemelerinin yanı sıra, geniş bir âdetler ve inançlar müzesini de oluşturmaktadır. Onlar zamanın eşsiz şahitleri olmaları yanında; üzerinde tarih, ad, meslek gibi bilgilerin yer aldığı, özlü sözler ve ağıtlarla edebî sanatın; şekilleri, biçimleri, bezemeleri ile de plastik sanatın en önemli ve güzel örneklerini sunan heykel sanatının Selçuklu ve Osmanlıdaki yansıması olup; ulusların sahip oldukları toprakların belgeleridirler. Yapılacak olan araştırmalar neticesinde, taşların mermer işçiliği, kitabelerde medfun olanların verilen ölüm nedenleri, meslekleri, ölüm tarihleri gibi bilgiler doğrultusunda pek çok veri elde edilebilir. Bu kültür varlıkları üzerinde yer alan süslemeler, toplumun gelenek görenekleri ve kılık kıyafet anlayışını yansıması açısından da oldukça önemlidir.

İstanbul Üsküdar Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi’nde Bulunan Erkek Mezar Taşları isimli çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Hazirede çok fazla mezar taşı bulunmaktadır. Makale boyutuna yetmeyeceği için 24 adet mezar taşı kataloğa alınmıştır.

Bugüne kadar İstanbul’da ve İstanbul’un Üsküdar semtinde birçok mezarlık ve hazirede çalışmalar yapılmışken; Üsküdar Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi içinde bulunan erkek mezar taşları üzerinde herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi’ndeki mezar taşları, Başkent üslubuna uygun şekilde yapılmışlardır. Bu konunun çalışılmasıdaki amaç, İstanbul’da mezar taşı yapma geleneğinin Üsküdar İlçe’si uzantısını incelemek ve envanterlemektir. Bu envanterleme çalışmalarını yaparken, bu mezar taşlarının ayrıntılı fotoğrafları çekilip, ölçüleri alınarak plan ve görünüşleri çizilecek, kitabeleri okunarak üzerlerinde yer alan bezemelerin tanımları yapılacak ve bu bezemeler kendi içinde gruplanacaktır. Bu sebeplerden dolayı Üsküdar’da bulunan Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi içinde yer alan erkek mezarları ve mezar taşları biçim, süsleme ve kitabeleri bakımından incelenecek bu bilgiler doğrultusunda mezarların, Türk Sanatı içindeki yeribelirlenmeye çalışılacaktır.

Konu kapsamında hazirede 24 adet mezar taşı kataloğa dâhil edilmiştir. Hazire içerisinde kataloğa dâhil edilen mezarlar genel olarak dört tipe ayrılmaktadır. Bu mezarlardan 17 adeti toprak mezar, altı adeti kapak taşlı mezar, bir adeti çerçevesiz mezar.

Konu ile ilgili literatürde, Hans Peter Laquer'ın "Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları", H. Nejdî İşli'nin "Osmanlı Serpuşları", Halit Çal – Özlem Ataoğuz Çal'ın "Kastamonu Atabey Gazi Camisi ve Türbesi Hazirelerindeki Mezar Taşları", Aslı Sağıroğlu Arslan'ın "Kayseri Zamanlı İrmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları", "Develi İlçesi'ndeki Bezemeli Mezar taşları", İ. Hakkı Konyalı'nın "Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi", Mahmut Ökçesiz'in "Kuşadası Adalızade Osmanlı Mezar Taşları" isimli kaynakları ön plana çıkmıştır. Konu kapsamında farklı kaynaklardan da faydalanılmıştır.

1.1. Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii

Şeyh Devâti Mustafa'nın babası Arslan Ağa cami ya da mescit-tekke olarak yapıyı yaptırmaya başlamıştır. Kendisi vefat edince oğlu Mustafa Efendi tarafından yapının yarım kalan inşaatı tamamlanmış ve vakfiyesi babası Arslan Ağa adına tanzim edilmiştir (Yılmaz, 2012: 279-280). Camide yer alan kitabeğe göre caminin banisi Kösem Sultan'ın kethüdası olan Arslan Ağa'nın oğlu Mustafa'dır; ancak bu bilgi kesin değildir. Mustafa Efendi'nin camiyi inşa ettirdiği değil, inşası için malını vasiyet ettiği bildirilmektedir. Kaynaklarda caminin banisinin kim olduğu net olarak bildirilmemiştir (Nur, 2014: 78-84). 1061 yılında Arslan Ağazade Mustafa Bey tarafından inşa edilen Şeyh Camii, 1067'den itibaren hem cami hem de tekkenin tevhidhanesi olarak kullanılmaya başlanmıştır; hatta Şeyh Mustafa Devâti tarafından da yapıya meşrûta, aşevi vs. ilave edildiği tahmin edilmektedir (Akova-Karataş Tunçay, 2006: 27).

Dikdörtgen plana sahip tek mekândan oluşan caminin üstü kırma çatıyla örtülmüştür. Caminin niş şeklinde mihrabı, ahşaptan yapılan minberi bulunmaktadır. Yapının iç duvarlarında kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Cami sekiz adet sivri kemerli pencere ile aydınlatılmaktadır. Demir parmaklıklı olan pencerelerin sivri kemerlerinde tuğla ve kesme taş malzemelerin kullanılmasıyla renk almasıyla oluşturulmuştur.

Caminin minaresi düzgün kesme taştan yapılmıştır. Minarenin şerefesinin altı sadeyken, külahı kurşun ile kaplanmıştır. Cami bugün sağlamdır ve işlevini devam ettirmektedir.

1.2. Şeyh Devâti Mustafa Efendi Türbesi

1659 yılında yapılan Şeyh Devâti Mustafa türbesi, Şeyh Camii cümle kapısının önünde bulunmaktadır. Türbenin kuzey yönünde küçük bir hazire yer almaktadır. Kesme taştan inşa edilen yapı, çokgen bir plana sahiptir ve ahşap kırma çatıyla örtülmüştür (Konyalı, 1976: 344).

Türbe, bir subasman katı üzerine yükselmektedir. Girişi kuzeyde yer almaktadır. Türbenin kuzey yönünde, ahşap giriş kapısının iki yanında, dikdörtgen formlu dilimlendirilmiş kemerli, demir parmaklıklı ahşap pencereler yer almaktadır. Bu pencereler ve giriş kapısı üzerinde birer adet kitabe bulunmaktadır. Giriş kapısı ve üstünde yer alan kitabe mermer malzeme ile çerçevelendirilmiştir. Pencerelerin etrafı tuğla dizileriyle çevrelenmektedir. Giriş kapısı üzerindeki kitabenin üst kısmında ikinci bir kitabe yer almaktadır. Bu kitabenin üzeri de yine tuğla dizileri ile çerçevelendirilmiştir. Yapının doğu ve batı cephesine birer adet dikdörtgen pencere açılmıştır. Güney cephesinde üç adet küçük ebatlı pencere yer almaktadır. Yapının beden duvarları subasman seviyesine kadar koyu pembe, üst kısımları ise sarı renge boyanmıştır. Türbenin iç mekânı belirli seviyeye kadar ahşapla kaplanmış, kalan kısımlar da beyaz boya ile badalanmıştır. Ahşap tavana sahip olan iç mekânda altı adet sanduka yer almaktadır. İç mekânın duvarları üzerinde süsleme amaçlı çeşitli objeler bulunmaktadır. Türbe 1991 yılında onarılarak çatı örtüsü yenilenmiştir. 2003 yılında da Kültür Bakanlığı İstanbul Türbeler Müzesi Müdürlüğüne teslim edilmiştir. Türbe bugün Üsküdar'ın önemli ziyaret yerleri arasında bulunmaktadır.

1.3. Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi

Şeyh Camii avlusuna cadde üzerinde bulunan, kesme taştan yapılan, çift söveli ve kemerli bir kapı ile girilmektedir. Kapının iki yanında ve türbenin kuzey yönünde hazireler yer almaktadır. Cami avlusunda bir adet şadırvan vardır. Şadırvanın önünde, şeyh evi olarak bilinen iki katlı ahşap ev bulunmaktadır. Evin altındaki yer bugün dernek olarak kullanılmaktadır. Hazire çok geniş bir alana yayılmıştır üç ayrı kısımdan oluşmaktadır. Üç alanda toplamda dört yüze yakın mezar bulunmaktadır. Hazirede yer alan mezar taşları özellikle Osmanlı Devri geç dönem süsleme ve taş işçiliği bakımından dikkate değer özelliktedirler. Geç dönem sanat akımlarını bu taşlar üzerinde görmek mümkündür. Mezar taşları genel olarak caddeye bakar şekilde düzenlenmişlerdir. Hazirede yer alan mezarların bazıları demir korkuluklu parmaklıklar ile çevrelenmiştir.



Görsel 1: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii



Görsel 2: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Türbesi



Görsel 3: Şeyh Devâti Mustafa Haziresi genel görünüşü



Görsel 4: Şeyh Devâti Mustafa Haziresi birinci alan.



Görsel 5: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi birinci alan.



Görsel 6: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi ikinci alan.



Görsel 6: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi ikinci alan.



Görsel 6: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi üçüncü alan.

2. Katalog

Kat No: 1 Fotoğraf No: 9 Şekil No: 1 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Paşalı serpuş.	Kitabesi: Hüvelhallakulbaki/ Merhum ve Mağfur/ Arslan Ağa Zad/ Muhammed Ağa Ruhuna/ Elfatiha/ Sene 1170/M. 1757.
---	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi dikdörtgen bir forma sahiptir. Taşın alt kısmı yanlardan pahlanarak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan, altı satırlık kitabesi bulunmaktadır ve bu yazılar ince profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir.

Şahidenin baklava dilimli taşkın sarıklı kavuktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan uzunca bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 9: 1no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 1: 1 no'lu mezar taşı çizimi.

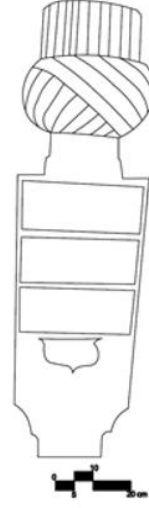
<p>Kat No: 2 Fotoğraf No: 10 Şekil No: 2 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideden oluşan mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Bektaşî tacı.</p>	<p>Kitabesi: Merhum ve mağfirun-leh/ Kartallı el-Hac Ömer Ulvi/ Ağa ruhuna Fatih/ Sene 1191.</p>
---	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan baş şahidesinin gövdesi dikdörtgen forma sahip olmakla birlikte, taşın alt kısmı köşelerden içten dış doğru bir kavis yaparak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı, yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan dört satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı küçük kartuş içine alınmışken; diğer bölümleri satırlar hâlinde düzenlenmiş, ince profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır.

Şahidenin çubuklu kısa sarıklı kavuktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyuna oturmaktadır.



Görsel 10: 2 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 2: 2 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 3 Fotoğraf No: 11-12-13-14 Şekil No: 3-4-5 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş ve ayak şahidesi bulunan kapak taşlı mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer ve gri renkli kesme taş. Başlık veya Tepelik: Başlıksız ve tepeliksiz.	Kitabesi: Müneccim Baş/ Sadullah Efendi/ 20 Yaşında/ Sene 1275/ M.1629.
--	--

Genel Tanım: Baş ve ayak şahidesine sahip, kenarları profilli, dikdörtgen bir forma sahip taşın mezar kısmı, kenarları pahlanmış yekpare kapak taşıyla örtülmüştür. Kapak taşının tam ortasında ve baş şahidenin iki yanında oval formu suluk bulunmaktadır. Kapak taşının ortasındaki suluk, baş taşının iki yanında yer alan suluklardan daha büyük boyutludur. Mezarın baş ve ayak şahideleri silindirik forma sahiptir. Birbirleriyle aynı forma sahip olan şahideler, etrafları birer sıra akantus yapraklarıyla çevrelenmiş olan kaide üzerine oturmaktadır.

Silindirik forma sahip olan baş şahidesinin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan on iki satırlık kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin serlevha ve tarih kısmı küçük kartuşlar içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş, dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir.

Baş şahidesiyle aynı forma sahip olan ayak şahidesi, biraz daha kısa boyutludur. Mezarın ayak taşının gövdesinde herhangi bir yazı veya süsleme unsuru bulunmamaktadır.



Görsel 11: 3 no'lu mezar taşından görünüş.



Görsel 12: 3 no'lu mezar taşının baş şahidesinden görünüş



Görsel 13: 3 no'lu mezar taşının ayak şahidesinden görünüş.



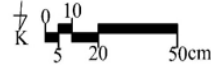
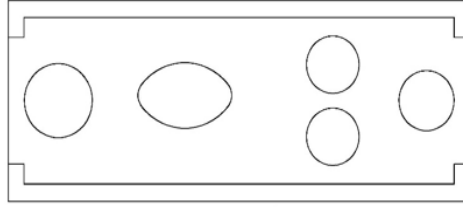
Görsel 14: 3 no'lu mezar taşının şahide kaidesinden görünüş.



Şekil 3: 3 no'lu mezar taşının baş şahidesi cephe çizimi.



Şekil 4: 3 no'lu mezar taşının ayak şahidesi cephe çizimi.



Şekil 5: 3 no'lu mezar taşının üstten görünüşü.

Kat No: 4 Fotoğraf No: 15 Şekil No: 6 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Çapraz eğimde dilimli sarıktan oluşan oval biçimli başlık.	Kitabesi: Merhum ve Mağfur/ Küreççi El Hac/ Ali Ağa Ruhu İçin/ Rızaenillahi Teala/ Elfatiha/ Fi Sene 1173/M. 1759- 1760.
---	--

Genel Tanım: Mezarın baş şahidesinin gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen düşey dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte, taşın alt kısmı, köşelerden içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmış ve aşağıda bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan altı satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı bir kartuş içine alınmışken; diğer satırlar profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır.

Şahidenin çapraz eğimde dilimli sarıktan oluşan oval biçimli başlığı, aşağıdan yukarı doğru daralan uzun ince bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 15: 4 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 6: 4 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

<p>Kat No: 5 Fotoğraf No: 16 Şekil No: 7 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Çapraz eğimde dilimli sarık.</p>	<p>Kitabesi: Ziyaretten murad bir dua'dır/ Bugün bana ise yarın sanadır/ Derdine derman bulmayan/ Merhum ve Mağfurun-leh/ Çörekçi Hasan Efendi/ Rûhiyçün el-Fâtiha/ Sene 1251. Fî 10 zilhicce.</p>
---	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, dikdörtgen forma sahip olmakla birlikte, taşın alt kısmı köşelerden içten dış doğru genişletilmiştir. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçevelendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı kartuş içine alınmışken; diğer bölümleri satırlar hâlinde düzenlenmiş, ince profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır.

Şahidenin çapraz eğimde dilimli sarıktan oluşan başlığı aşağıdan yukarıya doğru daralan kısa bir boyuna oturmaktadır.



Görsel 16: 5 no'lu mezar taşından görüntü.



Şekil 7: 5 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

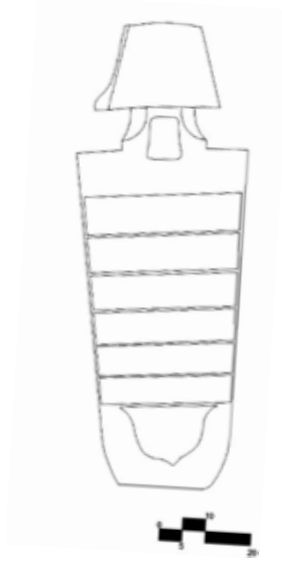
<p>Kat No: 6 Fotoğraf No: 17 Şekil No: 8 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Aziziye kalıplı fes.</p>	<p>Kıtabesi: Yâ Hû/ Sihhatle nefes almadan aslâ bu fenâda/ Rahât mısın ey cân-ı peder bâri bekâda/ Allah(a) du'âlar idelim sıdk ile herdem/ Hem- bemz olalım cennet-i a'lây-ı rızâda/ Üsküdar'da yeni camii şerifi kayyım başısı/ Raşid Emin Efendi'nin rûhuna/ El-Fâtiha/ Sene 1313 Cemâziye'l-âhir.</p>
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen dikdörtgen bir forma sahiptir. Mezar taşının gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Şahindenin gövdesinde, celi sülüs yazı ile yazılan dokuz satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yâ Hû ibaresinin yazılı olduğu serlevha bölümündeki yazı boyun kısmına doğru taşmakta ve bir yakayı anımsatmaktadır. Tarih kısmı, gövdenin en altında kartuş içine alınmıştır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Şahidenin önünde geniş, ovale yakın formda suluk bulunmaktadır.

Şahidenin aşağıdan yukarıya doğru daralan mecdi kalıplı festen oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyun üzerine oturmaktadır. Fesin püskülü doğru yönünde sarkmaktadır.



Görsel 17: 6 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 8: 6 no'lu mezar taşı cephe çizimi

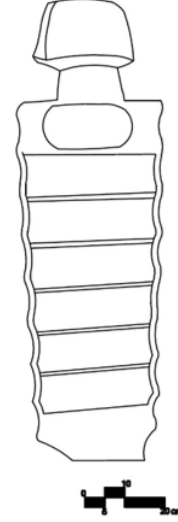
Kat No: 7 Fotoğraf No: 18 Şekil No: 9 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Mecidiye kalıplı fes.	Kitabesi: Hüve'l-Bâki/ Hassa-i Ordu-yı Hümayûn/ İkinci zihaf/ Alayı sancakdarı/ Merhûm Muhammed Ağa'nın/ Rûhiyçün fâtiha/ Fî Teşrinil-evvel Sene (1285).
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen dikdörtgen bir forma sahiptir. Mezar taşının gövdesinin kenarları hareketlendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir.

Şahidenin aşağıdan yukarıya doğru daralan mecidi kalıplı festen oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyun üzerine oturmaktadır. Fesin püskülü batı yönünde sarkmaktadır.



Görsel 18: 7 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 9: 7 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

<p>Kat No: 8 Fotoğraf No: 19 Şekil No: 10 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Sekiz terkli sarıklı kavuk.</p>	<p>Kitabesi: Beni kıl mağfîret ey Rabb-i Yezdân/ Bi hakk-ı arş-ı a'zam nûr-ı Kur'ân/ Gelip kabrimi ziyâret eden ihvân/ ideler rûhuma bir fâtiha ihsan/ Tarikat-ı Halvetiyye-i dervîşanından/ Hassa münâfîlerinden merhûm Es-seyyid El-Hâc Muhammed Emin/ Efendi'nin rûhiyçûn el-fâtiha/ Sene 1261. Fî 10 Zi'l-Ka'de.</p>
--	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, serlevhadan hemen sonra doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan dokuz satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı küçük kartuş içine alınmışken; diğer bölümleri satırlar hâlinde düzenlenmiştir. Yazılarda zamanla oluşan tahribatlar söz konusudur.

Şahidenin sekiz terkli sarıklı kavuk şeklindeki başlığı, kısa bir boyun üzerine oturmuştur. Başlığın köşeleri belirginleştirilerek; yuvarlak form ortadan kaldırılmıştır ve etrafı dilimlerle çerçeveselendirilmiştir.



Görsel 19: 8 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 10: 8 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 9 Fotoğraf No: 20 Şekil No: 11 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideden oluşan mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Sekiz terkli sarıklı kavuk.	Kitabesi: Allah- hu/ Kutbul Arifin Sultan İl Kamilin/ Hazreti Piri Hüdayi Kaddese Sırrahul Ali/ Hazretlerinin Asitane Aliyyelerine/ Seccade Neşin İrşad Olan/ Tariki Nakşibendiyye Hulvetine Camii/ Arifibillah Mürşidi Sahip Doğa/ Erzincani Hazreti Şeyh-i Mustafa/ Kaddes-e Allahu Sırrahul Ale Hazretlerinin/ Ruhu Şeriflerine Lillahil Teala Elfatiha/ Sene 1123/ M. 1711.
--	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmıştır. Taşın gödesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, serlevhadan hemen sonra doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan on satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin serlevha ve tarih kısmı küçük kartuşlar içine alınmışken; diğer bölümleri satırlar hâlinde düzenlenmiştir. Yazılarda zamanla oluşan tahribatlar söz konusudur.

Şahidenin sekiz terkli sarıklı kavuk şeklindeki başlığı, kısa bir boyun üzerine oturmaktadır. Başlığın köşeleri belirginleştirilerek; yuvarlak form ortadan kaldırılmıştır ve etrafı dilimlerle çerçeveslendirilmiştir.



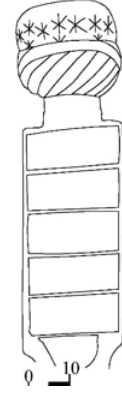
Görsel 20: 9 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 11: 9 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

<p>Kat No: 10 Fotoğraf No: 21 Şekil No: 12 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Yıldız motifli kısa sarıklı kavuk.</p>	<p>Kitabesi: Merhum ve Mağfur Lehu/ El Muhtac İla Rahmete Rabbihi/ El Gafur Mengüsalar/ Ahmet Oğlu Hasan/ Efendi Ruhuna Fatiha/ Sene 1231/ M. 1816.</p>
--	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, düşey dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden pahlanarak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı, yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan altı satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı küçük bir kartuş içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde dikdörtgen panolar içine alınmıştır. Şahidenin yıldız motifli kısa sarıklı kavuktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe daralan kısa kalın bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 21: 10 no'lu mezar taşından görünüş. **Şekil 12:** 10 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 11 Fotoğraf No: 22-23 Şekil No: 13 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Beyaz kesme taş. Başlık veya Tepelik: Başlıksız ve tepeliksiz	Kitabesi: Allah Elbaki/ Sabikan İslambul Kadısı/ Merhum ve Mağfur Kethudazade/ El-hac Muhammed Sayid Efendi/ Ruhu İçin Elfatiha/ Fi 24 Sene 1141/ M. 1728-1729.
---	--

Genel Tanım: Beyaz kesme taştan yapılan mezar taşının gövdesi, dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı daraltılarak silindirik bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı ince profilli bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Mezar taşının gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan altı satırlık kitabesi bulunmaktadır. Kitabe satırları uçları sivriltilmiş yuvarlak profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin en tepe kısmında ters kalp şekli bulunmaktadır. Kitabenin en üst satırının iki yanında yuvarlak formlu küçük madalyonların içinde, iç içe geçmiş yıldız motifleri yer almaktadır. Yine kitabenin en alt satırının iki yanında da yuvarlak küçük madalyonlar içinde, altı kollu rozet bulunmaktadır. Bu çiçek rozetlerinin ölen ruhu koruma amaçlı olarak yapıldığı düşünülmektedir. Mezar taşının kitabelik kısmı, alçak kabartma tekniği ile yapılan ters bir palmet motifiyle sonbulmaktadır. Palmetin etrafı ise birbiri içine geçmiş rumi ve palmet kıvrımla-

rıyla dolgulanmıştır. Mezar taşında yazı, bitkisel ve geometrik süsleme mevcuttur.



Fotoğraf 22-23: 11 no'lu mezar taşından görünüş.

Şekil 13: 11 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

<p>Kat No: 12 Fotoğraf No: 24-25-26 Şekil No: 14-15-16 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş ve ayak şahidesi bulunan çerçevesiz mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Baş şahide: Sekiz terklı sarık. Ayak şahidesi: Üçgen tepelikli.</p>	<p>Kitabesi: Hüvelbaki/ Ziyaretten Murad Hemen Bir Duadır/ Bugün Bana İse Yarın Sanadır/ Derdine Derman Bulamayan Merhum/ Ve Mağfur Eşrafi Uzaktan/ Ömer Efendi Ruhu İçin El Fatiha/ Fi/ra23 Sene 1197/ M. 1784.</p>
---	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan baş ve ayak şahidesine sahip kenarları pahlanmış, dikdörtgen formlu mezarın mezar kısmı; çerçeve biçimli bir pervaz ile çevrelenmiştir. Mezar çerçevesinin tam ortasında dikdörtgen formlu bir açıklık yer almaktadır.

Mezarın baş şahidesinin gövdesi, dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmış altta bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçevesizdir. Baş şahidesinin gövdesinde doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin serlevha ve tarih kısmı küçük kartuşlar içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş ve profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır. Mezarın baş

şahidesinin sekiz terkli sarıktan oluşan başlığı kalın bir boyun üzerine otur-
maktadır.

Mezarın ayak şahidesinin gövdesi, dikdörtgen bir forma sahiptir ve üstte
üçgen bir tepelikle son bulmaktadır. Ayak şahidesinin gövdesinde herhangi bir
süsleme unsuru bulunmamaktadır. Ayak şahidesinin batı yönündeki gövde ke-
narında kırılmadan kaynaklanan bir tahribat söz konusudur.



Görsel 24: 12 no'lu
mezar taşından görünüş.



Görsel 25: 12 no'lu
mezar taşı baş
şahidesinden görünüş.



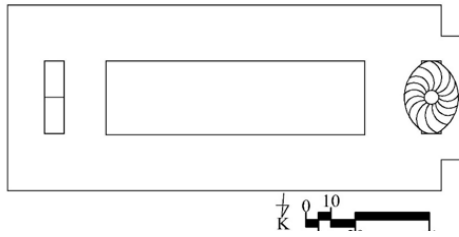
Görsel 26: 12 no'lu
mezar taşı ayak
şahidesinden görünüş.



Şekil 14: 12 no'lu mezar taşı baş
şahidesi cephe çizimi görünüş.



Şekil 15: 12 no'lu mezar taşı ayak
şahidesi cephe çizimi görünüş.



Şekil 16: 12 no'lu mezar taşının üstten görünüş.

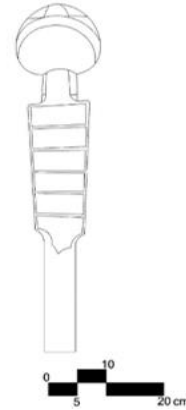
Kat No: 13 Fotoğraf No: 27 Şekil No: 17 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Sekiz terkli sarıktan oluşan oval biçimli başlık.	Kitabesi: Sultan Camii Şerifi/ nin İmamı Merhum/ ve Mağfur El Muhtaç İle/ Rahmete Rabbil Gafur/ Muhammed Efendi Ruhuna/ Fatiha/ Sene 1161/ M. 1748.
---	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içe doğru kavis yaparak daraltılmış ve alt kısma bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin en alt satırı tarih ile birlikte bir kartuş içine alınmışken; diğer satırlar dikdörtgen şeklinde profilli ince silmelerle çerçeveslendirilmiştir. Mezar taşının gövdesinin batı köşesinde kırılmardan kaynaklanan tahribatlar söz konusudur.

Mezar taşının oval biçimli tepesi sekiz terkli sarıktan oluşan oval biçimli başlığı, takke görünümündedir ve bu başlık aşağıdan yukarıya doğru daralan uzunca bir boyun üzerine oturmaktadır. Başlık zarif ince ve uzun olan dikdörtgen biçimli gövdeye göre daha büyük ebatlı yapılmıştır.



Görsel 27: 13 no'lu mezar taşından görünüşü.



Şekil 17: 13 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

<p>Kat No: 14 Fotoğraf No: 28 Şekil No: 18 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Bektaşî tacı.</p>	<p>Kitabesi: Ahi Kim Bu Alem İçre Bende Şad Olmadım/ Derdime Derman Aradım Bir Bulamadım/ Geçti Ömrüm Görmedim Sıhhat Yüzün/ Bir Misafir Gibi Geldim Bende Mihman Olmadım/ Güdükliyani Zuamadan Çavuşlar/ Gedüklüsü Merhum El Hac İbrahim Bek Ruhu/ İçin Elfatiha/ Sene 1238/ M. 1823.</p>
--	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içe doğru pahlanarak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan sekiz satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Serlevha bölümünün hemen altında gövde kısmında, Osmanlı tuğrası motifi yer almaktadır. Tarih kısmı gövdenin en altında kartuş içine alınmıştır.

Şahidenin çubuklu kısa sarıklı kavuk şeklindeki başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyun üzerine oturmaktadır. Mezar taşının başlığında sarık kısmından ince çubuklara doğru kıvrılan bir tüy bulunmaktadır.



Görsel 28: 14 no'lu mezar taşından görünüşü.



Şekil 18: 14 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 15 Fotoğraf No: 29 Şekil No: 19 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Beş terkli sarıktan oluşan oval biçimli başlık.	Kitabesi: Elfatiha/ Merhum ve Mağfur/ El Şeyh Develizade/ Muhammed Efendi'nin Oğlu/ Merhum İmam Osman/ Efendi Ruhuna Elfatiha/ Sene 1163/ Fi gurret M. 1750.
--	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içe doğru pahlanarak daraltılmış ve altta bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçevlendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, serlevhadan hemen sonra doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin serlevha kısmı kartuş içine alınmıştır.

Şahidenin beş terkli sarıktan oluşan oval biçimli başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyun üzerine oturmaktadır. Başlığın etrafı dilimlendirilmiştir.



Görsel 29: 15 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 19: 15 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

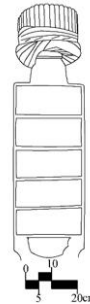
Kat No: 16 Fotoğraf No: 30 Şekil No: 20 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer ve harç. Başlık veya Tepelik: Bektaşî tacı.	Kitabesi: Merhum ve Mağfur Lehu/ İla Rahmete Rabbihi/ El Gafur/ Karslı Muhammed Ağa Ruhuna Fatıha/ Sene 1244/ M.1828-1829.
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı ince bir silme ile çerçevlendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan altı satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı gövdenin en altında bir kartuş içinde verilmişken; diğer bölümleri satırlar hâinde düzenlenmiştir ve profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır.

Şahidenin çubuklu kısa sarıklı kavuk şeklindeki başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan kalınca bir boyun üzerine oturmaktadır. Başlığın kuzey yönünde alçak kabartma tekniği ile yapılmış tüy motifi yer almaktadır.



Görsel 30: 16 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 20: 16 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 17 Fotoğraf No: 31-32-33-34 Şekil No: 21-22-23 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş ve ayak şahidesi bulunan kapak taşı mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Baş taşı: Bektaşî tacı. Ayak taşı: Sivri kemerli tepelik.	Kitabesi: Hüvelhallakubaki/ Merhum ve Mağfur Lehu El Muh- taç/ İla Rahmete Rabbihi El Gafur/ Üsküdar Beypazarı Kethuda/ sının Damadı El-hac/ Musatafa Ağanın Ruhu İçin/ Rizaenillahi Teala Fatıha/ Sene 1224/ M. 1809.
--	--

Genel Tanım: Baş ve ayak şahidesine sahip dikdörtgen bir forma sahip mezar taşının mezar kısmı kenarları profilli yekpare kapak taşıyla örtülmüştür. Kapak taşının tam ortasında dikdörtgen bir açıklık bulunmaktadır. Yine baş taşının hemen önünde de küçük dikdörtgen forma sahip bir adet küçük suluk yer almaktadır. Kapak taşının kenarları zikzak motifiyle çevrelenmektedir. Kapak taşında, baş ve ayak şahidesinin iki yanında birer adet, doğu yönündeki uzun kenarın ortasında bir adet olmak üzere toplamda beş adet oval daireler içerisine alınmış, yıldız motifi bulunmaktadır. Bu motifler alçak kabartma görünümündedirler. Ayrıca kapak taşının batı yönündeki uzun kenarında, kırılmalardan kaynaklanan tahribatlar söz konusudur.

Mezarın baş şahidesinin gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte, taşın alt kısmı köşelerden içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmış ve aşağıda bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçevlendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, serlevhadan hemen sonra doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan sekiz satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin serlevha kısmı büyük ebatlı, tarih kısmı da küçük ebatlı bir kartuş içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş, profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Baş şahidesinin çubuklu kısa sarıklı kavuktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan kalınca boyun üzerine oturmaktadır.

Mezarın ayak şahidesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen bir forma sahiptir. Şahide yukarıda sivri kemerli bir tepelikle sonlanmaktadır. Mezarın ayak taşında herhangi bir süsleme unsuruyla karşılaşmamaktadır.



Görsel 31: 17 no'lu mezar taşından görünüş.



Görsel 32: 17no'lu mezar taşı şahidesinden görünüş.



Görsel 33: 17 no'lu mezar ayak şahidesinden görünüş.



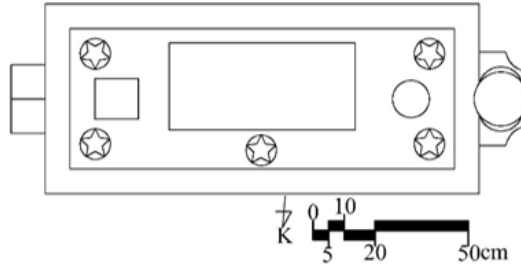
Fotoğraf 34: 17 no'lu mezar taşı kaidesi süslemeleri



Şekil 21: 17 no'lumezar taşı baş şahidesi cephe çizimi



Şekil 22: 17 no'lu mezar taşı ayak şahidesi cephe çizimi.



Şekil 23: 17 no'lumezar taşının üstten görünüşü

<p>Kat No: 18 Fotoğraf No: 35 Şekil No: 24 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş şahidesi bulunan, şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: On iki terkli sarıktan oluşan oval biçimli başlık.</p>	<p>Kitabesi: Elfatiha/ Merhum/ Ve Mağfur/ Mahkeme Kâtibi/ İsmail/ Efendi Ruhuna/ Fatiha/ Fi Sene 1130/ M. 1718.</p>
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, ince dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı yuvarlatılarak daraltılmıştır. Baş şahidesine sahip mezar taşı çok yüksek olmayan dikdörtgen formlu bir kaide üzerine oturmaktadır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveslendirilmiştir. Gövdede kitabelik bölümündeki yazılar doğudan batıya doğru doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılmışlardır ve yedi

satırdan oluşmaktadır. Kitabenin tarih kısmı küçük bir kartuş içine alınmıştır. Yazılar alçak kabartma görünümündedirler.

Mezarın baş şahidesinin on iki terklı sarıktan oluşan oval biçimli başlığı, uzun, ince bir boyun üzerine oturmaktadır. Mezar taşında süsleme olarak yazı mevcuttur.



Görsel 35: 18 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 24: 18 no'lu mezar taşının cephe çizimi.

<p>Kat No: 19 Fotoğraf No: 36 Şekil No: 25-26 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş şahidesi bulunan, şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Çapraz eğimli sarıktan oluşan başlık.</p>	<p>Kitabesi: Hüvelhayyulbaki/ Hazreti Hüdayi Kadakse Sırrahul Ali/ Hazretlerinin Hulefasından Devati/ Şeyh Mustafa Efendi Hazretlerinin/ Hanegahının Vebanisi Validi/ Kethudası Arslan Ağanın/ Şeyh Camii Şerifinde Yetmişbir Sene/ Hizmetleri İle Müftehar Bulunan/ Tarikat-i Aliyye-i Halvetiyede Halil/ Dedenin ve Ebeveyni ve Kafey-i Ehli İman/ Ervahu İçin Rızaen Lillah Elfatiha/ 1325/ 15 Şevval M. 1907.</p>
--	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen dikdörtgen bir forma sahiptir. Baş şahidesine sahip mezar taşı çok yüksek olmayan dikdörtgen formlu bir kaide üzerine oturmaktadır. Kaidenin üzerinde baş taşının iki yanında birer adet oval formlu suluk bulunmaktadır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçevelenmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan on iki satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin serlevha ve tarih kısmı küçük kartuşlar

içine alınmışken; diğer bölümleri satırlar hâlinde düzenlenmiştir ve profilli dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmışlardır. Yazılarda zamanla oluşan tahribatlar söz konusudur.

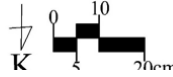
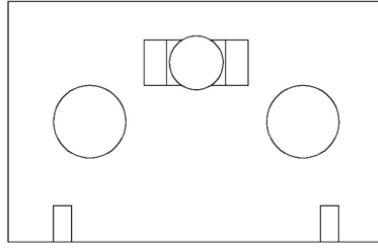
Mezar taşının çapraz eğimli sarıktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan kısa bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 36: 19 no'lu mezar taşından görünüş.



Şekil 25: 19 no'lu mezar taşının cephe çizimi.



Şekil 26: 19 no'lu mezar taşının üstten görünüşü.

<p>Kat No: 20 Fotoğraf No: 37-38-39 Şekil No: 27-28 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş şahidesi bulunan kapak taşlı mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer Başlık veya Tepelik: Soğan başlık.</p>	<p>Kitabesi: Ahiminelmevd/ Üsküdar Hidayet/ Mahkemesi İcra/ Memuri Muavini/ Halefi Hasan Bey'in/ Vekafe Erbab İmanın/ Ruhu İçin/ Fatıha Sene 1328 Fi 26 Cemadiyel Ahar/ Yevmi Cuma/ M. 1910.</p>
--	---

Genel Tanım: Mermerden yapılan, baş şahidesine sahip kenarları profilli dikdörtgen bir forma sahip taşın mezar kısmı kenarları pahlanmış yekpare kapak taşıyla örtülmüştür. Kapak taşının tam ortasında damla şeklinde bir suluk bulunmaktadır. Mezarın ayak şahidesi bugün kaide üzerinde olmasa da yeri bellidir.

Mezarın baş şahidesi, silindirik forma sahiptir. Bu mezar taşı etrafı birer sıra akantus yapraklarıyla sarılı kaide üzerine oturmaktadır. Akantus yaprakları ardışık olarak sıralanmakta ve tüm gövdeyi çevrelemektedir. Silindirik forma sahip olan baş şahidesinin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan sekiz satırlık kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin serlevha ve tarih kısmı küçük kartuşlar içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş, dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin etrafı kıvrık dal motifleriyle çevrelenmiştir. Mezar taşının soğan formundaki başlığı, gövdeye bitişik olarak yapılmıştır.



Görsel 37: 20 no'lu mezar taşından görünüş.



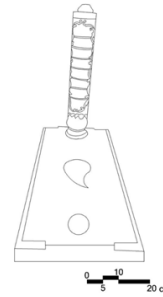
Görsel 38: 20 no'lu mezar taşı şahidesinden görünüş.



Görsel 39: 20 no'lu mezar taşı şahide kaidesinden görünüş.



Şekil 27: 20 no'lu şahide şahidesi cephe çizimi



Şekil 28: 20 no'lu mezar taşının cephe çizimi.

Kat No: 21 Fotoğraf No: 40 Şekil No: 29 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Bektaşî tacı.	Kitabesi: Bulmayıp Derdina Şifa Bu Civan/ Veba Nazına Batıp Gitti Hemen/ Eşraf-ı Kuzaddan Hafız/ Hüseyin Efendi'nin Mahdumi/ Merhum ve Mağfur El Seyyid Muhammed/ Rağîb Efendi Ruhuna Fatiha/ 1242/ Ra M. 1826-1827.
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, düşey dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içe doğru bir kavis yaparak daraltılmıştır ve altta bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı küçük bir kartuş içine alınmıştır.

Şahidenin çubuklu kısa sarıklı kavuktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe daralan kısa bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 40: 21 no'lu mezar taşından görünüş. **Şekil 29:** 21 no'lu mezar taşının cephe çizimi.

Kat No: 22 Fotoğraf No: 41 Şekil No: 30 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Kısa silindirik başlık.	Kitabesi: Merhum ve Mağfur Lehu/ Tarike Hüsameddin/ Uşşakından Eşşeyh Esseyyid/ Emin Baba Ruhuna İçin Elfatiha/ Fi Sene 1163/ M. 1750.
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, kareye yakın dikdörtgen bir forma sahip olmakla birlikte taşın alt kısmı köşelerden içten dışa doğru kavis yaparak daraltılmıştır ve aşağıda ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan beş satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı bir kartuş içine alınmıştır.

Şahidenin kısa silindirik başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan kısa bir boyun üzerine oturmaktadır.



GörSEL 41: 22 no'lu mezar taşından görünüş.

Şekil 30: 22 no'lu mezar taşı cephe çizimi

Kat No: 23 Fotoğraf No: 42 Şekil No: 31 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Şahidesi toprağa dikili, tek şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Düşey dilimli sarıktan oluşan kavuk.	Kütâbesi: Alametten Murad Olan Duadır/ Bugün Bana İse Yarın Sanadır/ Merhum ve Mağfur On/ Üç Blokun Çörçüsü/ Elhac Osman Ağa/ Ruhuna Elfatiha Sene 1158/ M. 1745.
--	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan mezar taşının gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen düşey dikdörtgen bir forma sahiptir ve taşın alt kısmı köşelerden içten dışa doğru bir kavis yaparak daraltılmış altta bir ayak görünümü kazandırılmıştır. Taşın gövdesinin etrafı yuvarlak profilli ince bir silme ile çerçeveselendirilmiştir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru

düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan yedi satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin tarih kısmı alta bir kartuş içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş dikdörtgen panolar içine alınmıştır.

Mezar taşının düşey dilimli sarıktan oluşan başlığı, aşağıdan yukarıya doğru daralan bir boyun üzerine oturmaktadır.



Görsel 42: 23 no'lu mezar taşından görünüş.

Şekil 31: 23 no'lu mezar taşı cephe çizimi.

Kat No: 24 Fotoğraf No: 43-44 Şekil No: 32 İnceleme Tarihi: 25.08.2017 Günümüzdeki Durumu: Sağlam Mezar Tipi: Baş ve ayak şahidesi bulunan, şahideli mezar. Kullanılan Malzeme: Mermer. Başlık veya Tepelik: Baş şahide: Kafes dilimli sarık. Ayak şahidesi: Başlıksız tepeliksiz.	Kitabesi: Hakkı Sübhanehu/ Ve Teala Tanınç/ Zade Elhac/ Abdullah/ Efendi Kuluna/ Vebilcimle Mümini/ Ve Müminate Rahmet/ Eyleye Bi Hürmet/ Suretil Fatiha/ Sene 1130/ M. 1718.
---	--

Genel Tanım: Mermerden yapılan baş şahidesinin gövdesi, aşağıdan yukarıya doğru hafifçe genişleyen, düşey dikdörtgen bir forma sahiptir. Şahidenin gövdesinde, doğudan batıya doğru düz satırlar hâlinde celi sülüs yazı ile yazılan on satırlık kitabesi bulunmaktadır. Yazılar alçak kabartma görünümündedir. Kitabenin ilk satırı ve tarih kısmı küçük kartuşlar içine alınmışken; diğer bölümler satırlar hâlinde düzenlenmiş uçları sivrilten dikdörtgen panolarla

sınırlanmıştır. Kitabelik bölümündeki yazılarda kırılmalardan kaynaklanan tahribatlar mevcuttur.

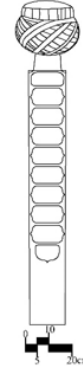
Baş taşının kafes dilimli sarıktan oluşan başlığı, çok kısa, kalın bir boyun üzerine oturmaktadır. Mezarın ayak şahidesi silindirik bir forma sahiptir ve gövdesinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.



Görsel 43: 24 no'lu mezar taşı baş şahidesinden görünüşü.



Görsel 44: 24 no'lu mezar taşı ayak şahidesinden görünüşü.



Şekil 32: 24 no'lu mezar taşı cephe çizimi

3.Değerlendirme

Şeyh Devâti Mustafa Efendi Haziresi'nde yapılan araştırmalar sonucunda katalog bölümüne 24 adet erkek mezar taşı dâhil edilerek incelenmiştir. Katalog bölümünde mezarların genel olarak tanımları ve açıklamaları yapılmıştır. Değerlendirme bölümünde ise konu kapsamındaki bu örnekler mezar tipolojisi, mezarı oluşturan unsurlar (şahideler, serpuşlar (başlıklar) ve tepelikler), kaideler, suluklar, kitabe, malzeme ve süsleme olmak üzere yedi ana başlık altında değerlendirilecektir.

Mezar tipleri, başlık tipleri ve süsleme özellikleri açısından çalışmada yer alan örneklerin benzerleri ile İstanbul'da Fatih/Hekimoğlu Ali Paşa Haziresi (Kutlu, 2005), Merkez Efendi Külliyesi Haziresi (Sürün, 2022: 305-330), Üsküdar/Ahmediye Külliyesi Haziresi (Gündoğdu, 2016), Üsküdar/Nasûhî Mehmet Efendi Camii Haziresi (Yaman-Memiş, 2019: 115-154), Üsküdar/Rum Mehmet Paşa Camii Haziresi (Yariş, 2017: 577-642), Üsküdar/Ayazma Camii Haziresi (Yariş, 2018: 197-249), Üsküdar/ Mihrimah Sultan Camii Haziresi (Hocaoğlu, 2020), Davutpaşa Külliyesi Haziresi (Baş- Bekmez- Ebiri- Gül-Yelen, 2019), mezar taşlarında karşılaşılmaktadır.

Anadolu'da Samsun Vezirköprü İlçe'si (Gün- Can- Nefes- Çakır, 2017: 42-65), Rize Bölgesi (Hanoğlu, 2018: 291-344), Kastamonu Müzesi örnekleri

(Çal, 2015: 295-333), Göynük (Bolu) İli (Çal, 2007: 295-384), İzmir İli (Ebiri, 2022: 29-44), Antalya: Alanya ve Manavgat İlçeleri'nde (Keskin, 2019) yer alan mezar taşları katalogda incelenenler ile benzer özelliklere sahip olanlardan yalnızca birkaçıdır.

3.1. Mezar Tipolojisi

Hazire içerisinde kataloga dâhil edilen mezarlar genel olarak dört tipe ayrılmaktadır. Bu mezarlardan 17 adeti toprak mezar, altı adeti kapak taşlı mezar, bir adeti çerçeveli mezardır.

3.1.1. Toprak Mezarlar

Bu grup mezarlarda toprak üzerinde herhangi bir mezar yapısı mevcut değildir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 3). Bu mezarlar baş ve ayak taşından oluştuğu gibi, tek şahide şeklinde toprağa dikili olarak da karşılaşılmaktadır. Çerçeveli mezarlar da toprak altında kaldığı için zamanla toprak mezar görünümüne bürünmüşlerdir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 3). Şahidesi toprağa dikili tek şahideden oluşan mezar, hazirede görülen en yaygın mezar tipidir. Katalogda incelenen 17 adet mezar (Kat No: 9, 11, 1, 13, 14, 15, 16, 4, 21, 22, 10, 23, 24, 5, 7, 8, 2) bu tiptedir. Katalogda incelenen örnekler arasında baş ve ayak şahidesi bulunan şahideli mezar tipinden de bir adet mezar (Kat No: 24) bulunmaktadır.

3.1.2. Kapak Taşlı Mezarlar

Mezarın üzeri yekpare mermer veya taş ile kapatılan mezar tipleridir. Mezarın üstünü bütünüyle kaplayan 10-20 cm mermer veya kesme yekpare taşlarla kapatılan mezar tipleridir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 5). Katalogda incelenen altı adet mezar (Kat No: 3, 6, 17, 18, 19, 20) bu tiptedir. Bu örneklerden iki adet mezarda (Kat No: 5, 12) yalnızca baş şahidesi bulunurken; iki adet mezarda (Kat No: 3, 17) hem baş hem de ayak şahidesi yer almaktadır. Bazı kapak taşlı mezarların, kapak kısmının kenarları profillendirilmiştir. İncelenen örnekler arasında (Kat No: 17) bazılarının kapak taşlarında dikdörtgen ve uçları sivriltilmiş oval formda açıklık yer almaktadır. Bu tip mezarlarda kapak taşının ortasında, baş veya ayak şahidesinin önünde ya da iki yanında oval formlu (Kat No: 3, 17), kare (Kat No: 17), ve damla (Kat No: 20) şeklinde suluklar da bulunmaktadır.

3.1.3. Çerçeveli Mezarlar

Genellikle üstlerine baş ve ayak taşlarının dikildiği, mezarların doğu ve batısındaki tek parçadan oluşan taşlar; yanlardan birer uzun taş ile birleştirilmektedirler. Çok yüksek olmayan çerçeveli mezarların çerçevelerinin içi topraktır. Ölçülerin küçük olduğu durumlarda tamamı tek parça taştan da yapılabilir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 4). Kataloga dâhil edilen baş ve ayak şahidesi bulunan bir adet mezar (Kat No: 12) bu tiptedir.

3.2. Mezarı Oluşturan Unsurlar

Mezarı oluşturan unsurlar serpuşlar (başlıklar) ve tepelikler, şahideler, kaideler ve suluklar olarak değerlendirilecektir.

3.2.1. Şahideler

Baş ve ayakuçlarında yekpare blok taşlar bulunan taşlara şahide denilmektedir (Sağiroğlu Arslan, 2007: 424). Mezar taşı ya da mezar şahidesi olarak adlandırılan taş; mezarı baş ve ayakucundan sınırlayarak, mezarın yerini belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Pek çok kültürde görülen ve kimi zaman âdeta bir sanat eserine dönüştürülen mezar taşları, mezarın yapısına, onu koyan ya da yapan insanların inanışlarına, geleneklerine, sosyal statülerine ve ekonomik durumlarına göre değişik şekillerde olabilmektedir (Poyraz, 2003: 30).

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezarda yer alan hem baş hem de ayak taşına sahip olan 4 adet mezar (Kat No: 3, 12, 17, 24) bulunmaktadır. 22 adet mezar taşı baş taşı olarak kabul edilebilir. (Kat No: 2, 8, 7, 6, 5, 9, 2, 11, 12, 1, 13, 24, 15, 18, 4, 19, 20, 21, 22, 10, 23, 24). İncelenen 24 adet mezarda yer alan, 4 adet mezar taşı (Kat No: 3, 12, 17, 24) ayak taşı olarak kabul edilebilir. Bir adet mezar taşının (Kat No: 16) baş taşı mı ayak taşı mı olduğu belli olmamaktadır.

Kataloğa dâhil edilen mezarlardan baş ve ayak şahideleri aynı forma sahip bir adet (Kat No: 2) mezar bulunmaktadır. Aynı forma sahip farklı başlık ya da tepelikle sonlandırılan baş ve ayak taşları olabildiği gibi (Kat No: 17, 12), farklı forma sahip baş ve ayakcu taşları da (Kat No: 44) bulunmaktadır.

3.2.1.1. Baş Şahideler (Baştaşı)

Mezarda yatan kişinin mesleği, bağlı olduğu tarikat, cinsiyeti gibi çeşitli bilgilerin yer aldığı baş şahideleri, başucunu işaret etmektedir. Bu bilgilerin yanında ölüm nedeni, doğum ve ölüm tarihlerinin yer aldığı, dua isteklerinin güzel sözlerle ifade edildiği kitabeler de genel olarak baş şahidelerinin dışa dönük kısımlarında yer almaktadır. Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan, 22 adet baş şahidesi düşey dikdörtgen forma sahipken (Kat No: 2, 11, 8, 7, 6, 13, 12, 1, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 5, 19, 20, 21, 22, 10, 23, 24), bir adeti (Kat No: 3), silindirik bir forma sahiptir. Kat No: 11 hem silindirik hem dikdörtgen forma sahiptir. Erkeklerle ait baş şahidelerinde genel olarak kavuk, sarık, fes gibi başlıklar kullanılmıştır.

3.2.1.2. Ayak Şahideleri (Ayaktaşı)

Baş şahidelerini tamamlar nitelikte olan ayak şahideleri, mezarın ayakucunu işaret etmektedir. Ayakucu şahideleri, çoğunlukla başucu şahidelerine göre daha küçük yapılmış olup; bazı mezarlarda baş ve ayakcu şahideleri eşit yüksekliktedir (Sağiroğlu Arslan, 2007: 426). Ayakucu taşları üzerinde fes, kavuk, sarık gibi başlıklar çok kullanılmamaktadır. Bunun yerine taşın yüzeyi

bitki kompozisyonları ile bezenmekte, nadir olarak yazı kullanılmaktadır, bazen de taşın yüzeyinin de yalın olarak bırakıldığı görülmektedir. Katalogda yer alan iki adet ayak şahidesi (Kat No: 3, 17) sade olarak bırakılmıştır ve süslemesizdir.

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan, bir adet ayak şahidesi (Kat No: 3) silindirik forma sahiptir. Düşey dikdörtgen formlu olan bir adet ayak taşı (Kat No: 17) sivri kemer tepelikle son bulmaktadır.

3.2.2. Serpuşlar (Başlıklar) ve Tepelikler

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezarın şahidelerinde 10 adet kavuk, sekiz adet sarık, iki adet fes, dört adet oval biçimli, bir adet soğan, bir adet kısa silindirik başlık; bir adet üçgen, bir adet sivri kemerli tepelik yer almaktadır. Ayrıca üç adet mezar taşı herhangi bir tepelik ya da başlığa sahip değildir.

3.2.2.1. Serpuşlar (Başlıklar)

Farsça kökenli bir kelime olan serpuş kelimesi, başı örten anlamına gelmektedir (Biçici, 2012: 1082). Başlık, yani serpuş, Osmanlı'da çok daha ince detaylara kadar inmiştir (Biçici, 2012: 1082). Osmanlı döneminden devletin ileri gelenleri ile sokaktaki halk arasındaki zümre farkını ve kişilerin ait olduğu yeri gösteren çok çeşitli başlıklar kullanılırdı. Kimse bir diğer zümreye ait başlığı giyemezdi (Gül, 2009: 252)

Başlıklar genellikle kumaştan, keçeden, çuhadan içine pamuk doldurularak yapılırdı (Arseven, 1943: 182-184).

Biçimlerinde büyük farklılıklar olan başlıkların, börk, barata, dolma, keçe, fes, kavuk, külah, kalpak, sarık, serpuş, taç, takke, üsküf gibi isimleri bulunmaktadır. Fakat bunların birbirlerinden farkları, değişim çizgileri henüz açıkça ortaya konulamamıştır. Osmanlı zamanındaki başlıklı mezar taşlarının kökeni ve kaynağının, Orta Asya Türk kültüründe ve Göktürk Devleti zamanında ölen kişinin heykelinin yapılması olarak bilinen balballara dayandırılabilir (Çal, 2000: 208).

Başlıklar dini ve milli bir gelenek olarak ölünün hayatta mensup olduğu sınıfa göre işlenmişlerdir. Osmanlı başlıklarını kendi içlerinde en çok rastlanılan görünümüyle; kavuklu, sarıklı, fesli, tepelikli olarak çeşitlendirmek mümkündür (Biçici, 2012: 1082).

3.2.2.1.1. Kavuklar

Yüzü çuhadan olan, içinde bez astarı bulunan, çuha ve astar arasına pamuk konulup, çeşitli geometrik şekiller oluşturacak şekilde dikilip, üzerine ince bezlerden sarık sarılan başlığa kavuk denilmektedir (Çal, 2000: 209). Osmanlı dönemi mezar taşlarında sıklıkla karşılaşılan kavuklu mezar taşlarının en önemli sorunu, kavukların içine giyilen başlıkların renklerinin belirtilmemesidir. Bu problem bir tipoloji çıkarma girişimini, yani bu kişilerin hangi sosyal

gruplara ait olduğunu zorlaştırmaktadır. Yine de biçim ve işleyiş özelliklerinden yola çıkarak belli tiptekileri sınıflamak mümkündür (Laquer, 1996: 139). Kavuklarda, üzerine sarık sarılan başlık büyük ölçüde görülmektedir. Başlığın sarık dışında kalan kısımlarına dikişle çeşitli geometrik biçimler verilmektedir (Çal, 2000: 210). Hazirede incelenen 24 adet mezardan 10 adetinde (Kat No: 1, 2, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 21, 23) kavuk başlık bulunmaktadır.

3.2.2.1.1.1. Yıldız Motifli Kısa Sarıklı Kavuk

Alt ve üst kenarları düz sarılan bu tür kavukların alın kısmında yay şeklinde bir boşluk bulunmamaktadır. Kavuk kısmında yıldızlar bulunmaktadır



Görsel 45: Yıldız motifli kısa sarıklı kavuk

(Laquer, 1996: 150). Bu başlıklarda sarıklar oldukça kısa tutulmuştur (Gül, 2009: 252). Bu kavuk tipi genel olarak ulemaya, dervişlere, cami ya da dini vakıflarda çalışanlara aittir. Ancak 18. ve 19. yy. örneklerine bakıldığında bazen bu kavuk türünü takan kişilerin normalde sipahi ocağından bir kethüda, bir cambaz, cenaze işleriyle uğraşan loncadan bir görevli ve saray baş marangozu olduğu, bu başlık tipini takmaya hak kazandığı için taktığı da görülmektedir (Laquer, 1996: 152). Hazirede

incelenen mezarların bir adetinde (Kat No: 10) bu tip başlık yer almaktadır.

3.2.2.1.1.2. Sekiz Terkli Sarıklı Kavuk

Bu başlık tipinin belli bir sınıfa ait olduğu açıkça saptanabilmektedir. Ovale yakın olan bu başlığın üçte ikilik bölümüne yassı bir sarık sarılmıştır. Bu kavuğu takanların büyük bölümünü küçük ve orta kademedeki kadılar, küçük dereceli ulema, imamlar, vakıflarda çalışanlar derviş ve şeyhlerdir. Bu başlık tipine sahip kişilerin ölüm tarihleri daha çok 17. yy.'ın sonu ile 20. yy.'ın başı arasındadır. 1829'da yapılan kıyafet devriminden sonra bu tür kavuklar yalnızca dervişlerde görülmektedir, ulemada bu başlığın yerini fes almıştır (Laquer, 1996: 152). Kataloğa dâhil edilen mezarlardan iki adetinde (Kat No: 8, 9) bu başlık tipi ile karşılaşılmaktadır.



Görsel 46-47: Sekiz terkli sarıklı kavuklardan görünüş.

3.2.2.1.1.3. Bektaşı Tacı

Kavuk tipinde sarık sarılan başlık düşey çubuklar hâlinde bezenmiştir (Çal, 2000: 210). Laquer'in F: V olarak adlandırdığı bu başlık türünde kavuğun üzerine sarılan sarık yanlara doğru çok fazla yayılmamaktadır. "V" şeklinde bir boşluk bırakılmadan kavuk başlığın üst kenarına kadar sarılır. Alın bölümünde yay biçimi bulunmaktadır. Bu tür kavuklar, dikey dikişli başlığa sarılmaktadır (Laquer, 1996: 150). Daha çok orta dereceli memurlar ve esnaflar tarafından kullanılmaktadır (Çal, 2000: 210). Hizmetliler tarafından da giyilmektedir. Başlık tipine sahip kişilerin ölüm tarihleri 1760-1823 arasındadır. Kavukların, kıyafet devriminden 70-80 yıl önce toplumun büyük bir kesimi tarafından olağan bir başlık olarak kullanıldığı da düşünülmektedir (Laquer, 1996: 152). Hazirede incelenen mezarlardan 5 adet mezarda (Kat No: 2, 14, 16, 17, 21) bu tip başlıkla karşılaşılmaktadır.



Görsel 48-49-50: Sekiz tekli sarıklı kavuklardan görünüş.

3.2.2.1.1.4. Paşalı Serpuş

Yüksek ve yukarıya doğru genişleyip üzeri dümdüz olan dikişli kavuğun üzerindeki sarık, kavuğu bütünüyle sararken; üst bölümünde dar bir şerit sarılmadan bırakılmaktadır. Baklava diliminde dikilmiş olan kavuğun üzerindeki sarığın üst kısmı, "V" şeklinde bir boşluk oluşturacak şekilde sarılmaktadır. Alın bölümü de ters "U" oluşturarak, baş aşağı çevrilmiş yürek görüntüsü verecek biçimde iki yana doğru genişlemektedir. Küçük esnaftan yüksek rütbelilere kadar birçok meslek grubunda kullanılmaktadır. Bu tipin ait olduğu sosyal grubun kavuğun biçimine göre değil, rengine göre belirleniyor olduğu düşünülmektedir. M. 1696 ile 1802 yılları arasındaki 100 yıllık bir zaman dilimine ait olan başlık türüdür (Laquer, 1996: 151). Kadı, zaim, kethüda gibi görevlilerde de görülmektedir (Çal, 2000: 210). Hazirede incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 1) bu tip başlıkla karşılaşılmaktadır.



Görsel 51: Paşalı serpuştan görünüşü.



Görsel 52: Düşey dilimli sarıktan oluşan kavuğun görünüşü.

3.2.2.1.1.5. Düşey Dilimli Sarıktan Oluşan Kavuk

Sarık dilimleri oldukça kalın olan başlık tipinde, sarık sarılan başlığın sivrice tepesi görünmektedir. Hazirede incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 23) da bu tip başlık kullanılmıştır.

3.2.2.1.2. Sarıklar

Başı soğuk ve sıcaktan korumak ve daha güzel görünmek için erkeklerin giydiği çeşitli ebatlarda, değişik renk ve şekillerden oluşan ince bezlere denilmektedir. Hayattayken giyilen sarıklar, mezar taşlarının başlık kısımlarında yatan meftayı tanıtan birer sembol olarak ele alınmışlardır (Biçici, 2012: 1083). Her dereceden ilmiye sınıfın giydiği başlıklardır (Ökçesiz, 2013: 16). Osmanlı devletinde sarık sarmak bir sanat hâline gelmiştir ve sarık saranlara da “destarbend” adı verilmiştir (Arseven, 1943: 182-184).

Hazirede incelenen 24 adet mezardan 8 adetinde (Kat No: 4, 5, 12, 15, 18, 19, 23, 24) sarık bulunmaktadır. Sekiz terkli, çapraz eğimli, çapraz eğimde dilimli, düşey dilimli, kafes dilimli sarık çeşitleri hazirede karşılaşılan başlıklar arasında yer almaktadır.

Terkli sarıklar (beş, altı, sekiz, 12 terkli) Osmanlı mezar taşlarındaki tarikat (derviş) taçları olarak da bilinmektedir. Bu terklere sikke formu şekli de denilmektedir. Mevlevi mezar taşlarının başlık kısmı olan sikke, tarikatın sembolü sayılmaktadır. Sikke, başa giyilen deve tüyünden yapılan külah olarak da bilinmektedir. Mevleviler ölümü dostun dosta kavuşması, vuslata engel olan gömleğin çıkarılması ve bir ülkeden ülkeye

geçiş olarak değerlendirmişlerdir. Mevlevi taşlarında kişinin tarikat içindeki statüsü belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Sikkelerin etrafına ise bezle sarık sarılmıştır. Şeyh seyyidse, yani peygamber soyundan geliyorsa yeşil, değilse beyaz destar (sarık) sarmaktadır. Halifeler ve çelebiler siyah derecede koyu mor renkli destar sarmaktadırlar (Ökçesiz, 2013: 14).



Görsel 53: Beş tekli sarıktan görünüşü.

3.2.2.1.2.1. Beş Terkli Sarık

Sadiyye tarikatı tarafından kullanılan sarıklı bir başlık türüdür (Ökçesiz, 2013: 15). Hazirede incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 15) da bu tip başlık kullanılmıştır.

3.2.2.1.2.2. Sekiz Terkli Sarık

Gülşeni ve Rukaiyye tarikatları tarafından kullanılan sarıklı bir başlık türüdür (Ökçesiz, 2013: 15). Rukaiyye tari-

katının yanı sıra Kadiriyye tarikatında da şeyhler tarafından takıldığı görülmektedir. Sekiz terkli taş olarak bilinen bu başlıktaki sekiz sayısı; sekiz cennetin kapısını ya da terklerin her biri dünyevi bir günahın terk edilmesini ifade etmektedir (Gül, 2009: 257). Hazirede incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 12) bu tip başlıkla karşılaşılmaktadır.

3.2.2.1.2.3. On İki Terkli Sarık

Kadiri, Sadi, Dessuki, Marufi ve Saddıki tarikatları tarafından kullanılmaktadır (Ökçesiz, 2013: 15). Katalogda incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 18) bu tip başlık görülmektedir. Bu başlık tipine, Hüseyini tipi başlık da denilmektedir. Dilimler, başlığın ön yüzünden başlamakta, üst kesimin merkezinde birleşmektedir. On iki terk Bektaşilikteki on iki imamı sembolize etmektedir (Bayrakal, 2011: 61).



Görsel 55: On iki tekli sarıktan görünüşü.



Görsel 54: Sekiz tekli sarıktan görünüşü.

3.2.2.1.2.4. Çapraz Eğimde Dilimli Sarık

Sarık genel olarak kalın ve ensiz dilimler hâlinde dir ancak bazen sarık dilimlerinin daha az enli olduğu da görülmektedir. Başlığın önünde alt kısma yakın yatay, uçları yanlara yukarı doğru bir dilime üstten çapraz ve kavisli dilimlerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir başlık biçimidir. İçteki başlığın üst kısmı görülmektedir. Bu tip sarıkların 17. yy. boyunca giyildiği bilinmektedir. 18. ve 20. yy.'da da kullanıldığı bilinmektedir. Zanaatkâr, tüccar, küçük dereceli ulema ve tarikatlar tarafından kullanıldığı bilinen bir başlık tipidir (Çal, 2000: 209). Hazirede incelenen mezarlardan iki adet mezarda (Kat No: 4, 5) bu tip başlıkla karşılaşılmaktadır.



Görsel 56-57: Çapraz eğimde dilimli sarıktan görünüş.

3.2.2.1.2.5. Çapraz Eğimde Sarık

Bu başlık tipinde sarık, diğerlerine oranla daha eğimli (diagonal) olarak sarılmaktadır. Başlığın kenarları belirginleştirilerek, yuvarlaklık ortadan kaldırılmaktadır. Katalogda incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 19)'de bu tip başlık görülmektedir.



Görsel 58: Çapraz eğimli sarıktan görünüş.

3.2.2.1.2.6. Kafes Dilimli Sarık

Başlığın alttan itibaren yarısından daha fazla kısmı, taşkın bir tabaka oluşturacak şekildedir. İnce dilimlerin bir kafes şeklinde sarılmasıyla oluşmaktadır; sarıkla çevrelenmiştir. Sarık sarılan başlık diğer örneklerle oranla biraz daha fazla görünmektedir. Laquer tarafından D tipi (Kafesi) olarak adlandırılmış ve beş ayrı grupta incelenmiştir. Müderris, hoca, defter emini gibi meslek grupları tarafından giyilmiştir. Daha çok 18. yy. örneklerinde görülmektedir

(Çal, 2000: 209). Diğer başlıklara göre biraz daha yüksek yapılmışlardır (Laquer, 1996: 144). Katalogda incelenen mezarlardan (Kat No: 24)'da bu tip başlık görülmektedir.



Görsel 59: Kafes dilimli sarıktan görünüş.

3.2.2.1.3. Fesler

Osmanlı mezar taşlarında çok görülen bir başlık tipidir. Türkiye'nin yakın tarihinin ilgi çekici mezar taşı bir başlığıdır. Batı kaynaklarına göre de bu başlığın kökeni, Fas şehridir. 16. yüzyılda, Kuzey Afrika'nın Osmanlıların eline geçmesiyle fesin de Türk kültürüne girdiği düşünülmektedir. M. 1827 yılında askerlerin resmî başlığı olarak kabul edilmiş; M.1829 yılında da nizamnamesi yayımlanmıştır. Hatta 16. yy. resim albümlerindeki kadınlara ait bazı başlıklar da fese benzemektedir. Yani bu başlığın 1827 yılından önce de Osmanlı toplumunda kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. İstanbul mezar taşları örnekleri ile de bu kanıtlanmaktadır (Çal, 2000: 212). Tanzimat'tan sonra başlık tipi olarak kullanılmaya başlamıştır (Biçici, 2012: 1082). Fesler Aziziye, Mecidiye, Hamidiye, Zühaf vs. gibi isimler alırlar (Sağiroğlu Arslan, 2007: 425).

Feslerin genel görünümü, padişahların istekleri doğrultusunda değişiklik göstermiştir. Örneğin ilk olarak II. Mahmut döneminde kullanılan "Mahmudiye" olarak adlandırılan fesler kullanılmıştır ve bunlar oldukça gösterişlidirler. Bu feslerin üst kısımları alt kısımlarından daha geniştir (Ökçesiz, 2013: 22). Fesin her tarafından kırmızı ve mavi püsküller sarkmaktadır. Fesler, Abdülmecid döneminde küçülmeye başlayarak aşağı yukarı son zamanlardaki şeklini almıştır (mecidiye kalıp); Abdülaziz yayvan (aziziye kalıplı), II Abdülhamit ise daha dik bir fes (hamidiye) tercih etmiştir (Tezcan, 1995: 415-416). Yapılan incelemelerde başlık olarak fes kullanılan mezar taşlarının ait oldukları kişilerin meslekleri asker, memur, saray görevlisi, esnaf, tarikat ehli ve hizmetli oldukları tespit edilmektedir (Sağiroğlu Arslan, 2007: 425). Hazirede incelenen 24 adet mezardan ikisinde (Kat No: 6, 7) bu tip başlık bulunmaktadır.

3.2.2.1.3.1. Mecidiye Kalıplı Fes

Bu gruba giren feslerin üst kısmı, alt kısımdan biraz daha geniş olarak yapılmıştır. Fes aşağı doğru hafif daralmaktadır. Hizmetli kâtip ve paşalar tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Çal, 2000: 212). Katalogda incelenen mezarlardan bir adet mezarda (Kat No: 7) bu tip başlık görülmektedir.



Görsel 60: Mecidiye kaplı festen görünüşü.

3.2.2.1.3.2. Aziziye Kalıplı Fes

İkinci Mahmud'un küçük oğlu Sultan Abdülaziz döneminde ortaya çıkmıştır ve padişah da bu fesi kullanınca başlık devrin modası hâline gelmiştir. Bu şekildeki feslere, Azizi fes de denilmektedir (Ökçesiz, 2013: 22). Fesin

üst çapı alt çapından çok küçüktür ve kenar eğimi içbükeydir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 22). Üstten alta doğru eğim fazladır. Laquer tarafından X3 olarak adlandırılan bu başlık, en çok kullanılan tür olarak kabul edilmektedir. Bu tipin en eski örneğinin M.1846/7 yılına ait olduğu bilinmektedir. Askerler ve memurlar tarafından kullanılmıştır (Çal, 2000: 212). Hazirede incelenen mezarlardan bir adetinde (Kat No: 6) bu başlık bulunmaktadır.



Görsel 61: Aziziye kalınlı festen görünüşü.

3.2.2.1.4. Oval Biçimli Başlık

Başa tam oturan, kalıpsız takke türü bir başlığın, dar ince şeritlerle tamamen sarılmasıyla oluşmaktadır. Başlığın üst kısmının görüldüğü örnekler de bulunmaktadır (Çal, 2000: 211). Başlığın sağına doğru bir püskül uzanan örnekler de bulunmaktadır (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 19). Daha çok 19. yy. örneklerinde görülmektedir ve orta dereceli ulema tarafından kullanılmaktadır. Mütevelli ve Halveti şeyhine ait örnekler de mevcuttur (Çal, 2000: 211). Hazirede incelenen 24 adet mezardan dört adetinde (Kat No: 4, 13, 15, 18) bu başlık görülmektedir.



Görsel 62-63: Oval biçimli başlıktan görünüşü.

3.2.2.1.5. Soğan Başlık

Silindirik gövdeli mezar taşlarında kullanılan bu başlığın üzeri, yivli bir soğanı andırmaktadır (Kurtbil, 2009: 346). Hazirede incelenen 24 adet mezardan bir adetinde (Kat No: 20) bu başlık görülmektedir.

3.2.2.1.6. Kısa Silindirik Başlık

Başlığın alt ucunda, halka şeklinde bir kürklü kısmı bulunmaktadır. Nakşibendi şeyhi ve Kadiri dervişleri tarafından kullanılmaktadır (Çal, 2000: 211). Hazirede incelenen 24 adet mezardan bir adetinde (Kat No: 22) bu başlık görülmektedir.



Görsel 65: Kısa silindirik başlıktan görünüş



Görsel 64: Soğan başlıktan görünüş

3.2.2.2. Tepelikler

Osmanlı mezar taşlarında kullanılan başlıklar kadar ilgi çekici bir diğer unsur ise taşların tepe kısımlarıdır. Özellikle kadın mezar taşlarında başlık kullanılmadığı için bir kadının zarafetini, inceliğini yansıtmak amacıyla çeşitli bitki ve çiçeklerin kullanılmasıyla oluşturulmuş tepelikler sanatsal nitelik taşımaktadır (Kıvrakoğlu, 2013: 148). Hazirede incelenen 24 adet mezardan iki adetinde (Kat No: 12, 17) tepelik bulunmaktadır. Üçgen ve sivri kemerli tepelik çeşitleri bunlar arasında yer almaktadır.

3.2.2.2.1. Üçgen Tepelikli

Dikdörtgen gövdeli mezar taşlarının üst kısmı ters "V" şeklinde sonlanmaktadır. Üçgen tepelik daha çok ayak taşlarında tercih edilmektedir. Hazirede incelenen mezarlardan bir adetinde (Kat No: 12) bu başlık bulunmaktadır.



Görsel 66: Üçgen tepelikten görünüş.

3.2.2.2. Sivri Kemerli Tepelikli

Dikdörtgen gövdeli mezar taşlarının üst kısmının sivri kemerle sonlanmasından meydana gelmektedir. Mezar taşları hemen her yüzyılda (14-19. yy.) görülmektedir. Anadolu Türk mezar taşlarında erken devirden Osmanlı dönemi sonuna kadar her zaman uygulanan bir başlık tipidir (Çal-Ataoguz Çal, 2008: 10). Hazirede incelenen mezarlardan bir adetinde (Kat No: 17) bu başlık bulunmaktadır.



Görsel 67: Sivri kemerli tepelikten görünüş.

3.2.2.3. Başlıksız ve Tepeliksiz Şahideler

Kataloğa dâhil edilen, hazire içinde yer alan bazı mezar şahidelerinde, herhangi bir başlık veya tepelik bulunmamaktadır. Farklı formlara sahip olan mezar taşları, değişik biçimlerle sonlandırılmışlardır. Hazirede incelenen 24 adet mezardan üç adetinde (Kat No: 3, 11, 24 (ayak taşı) herhangi bir başlık ya da tepelik bulunmamaktadır. Hazirede yer alan şahidelerden dikdörtgen gövdeli, ayak kısmı silindirik forma sahip olan bir adet (Kat No: 11), dikdörtgen gövdeli, ayak kısmı silindiriğe yakın bir formda olan bir adet (Kat No: 24), tam silindirik gövde formulu, üst kısmı da gövdeye uygun olarak biçimlendirilen bir adet (Kat No: 3) örnek bulunmaktadır.

3.2.3. Kaideler

Kataloğa dâhil edile 24 mezardan 16 adeti kaidesizdir. (Kat No: 2, 8, 7, 5, 9, 11, 1, 13, 14, 15, 16, 4, 21, 22, 10, 23). Geriye kalan 8 adet mezardan her biri en az bir kaide üzerine yükselmektedir. 7 adet mezarın (Kat No: 6, 3, 7, 17, 18, 19, 20) tek kaidesi bulunmaktadır. Bazı kaidelerde kırılma ve çatlamalardan kaynaklanan tahribatlar bulunmaktadır. Mezarların sahip olduğu kaide sayısı, mezarda yatan kişinin toplumdaki statüsü ile ilgili olduğunu düşündürmektedir. Kaide sayılarının artması, mezarda yatan şahsın, toplum içindeki önemini vurgulamaktadır (Sağıroğlu Arslan, 2007: 424).

3.2.4. Suluklar

Suluklarla kapak taşlı mezarların kapak kısımlarında, çerçevesi ve baş şahideli mezarlarda karşılaşılmaktadır. Hazirede incelenen 24 adet mezardan beş adet mezarda (Kat No: 3, 6, 17, 19, 20) suluk kullanılmıştır. Suluklar kapak taşının tam ortasında, baş şahidesinin önünde ya da iki yanında, ayak şahidesi önünde, ya da baş ve ayak şahidesinin arkasında yer alabilirler. Geniş ovale yakın bir formda olabildikleri gibi, küçük oval formulu, damla şeklinde, küçük kare formulu suluklar mezarlarda yer almaktadırlar. Üzerinde suluk bulunan beş adet mezardan bir adet mezarda (Kat No: 6) baş taşının önünde geniş bir açıklık şeklinde, ovale yakın formulu, bir adet mezarda (Kat No: 17) küçük yuvarlak formulu, bir adet mezarda (Kat No: 17) ayak taşı önünde küçük kare formulu, bir adet mezarda (Kat No: 3) baş taşının arkasında iki yanda küçük oval formulu,

bir adet mezarda (Kat No:19) baş taşının önünde iki yanda küçük oval formlu, bir adet mezarda (Kat No: 3) kapak taşının ortasında ovale yakın formlu olduğu tespit edilmiştir. Bir adet mezarda (Kat No: 20) kapak taşının ortasında damla şeklindedir.

Hazirede incelenen mezarların kaidelerinde, dikdörtgen şeklinde geniş açıklıklar da bulunmaktadır. Hatta bu açıklıklar içinde bugün gül ağacı vb. gibi çeşitli bitkiler dikilmektedir. Hazirede incelenen 24 adet mezardan iki adet mezarda (Kat No: 12, 17) açıklık bulunmaktadır.

3.3. Mezar Taşı Üzerinde Görülen Kitabeler

Katalogda incelenen 24 adet mezar kitabeleri açısından değerlendirildiğinde 24 mezar üzerinde kitabeler bulunmakta olup; mezar kitabesinin 24 adedinin (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24) tamamı okunabilmiştir. Bir adet mezarın (Kat No: 5) tarih kısmı toprağa gömülmüştür.

Kitabeler ölen kişinin adı, kim olduğu, “Vefat”, “Haza el kabr”, “El Merhum”, ve “El mağfur” kelimeleri, “Ruhu için Fatiha” cümlesi “Sene” ve “Tarih” kısmından oluşmaktadır.* Kitabelerin hepsi başucu üzerine işlenmiş olup, çoğunda satır araları düz yüzeyli şeritlerle bölümlendirilmiştir. Kitabelerden bazılarının satır yüzeyleri, dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınarak, taşın yüzeyine alçak kabartma ve kazıma tekniği ile işlenmişlerdir. 24 adet kitabede (Kat No: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24) erkek ismine rastlanmıştır. Bu isimler Mustafa, Muhammed, Muhammed Emin, İbrahim, Hüseyin, Ömer, Sadullah, Sayid, Ali, Osman, Emin, İsmail, Hasan, Seyyid, Ahmet, Abdullah, Raşid Emin isimleridir.

Kitabeler Osmanlıca Farsça olarak, sülüs yazıyla yazılmışlardır. Kitabelerin 24 adeti (Kat No: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24) taşın yüzeyine düz satırlar hâlinde yerleştirilmiştir.

İncelenen mezarların kitabelerinden anlaşıldığı üzere bir adet mezar (Kat No: 2) 12. yy. sonuna, bir adet mezar (Kat No: 5) 13. yy. ortasına, iki adet mezar (Kat No: 7, 8) 13. yy. sonuna, bir adet mezar 14. yy. başına (Kat No: 6), iki adet mezar (Kat No: 2, 3) 17. yy. başına, altı adet mezar (Kat No: 9, 11, 13, 18, 23, 24,) 18. yy. başına, iki adet mezar (Kat No: 4, 22) 18. yy. ortasına, bir adet mezar 18. yy. sonuna (Kat No: 12) 18. yy. sonuna, beş adet mezar (Kat No: 14, 16, 17, 21, 10) 19. yy. başına, iki adet mezar (Kat No: 19, 20) 20. yy. başına tarihlenmektedir.

* Hans Peter, Laquer, Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları, kitabında kitabelerdeki konuları, 1- yakarış, 2- dua, 3- kimlik, 4- dua isteme, 5- tarih olmak üzere beş başlık altında incelemiştir. Mezar kitabeleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Hans Peter, LAQUER, Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları, İstanbul, 1997.

3.4. Malzeme

Kataloğa dâhil edilip incelenen 24 adet mezar taşı değerlendirildiğinde mermer ve harcın malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. İncelenen mezarlardan bir adet mezarda mezar taşını sağlamlaştırmak amacıyla (Kat No: 16) harç malzeme kullanılmıştır. Diğerlerinde yalnızca mermer kullanılmıştır.

3.5. Süsleme Çeşitleri

Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi'ndeki mezar taşlarının en dikkat çekici tarafı üzerinde çeşitli bezemelerin bulunmasıdır. Bu süslemeler; bitkisel süslemeler, geometrik süslemeler ve nesneli bezemeler olarak değerlendirilecektir.

Osmanlı mezar taşlarındaki desenler ve işaretlerin her birinin ikonografik anlamlarının olduğu düşünülmektedir. Bu bezemeler, ölen kişinin birtakım özelliklerini ortaya koymakla birlikte, burada yatan kişilerin kadın veya erkek olduğunu, hangi mesleğe sahip olduklarını anlatmaktadırlar. Motiflerde sembolizm güçlü bir şekilde görüldüğü hâlde, eldeki yazılı vesikaların azlığından bunların çözümü kesin olmayıp ya yorumlara ya da kitabelerdeki bilgilere dayanmaktadır (Akar, 1976: 14). Hazirede izleyene tasvirsel mesajların tekrar tekrar verildiği, sembolizmin ana teması; hep cennet, ölümsüzlük ve sonsuzluk olmuştur (Bayrakal, 2011: 56).

Türk sanatında başlangıcından itibaren çeşitli alanlarda ve tekniklerde en çok kullanılan motif ve kompozisyon bitkisel süslemedir. Mezarlarda figürlü kompozisyon yerine stilize bitkisel motiflerin yoğun olarak kullanımı benimsenmiş olan bir gelenek, bilinçli bir tercihtir. Osmanlı devletinin 18.-19. yy.'da batılılaşma sürecinde Avrupalı, Barok ve Rokoko üslupları özellikle süslemenin her alanında etkili olmuştur. Önceki dönemlerde stilizasyona uğrayan figür ve bitkisel motifler yerine, bu dönemde daha naturalist motifler, nesnel manzaralar kullanılmış; akantus yaprakları Türk süsleme sanatına girmiştir. Mimari eserlerden sonra bu değişimin en iyi izlendiği alan mezar taşlarıdır (Kılavuz, 2013: 77-110).

3.5.1. Bitkisel Süsleme

Kataloğa alınan mezarların üzerinde görülen bitkisel süslemeler şunlardır: Gül, palmet, rumi, yaprak, kıvrık dal.

Mezar süslemelerinde bitkisel motiflere bu kadar çok yer verilmesinin nedeni, insanların istirahatgahlarını cennet bahçelerine benzetme gayretlerinin yanı sıra, İslam inancında bitki yetiştirmenin önemli olmasıdır. Zira Hz. Peygamber (s.a.v.) "Herhangi biriniz elinde bir hurma fidanı varken kıyamet kopacak olsa bile onu derhal diksin" demiştir. Ayrıca başka bir Hadis-i Şerif'te de dikilen ağacın kabir azabını hafifleteceği beyan edilmektedir. Bu yüzdendir ki mezarlarımız çeşitli bitkilerle bezenmiş ve ağaçlandırılmış olup, bitkisel

süslemeleri daha da ölümsüz kılabilmek için taşa işlenmişlerdir (Sağiroğlu Arslan, 2007: 431).

3.5.1.1. Palmet ve Rumi

Kökene ve çıkış yerleri hakkında çeşitli görüşler bulunan palmet ve rumi motifleri sanatın her alanında çeşitli tekniklerde kullanılan motiflerdir. Mezar taşlarında Erken dönemlerde daha çok yer almışlar, Osmanlı sanatında batılı üslupların etkisinin olduğu dönemde, diğer bitkisel motifler daha çok kullanılmaya başlanmıştır (Kılavuz, 2013: 96).

Katalogda incelenen 24 adet mezardan birinde (Kat No: 11) bu süsleme unsuru bulunmaktadır. Kat No: 11'de kitabelik kısmını sonlandırır şekilde yer almaktadır. Rumi ise Kat No: 11'de kitabelik kısmındaki palmetin etrafını çevreler şekilde yer almaktadır.

Ahlat'da (Karamağaralı, 1992: 49-57), Göynük'te (Barışta, 2002: 119-126), Gördes'te (Biçici, 2004: 177), Denizli'de (Pektaş, 2005: 352), Diyarbakır'da (Top, 2005: 407-419), İzmir Ali Ağa Camisi Haziresi'nde (Ülker, 1989: 19-34), İzmir Hacı Mahmut Camisi Haziresi'nde (Ülker, 1988: 11-42) palmet ve rumi motifi bir arada yer almaktadırlar.

3.5.1.2. Yaprak

Katalogda incelenen 24 adet mezardan iki adet mezarda (Kat No: 3, 20) yaprak motifi vardır. Bunlardan iki adet mezarda da (Kat No: 3, 20) akantus yaprağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Akantus yaprakları, sadece baş (Kat No: 20) şahidesinin kaidesini çevreler şekildedir. Hem baş hem de ayak şahidesinin kaidesinin etrafını dolaşan akantus yaprakları örneği (Kat No: 3) ile de karşılaşılmaktadır.

Akantus, antik dönem mimarisinin en vazgeçilmez mimari süslemesidir; Batılı üslupların etkisiyle Osmanlı sanatına da girmiş ve geç dönem Osmanlı mezar taşlarında en çok görülen bitkisel motiflerden olmuştur. 20.yy. eserlerinde, yoğun olarak İstanbul başta olmak üzere, İç Anadolu, Batı Anadolu, Ku-



Görsel 68: Palmet ve Rumi motiflerden görünüş.



Görsel 69-70: Akantus yaprakları bezemelerinden görünüş.

zey Anadolu, Güney Anadolu, Doğu Anadolu Trakya ve Balkanlardaki mezar taşlarında kullanılmıştır (Kılavuz, 2013: 93).

Çiçekler ve yapraklar 16. yy.'a kadar ileri derecede stilize edilerek "hatai" denilen bir süsleme şekli gösterirler. 16. yy.'dan sonra ise gerçeğe yakın olarak binbir biçimde işlenmişlerdir (Sağiroğlu Arslan, 2007: 434).

3.5.1.3. Kıvrık Dal

Kıvrık dallar daha çok mezarda dolgu malzemesi olarak taşın yüzeyini süs-



Görsel 71: Kıvrık dal süslemesinden görünüş.

lemektedirler. Farklı bitkilerle bir kompozisyon olarak da bu süsleme unsurları ile karşılaşılmaktadır. Katalogda incelenen bir adet mezardan bir adet mezara (Kat No: 20) bu süsleme unsuru işlenmiştir. 20 No'lu mezarın kitabesinin etrafını çevreler şekilde kıvrık dal motifi yer almaktadır. Cenneti veya cennet bahçesini tasvir ettiği düşünülmektedir (Bayrakal, 2011: 60), Amasya'da (Aydoğdu, 1997: 243), Ahlat'da (Karamağaralı, 1992: 49-57), Alanya'da (Yardım, 2002: 240), Diyarbakır'da (Top, 2005: 409-415), Eyüp'te (Barışta, 2000: 259), Siirt'te (Tüfekçioğlu, 2005: 407-437) yer alan mezar taşlarında benzer motifle karşılaşılmaktadır.

3.5.2. Geometrik Süsleme

Kataloğa alınan mezarların üzerindeki geometrik süslemeler yıldız, rozet, zikzak, baklava dilimi ve kafes şeklindedir. 15. yüzyıla kadar geometrik süslemelerin çok çeşitli örnekleriyle sık sık karşılaşılmıştır; daha sonraki dönemlerde de seyrekleşerek tamamen ortadan kalkmışlardır (Sağiroğlu Arslan, 2007: 434).

3.5.2.1. Yıldız

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan 3 adet mezarda (Kat No: 11, 17, 10) yıldız motifi kullanılmıştır. 11 No'lu mezar kitabesinin üst satırının iki yanında, yuvarlak formlu madalyon içinde, iç içe geçmiş şekilde yıldız motifi yer almaktadır. 17 No'lu mezarın kapak taşında, beş adet oval daireler içinde, 10 No'lu mezarın da başlık kısmına bu motif işlenmiştir.



Görsel 72-73-74: Yıldızlı motiflerden görünüş.

Çok köşeli yıldız şeklindeki motifler, eski Türk kozmogonisine bağlı olarak Alevilik, Bektaşilik ve Ahilikte sayılara verilen özel anlamlarla ilgili olarak görülmektedir. Menşeyini yıldızlara tapma kültüründen alan yıldız motifleri, sanatta çok yaygın olarak kullanılmaktadır (Sağıroğlu Arslan, 2007: 436).

3.5.2.2. Rozet (Gülçe-Gülbezek)

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan bir adet mezarda (Kat No: 11) rozet kullanılmıştır. 11 No'lu mezarda kitabenin en alt satırının iki yanında, yuvarlak küçük madalyonlar içinde altı kollu olarak bu motif yer almaktadır.

Gülbezek gökyüzünü ve evreni simgelemektedir (Ökçesiz, 2013: 44). 13. yy. ile beraber çoğunlukla kadın mezar taşlarında ilgi çekici bir süsleme elemanı olan rozetler (gülbezekler), geç devir Osmanlı mezar taşlarına kadar kullanılmıştır. Karamanoğulları dönemi Konya mezar taşları üzerinde de işlenen süsleme çeşitlerinden birisidir. Ayrıca İstanbul'daki 18 ve 19. yüzyıl Osmanlı mezarlarında da gülbezek motifleri görülür. Tire'de (Biçici, 2009: 110), Gördes'te (Biçici, 2004: 778), Eyüp'te (Barışta, 2000: 259), Manisa'da (Biçici, 2008: 70) benzer örneklerle karşılaşılmaktadır.



Görsel 75: Rozet süslemesinden görünüş.

3.5.2.3. Zikzak

Testere dişi ismi ile de bilinmektedir. Zikzak motifi su yüzeyinden veya aynadan yansıyan ışığa benzetilmiştir. Bu benzerlikten yola çıkılarak Güneş ile Allah'ın ışığı bağlantısı kurulmuştur. Geçici dünyada Nur'u İlahi'yi sembolize etmek üzere tercih edildiği düşünülmektedir (Duggan, 2019: 781-800). Kataloğa dahil edilen 24 adet mezardan bir adet mezarda (Kat No: 17) zikzak motifi kullanılmıştır. 17 No'lu mezarın kapak taşının etrafını çevreler şekilde işlenmiştir. Balıkesir'de (Ülker, 1991: 469), Tire'de (Biçici, 2009: 133), Eski Foça Mezarlığı'nda (Ülker, 1991: 469) benzer motifle karşılaşılmaktadır.



Görsel 76: Zikzak süslemesinden görünüş.

3.5.2.4. Baklava Dilimi

Eşkenar kare, dörtgen, altıgen, daire, baklava dilimi gibi motifler sonsuzluğu sembolize etmektedir. Her dönemde sevilerek kullanılan iç içe geçen geometrik biçimler İslam sanatında sonsuzluk ve süreklilik göstererek Allah fikrini

hatırlatmaktadır (Hanoğlu, 2018: 291-344). Kataloğa dahil edilen 24 adet mezardan 1 No'lu mezarın kavuk Şeklindeki başlığında baklava dilimi motifi yer almaktadır.

3.5.2.5. Kafes Dilimi

Sarığın kafes dilimli olarak sarılması nedeni ile



Görsel 78: Kafes dilimi süslemesinden görünüş.

süsleme kafes dilimi olarak adlandırılmıştır. Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan bir adet mezarda (Kat No: 24) kafes dilimi kullanılmıştır. 24 No'lu mezarın sarık Şeklindeki başlığında kafes Şekli yer almaktadır.



Görsel 77: Baklava dilimi bezemesinden görünüş.

3.5.3. Nesneli Süsleme

İncelenen mezarlar üzerinde nesneli süsleme olarak püskül, Osmanlı tuğrası, tespit edilmiştir. Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan sekiz adet mezarda nesneli süsleme yer almaktadır. Batılı üslupların etkisinde Osmanlı sanatına giren bezemedir (Kılavuz, 2013: 96).

3.5.3.1. Püskül

Osmanlı Dönemi'nde günlük hayatta halkın kullandığı fes Şeklindeki başlıklar 19. ve 20. yy. mezar taşlarına da yansımıştır. Feslerin tepe bölümleri düzdür ve genellikle püskülleri bulunmaktadır.



Görsel 79: Püskül süslemesinden görünüş.

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan iki adet mezarda (Kat No: 7, 6) püskül kullanılmıştır. 7, 6 No'lu mezarların fes Şeklindeki başlıkların kenarından aşağı doğru sarkar Şekilde bu süsleme unsurları işlenmiştir.

3.5.3.2. Osmanlı Tuğrası

Kataloğa dâhil edilen 24 adet mezardan bir adet mezarda (Kat No: 14) Osmanlı Tuğrası kullanılmıştır. 14 No'lu mezarın serlevha bölümünün hemen altında, gövde kısmında yer almaktadır. Bu süsleme unsuru ölen kişinin devlet erkânından biri olduğunu düşündürmektedir.



Görsel 80: Osmanlı Tuğrası süslemesinden görünüş.

3.5.3.3. Tüy

Osmanlıların başlıklarına taktıkları tüy mezar taşları süslemelerinde de görülmektedir. Erkek mezar taşı başlıklarının yanı sıra gövdede de bu süsleme ile karşılaşılabilir.

Kataloğa dahil edilen 24 adet mezardan iki adet mezarda (Kat No: 14, 16) tüy kullanılmıştır. 14 No'lu mezar taşının başlığında sarık kısmından ince çubuklara doğru kıvrılır şekilde, 16 No'lu mezar taşının başlığında sarık kısmının üstünde kıvrılır şekilde küçük olarak tüy motifi işlenmiştir.



Görsel 81-82: Tüy motiflerinden görünüş.

3.6. Süsleme Tekniği

Kataloğa dahil edilen mezarlarda yapılan araştırmalar sonucunda karşılaşılan en dikkat çekici unsurlardan mezar taşları üzerine yapılan bezemelerdir. Bu süslemelerin neler olduğu kadar, süslemelerin yapılmasında kullanılan teknik de önemlidir. Bezemelerin yapılmasında alçak kabartma, yüksek kabartma, kazıma ve oyma (çökertme) teknikleri kullanılmıştır.

İncelenen 24 adet mezarın üç adetinde (Kat No: 11, 19, 20) sadece alçak kabartma tekniği, bir adetinde alçak kabartma ve yüksek kabartma (Kat No: 3), üç adetinde alçak kabartma yüksek kabartma ve kazıma (Kat No: 5, 6, 7), 13 adetinde alçak kabartma ve kazıma (Kat No: 1, 2, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 10, 24), bir adetinde alçak kabartma ve oyma (Kat No: 1), bir adetinde yüksek kabartma ve kazıma (Kat No: 4), bir adetinde alçak kabartma, yüksek kabartma ve oyma (Kat No: 23), teknikleri bir arada kullanılmıştır.

Sonuç

İstanbul İl'i, Üsküdar İlçesi'nde, Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi'nde yer alan erkek mezar taşları üzerinde yapılan araştırma ve katalog çalışması sonucunda 24 adet mezar toprak, kapak taşlı, çerçevesiz olmak üzere üç ana grupta incelenmiştir. Hazirede en yaygın görülen tip toprak mezarlardır. Bu tipte şahidesi toprağa dikili tek şahideden oluşan türü ile sıklıkla karşılaşılmaktadır. Çerçevesiz mezar etrafı taş çerçeve ile sınırlanmaktadır. Kapak taşlı

mezarlar, genellikle ortasında açıklık ve suluğu bulunan, kenarları pahlanarak profillendirilmiş, üzerleri yekpare taşla örtülmüş mezarlardır.

Katalogda incelenen mezarların büyük bir kısmı kaideye sahip değildir. Toprağa dikili olarak yapılmışlardır. Daha çok kapak taşlı ve çerçevesiz mezarlarda kaide ile karşılaşmaktadır. Haziredeki mezarların baş ve ayak şahideleri biçim itibarıyla genellikle düşey dikdörtgen bir forma sahiptirler. Silindirik forma sahip mezarlarla da karşılaşmaktadır. İki farklı biçimde (düşey dikdörtgen, silindirik) karşılaşılan bu mezarların genel olarak ayak şahideleri, baş şahidelerine oranla daha küçük boyutludur.

Araştırmaya dâhil edilen mezar taşlarının büyük ebatlı başlıklarla sonlandırılması oldukça ilginçtir. 18. ve 19. yy.'da mezar baş şahideleri âdetâ birer insan silüetini andırırlar. Ancak özellikle 18. yy.'dan başlayarak baş şahidelerinin gövde kısımları, incelenerek daha zarif dikdörtgen prizma formunu alırken; serpuş kısımları, daha büyük ebatlı hale gelmiştir. Bu çalışmanın en önemli sonuçlarından biridir.

Çalışmada başlıklar ve tepelikler de kendi arasında incelenmiştir. Başlıklar kavuk, sarık, fes, oval biçimli, soğan, kısa silindirik başlık olarak; tepelikler ise üçgen, sivri kemerli tepelik olarak gruplandırılmışlardır. Kavuk (yıldız motifli kısa sarıklı, sekiz terklı sarıklı, Bektaşî tacı, Paşalı serpuş, düşey dilimli sarıktan oluşan kavuk), sarık (beş terklı, sekiz terklı, on iki terklı, çapraz eğimli, çapraz eğimde dilimli, kafes dilimli), fes (mecidiye, aziziye) kendi içlerinde çeşitli şekillerde sınıflandırılmışlardır.

Mezarlar kitabeli olarak yapılmışlardır. Yüzeyi boş bırakılan ya da süslemeyle dolgularan, kitabesiz mezarlar da bulunmaktadır. Mezarların kitabe satırları, taşın yüzeyi hafif çöktürülerek, ince profilli dikdörtgen silmelerle çerçevesizleştirilmiştir. Bazıları ise herhangi bir çerçeve olmaksızın taşın yüzeyine alçak kabartma olarak işlenmiştir.

Hazirede yer alan erkeklere ait mezarlar, kitabeli ve tarih yazılı olanlara göre 13. yy.'ın başından 20. yy. başına kadar tarihlenmektedir. Günümüzde hazireye gömü yapılmamaktadır.

Şeyh Devâti Mustafa Efendi Camii Haziresi'nde yapılan araştırmalar sonucunda, mezar taşları yapımında mermerin malzeme olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Mezar taşlarında mermer renk olarak az da olsa farklılık göstermektedir. Bazıları beyaz renkli, bazıları ise grimsi ve gridir. Zaman ve bakımsızlık gibi faktörlerden dolayı bazı mezar taşları üzerinde kırılmalar ve kararlar meydana gelmiştir.

Süslemeye sahip mezarlarda geometrik ve bitkisel kompozisyonların yoğun olarak kullanılması önemlidir. Nesnel süslemelerde diğer süsleme çeşitleri arasında yer almaktadır. İncelenen 24 adet mezar taşının 6'sında bitkisel süsleme ile karşılaşmaktadır. Bunların 1 adetinde gül, 1 adetinde palmet, 1 adetinde

rumi, 2 adetinde yaprak, 1 adetinde kıvrık dal bulunmaktadır. 24 mezar taşının 7'sinde geometrik süsleme görülmektedir. Bunların 3 tanesinde yıldız, 1 tanesinde rozet, 1 tanesinde zikzak, 1 tanesinde baklava dilimi, 1 tanesinde kafes fark edilmektedir. 24 mezar taşının 5'inde nesnel süsleme karşılaşılmaktadır. Bunlardan 2 adetinde püskül, 1 adetinde Osmanlı tuğrası, 2 adetinde tüy kullanılmıştır.

İncelenen mezarlarda süsleme tekniği olarak, alçak kabartma, yüksek kabartma, kazıma ve oyma teknikleri kullanılmıştır. Bazen bu teknikler tek başlarına kullanılırken; bazen de bir arada kullanılmışlardır. Ancak alçak kabartma tekniğinin tüm mezarda kullanılmış olması dikkat çekmektedir.

Süslmeye sahip mezarlar üzerinde karşılaşılan bitkisel bezemelerin en dikkat çekici olanları, açılmamış gonca şeklindeki güller, kıvrık dallar, palmet ve rumilerdir. Ayrıca mezarın birinde kullanılan Osmanlı tuğrası da özel bir süsleme unsurudur. Yıldız ve rozetler farklı süsleme unsurları arasında yer almaktadır. Hazirede incelenen mezarların bazıları da kitabesi dışında herhangi bir süslmeye sahip değildirler.

İncelenen 24 adet örnek içinde yalnızca 4'ü ayak şahidesine sahiptir. Ayak şahideleri baş şahidelerine oranla daha az süslemelidir. 4 adet ayak şahidesinden 1'inin (Kat No. 3) kaidesi akantus yapraklarıyla çevrelenmiştir. Diğerleri yalındır.

Hazirenin içinde şeyh mezarları yanında, çeşitli tarikatlara ve meslek gruplarına ait kişilere, devlet memurlarına ve halktan kişilere ait mezarlar da bulunmaktadır. İçinde yaşanan dönemi, bu dönemlerde yaşanan inanç ve gelenekleri, giyim kuşam, takı vs. gibi sanatsal akımları orijinal olarak net bir şekilde yansıtan sanat eserlerinin, koruma altına alınıp; doğal çevre ve insanların neden olduğu zarar verici etkenlerden kurtarılması gerekmektedir. Böylece bu kültür varlıklarımızın zengin ve nadir örneklerinin tahrip olmalarının önüne geçilerek, bu mezar taşlarını gelecek kuşaklara tanıtma fırsatına sahip oluna- cağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akar, Azade – Cahide Keskiner (1978), Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Türk Süsleme Sanat ve Kültür Yayınları 2, İstanbul.

Akova, Yurdanur (2006), Emine Karataş Tunçay, Şeyh Mustafa Devâti (Kuddise Sirruhû), Tuhfetu's süfiyyîn (Süfilere Hediye), İstanbul, s. 25.

Arseven, Celal Esad (1943), Sanat Ansiklopedisi, C: I, Maarif Matbaası, İstanbul.

Aydoğdu, Günnur (1997), "Amasya Mezar Taşları", (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Barıştta, Örcün (2000), "Eyüpsultan Caferpaşa Türbesi ve Mezartaşı Süslemeleri Üzerine" Tarihi Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler, 5-7 Mayıs, İstanbul, s. 252-283.

Barıştta, Örcün (2002), "Göynük Ak Şemsettin Haziresindeki Bitkisel Bezemeli Kadın

Mezar Taşları”, VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (8-10 Nisan 2002), Kayseri, s. 119-126.

Baş, Gülşen, Ayşegül Bekmez, Gülsün Ebiri, Mesut Gül, Resul Yelen (2019), İstanbul Davut Paşa Külliyesi Haziresi ve Mezar Taşları, Hiperlink Yayınları, İstanbul.

Bayrakal, Sedat (2011), “Ölümsüzlüğe Uzanan Taşlar: Hacı Bektaş Veli Külliyesi Haziresi’ndeki Mezar Taşları”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, S: 69, s. 61.

Biçici, H. Kâmil (2004), “Manisa Gördes’te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları”, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Biçici, H. Kâmil (2008), “Manisa Müzesi’nde Teşhirde Bulunan Osmanlı Mezar Taşlarından Örnekler”, Uluçam Armağanı, Van Çevre ve Kültür Derneği Yayınları, Ankara, s. 55-70.

Biçici, H. Kâmil (2009), “Tire Müzesinde Bulunan Süslemeli Mezar Taşlarından Bazı Örnekler (XIII-XX yy.)”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50.1, s. 110.

Biçici, H. Kâmil (2012), “Osmanlı Dönemi Ortakent Başlıklı Mezar Taşları”, Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4, Fall, s. 1082.

Çal, Halit (2000), “İstanbul Eyüp’teki Erkek Mezartaşlarında Başlıklar” Eyüp Sultan Sempozyumu III, İstanbul, s. 208.

Çal, Halit (2007), “Göynük (Bolu) şehri Türk Mezar Taşları”, Vakıflar Dergisi, S. 30, s. 295-384.

Çal, Halit – Özlem Ataoğuz Çal (2008), Kastamonu Atabey Gazi Camisi ve Türbesi Hazirelerindeki Mezar Taşları, Kastamonu Belediyesi Yayınları, Ankara.

Çal, Halit (2015), “Türklerde Mezar- Mezar Taşları“, Aile Yazıları/8, Ankara, Aralık, s. 295-333.

Duggan, T. M. P. (2019), “İslam Sanatında Zikzak Deseni ve Anlamları Üzerine Bir Okuma”, Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Akdeniz Sanat, C. 13, s. 781-800.

Ebiri, Gülsün (2022), “İzmir Yöresindeki Osmanlı Dönemi Mezar Taşı Kitabelerinde Meslek Grupları”, Pearson Journal, 7(22), s. 29-44.

Gül, Selma (2009), Kadıköy Taşköprü Caddesi Mezarlığı (Batı Yönündeki 18. yy. Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Gün, Recep, Yılmaz Can, Eyüp Nefes, Ahmet Çakır (2017), “Vezirköprü Yöresi’nde Bulunan 19 ve 20. Yüzyıl Osmanlı Mezar Taşları”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S: 42, Samsun, s. 42-97.

Gündoğdu, Oktay (2016), Üsküdar’daki Ahmediye Külliyesi Haziresi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Hanoğlu, Canan (2018), “Rize’de Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşlarına Genel Bir Bakış”, Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi / Journal of Language and Literature Sayı/Issue: 45 (Bahar-Spring 2018) - ISSN: 1301-0077 Ankara, s. 291-344.

Hocaoğlu, Zeyneb (2020), Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Haziresindeki Mezar Taşları, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim dalı, Samsun.

Karamağaralı, Beyhan (1992), Ahlat Mezar Taşları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Keskin, Burcu (2019), Antalya’da Osmanlı Dönemi Mezar Taşları: Alanya ve Manavgat İlçeleri, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.

Kılavuz, Bülent Nuri (2013), “Bozdoğan- Yazıkent Beldesi Mezarlığı Süslemeli Kadın Mezar Taşları”, Ankara Üniversitesi DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi, s. 77-110.

Kıvrakoğlu, Nazan (2013), İstanbul Çiçekçi Camii Haziresi Mezar Taşları Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

- Konyalı, İ. Hakkı (1977), *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, C: 2, İstanbul.
- Kurtbil, Zeynep Hatice (2009), *Kadıköy Taşköprü Caddesi Mezarlığı (Batı Yönündeki 19. Yüzyıl Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi)*, Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kutlu, Hüseyin (2005), *Kaybolan Medeniyetimiz. Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları*, Damla Yayınevi, İstanbul.
- Laquer, Hans Peter (1996), *Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, (Çev: Selahattin Dilidüzgün), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 1.
- Nur, Ahmed Tahir (2014), "Kitabeleriyle Üsküdar'da Bir Celveti Tekkesi: Şeyh Devâti Mustafa Efendi Tevhidhanesi", *Toplumsal Tarih*, S: 248, İstanbul, s. 78-84.
- Ökçesiz, Mahmut (2013), *Kuşadası Adalızade Osmanlı Mezar Taşları*, İstanbul, s. 12.
- Pektaş, Kadir (2005), "Denizli Çevresi'ndeki Mezar Taşları Üzerine Bir Ön Araştırma: Denizli Eski (İbadî) Mezarlığı", VIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (26-28 Nisan 2004/ Sakarya), S. Ü. Fen Edebiyat Dergisi Yayınları, Sakarya, s. 350-356.
- Poyraz, Şerife (2003), *Türkiye'de Mezar Taşları Sözleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 30.
- Sağıroğlu Arslan, Aslı (2007), *Develi'deki Bezemeli Mezar Taşları*, Kayseri, s. 23.
- Sürün, Mustafa (2022), "İstanbul Merkez Efendi Külliyesi Haziresi Hattat İmzalı Mezar Taşları", *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, C. 17, S: 34, s. 305-330.
- Tezcan, Hülya (1995), "Fes", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, C: XII., s. 415-416.
- Top, Mehmet (2005), "Diyarbakır'da Osmanlı Dönemi'ne Ait Mezar Taşlarından Örnekler", VIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (26-28 Nisan 2004/ Sakarya), S. Ü. Fen Edebiyat Dergisi Yayınları, Sakarya, s. 407-419.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2005), "Siirt Eruh Yöresi'nde Tespit Edilen Türbeler ve Mezar Taşları", VIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (26-28 Nisan 2004/ Sakarya), S. Ü. Fen Edebiyat Dergisi Yayınları, Sakarya, s. 407-437.
- Ülker, Necmi (1991), "Balıkesir Şeyh Lütfullah Camii Haziresi Mezar Kitabeleri (XVIII. XX. Yüzyıl)", VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 28 Mayıs 1 Haziran 1990, Ankara, s. 457-476.
- Ülker, Necmi (1988), "İzmir Hacı Mahmut Camii Haziresi'ndeki Mezar Kitabeleri (XVIII. XIX. Yüzyıl)", V. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 6-10 Nisan 1987, Ankara, s. 11-42.
- Ülker, Necmi (1989), "İzmir Ali Ağa Camii Haziresi Mezar Kitabeleri (XVIII. XX. Yüzyıl)", VI. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 23-27 Mayıs 1998, Ankara, s. 19-34.
- Ülker, Necmi (1989), "Eski Foça Mezar Kitabeleri (XVI. XX. Yüzyıl)", VII. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 18- 23 Mayıs 1998, Kültür Bakanlığı Yayınları, Antalya, s. 1-17.
- Yaman, Sümeyye, Mehmet, Memiş (2019), "Üsküdar Nasûhî Mehmet Efendi Camii Haziresi'nde Yer Alan Tarih Düşürülmüş Şahideler", *Iğdır Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 13, Nisan 2019, S: 13, s. 115-154.
- Yardım, Ali (2002), *Alanya Kitabeleri*, İstanbul, s. 301.
- Yarış, Sahure (2017), "Üsküdar Rum Mehmet Paşa Haziresi'ndeki Mezar Taşları", *Turkish Studies*, S: 12/13, s. 577-642.
- Yarış, Sahure (2018), "Üsküdar Ayazma Camii Haziresindeki Mezar Taşları", *Sanat Tarihi Dergisi*, 27, S: 1, s. 197-249.
- Yılmaz, Necdet (2012), *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi*, Üsküdar Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları, S: XXIII., İstanbul, s. 279-280.

“PEPE” İLE “MAYSA VE BULUT” ADLI YERLİ ÇİZGİ FİMLERDEKİ FOLKLORİK UNSURLARIN İNCELENMESİ

Ayfer ALATAŞ*

Öz: Folklor, geçmişin kültürel değerlerinin gelecek nesillere aktararak yaşatıldığı maddi ve manevi unsurların tümüdür. Temel insani değerlerin ve kültürel yapının ‘çocukluk’ adı verilen süreçte şekillenmesi, kültürel kodların bu süreçte çocuklara aktarılmasını değerli kılmıştır. Çalışmada, geçmişini bilen kişilerin geleceğe hükmetmesi gerçeğinden ve amacından hareketle TRT çocuk kanalında yer alan “Maysa ve Bulut” ile “Pepe” çizgi filmleri çalışmamızın konusu olmuştur. İçerik analizi yöntemi ile çalışmaya konu olan çizgi filmlerden “Maysa ve Bulut” 30 bölüm ve “Pepe” 45 bölüm olarak incelenmiştir. Söz konusu çizgi filmlerde içerik analizi yöntemi kullanılarak folklorik unsurların neler olduğu ve bunların nasıl temsil edildiği üzerine anlam okumaları yapılmıştır. Araştırılması amaçlanan olgu hakkındaki bilgi içeren film, video gibi elektronik kaynaklar ve yazılı materyaller incelenmiştir. Çocuğun büyüme ve bireyselleşme sürecinde önemli bir yeri olan çizgi filmler tahlil edilerek kültürel kodları ne kadar barındırdığı tespit edilmiştir. Adı geçen çizgi filmlerin çocukların ilgi, ihtiyaç ve meraklarını karşılayarak folklorik öğeleri ve kültürel kodları barındırması yönüyle bilimsel ve nesnel bakış yöntemiyle değerlendirilmiştir. Atalardan kalan kültürel mirasın varlığını devam ettirebilmesi, bir milletin var olabilmesi için önemlidir. Çizgi filmler, kültürel kodları aktarması yönüyle çocukların gelişimlerine katkı sağlamakta olup tespit edilen sembollerin tahlili bu önemi ortaya koyacaktır.

Bu değerlendirmenin sonunda söz konusu çizgi filmlerin Türk folklor öğelerini farklı boyutta temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Anneye –babaya ve büyüklere saygı, yeme içme adabı gibi olumlu davranışların yanı sıra çocuğa küsüp yemek yememe, hasta numarası yapıp okula gitmeme gibi olumsuz davranışları da kazandırdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Folklor, kültür, çocuk, çizgi film.

ANALYSIS OF FOLKLORICAL ELEMENTS IN LOCAL CARTOONS NAMED “PEPE” AND “MAYSA AND BULUT”

Abstract: Folklore is the totality of material and spiritual elements that transmit the cultural values of the past to future generations. The formation of basic human values and cultural structures in the process called ‘childhood’ has made it valuable to transmit cultural codes to children in this process. In the study, the cartoons Maysa and Bulut and Pepe on the TRT children's channel were the subject of our study, based on the fact and purpose that people who know their past rule the future. Of the cartoons that were the subject of the study, “Maysa and Bulut” were examined in 30 episodes and “Pepe” in 45 episodes using the content analysis

ORCID ID : 0009-0002-8039-6270

DOI : DOI: 10.31126/akrajournal.1541947

Geliş Tarihi : 01 Eylül 2024 / Kabul Tarihi: 25 Eylül 2024

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

method. In the cartoons in question, meaning readings were made on what the folkloric elements were and how they were represented using the content analysis method. Electronic resources such as films and videos and written materials containing information about the phenomenon aimed to be investigated were examined. Cartoons, which have an important place in the child's growth and individualization process, were analyzed and the extent to which they contained cultural codes was determined. The aforementioned cartoons were evaluated with a scientific and objective perspective in terms of meeting the interests, needs and curiosities of children and containing folkloric elements and cultural codes. The continuation of the cultural heritage inherited from ancestors is important for a nation to exist. Cartoons contribute to the development of children by transferring cultural codes, and the analysis of the identified symbols will reveal this importance.

At the end of this evaluation, it was concluded that the cartoons in question represent Turkish folklore elements in different dimensions. In addition to positive behaviors such as respect for mothers, fathers and elders, eating and drinking etiquette, it was determined that they also taught negative behaviors such as sulks and not eating, pretending to be sick and not going to school.

Key Words: Folklore, culture, child, cartoon.

Giriş

Folklor eserleri, nesiller arasında gizli bir köprü kurarak toplumda sosyal aktarım sağlar. Kültürel belleğin yok olmaktan kurtulup korunmasında folklorik ürünlerin yeni nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Geçmişini bilmek geleceğe atılacak sağlam adımların garantisidir. Bu nedenle halk kültürü, çocukların anlayacağı seviyeye indirilerek onlara öğretilmelidir. İnsan kişilik özelliklerini çocukluk döneminde büyük oranda kazanmaya başlar. Başta aile olmak üzere çocuğun yakın çevresi ve birincil bakımı veren bakıcı ya da aile büyükleri, çocuğa kültürel yapıyı vermede ilk adımları atan kişilerdir. Çocukluk sürecinde sürekli bir öğrenme vardır. Çocuk merak ve ilgi ile yeni arayışlar peşindedir. Yakın çevresinden başlayarak kendini ve dünyayı anlama ve anlamlandırma çabası içindedir. İnsanların yaşama biçimi teknolojideki ilerlemelere bağlı olarak sürekli bir devinim, gelişim ve değişim hâlinindedir. Bu değişim sürecinde kültürel kodları korumak ve yeni nesillere aktarmak için çizgi filmler kullanılmaktadır.

Çocukların kişiliklerini oluşturma sürecinde eğlendirerek öğretmek ve kültürel öğelerin kalıcı davranışa dönüşmesini sağlamak için çizgi filmler en etkili araçtır. Çizgi filmlerin renkli dünyası folklorik unsurları eğlenceli bir şekilde çocuğa sunar. Kültürel belleği aktarma amaçlı yapılan çizgi filmler çocuklarda kendilik bilinci oluşmasını sağlar. Çünkü halk kültürü unsurları gelecek kuşaklara aktarılırken kültür, özüne bağlı kalarak değişip zenginleşmeye devam eder. Folklorik unsurlar çizgi filmlerde çocukların gelişimsel dönemlerine uygun olarak eğlenceli ve dikkat çekici şekilde ele alınır. Bazen Anadolu'ya ait bir halk türküsü bazen bir yemek adı bazen hastalıkların tedavisinde kullanılan bir bitki adı çizgi filmlerde geçer. Çocuklar çizgi filmlerin renkli dünyasında geçmişten günümüze gelen her türlü kültürel öğeyi bazen örtük öğrenmeyle

bazen de açık öğrenmeyle kazanırlar. Bazen bir türkü izleyicinin diline dolarken bazen de bir atasözü kulağına küpe olur. Atalarımızın mirasını çocuk, halk kültürü, eğitimeğence perspektifinden ve yerli çizgi filmler merkezinden ele alarak incelemek çalışmanın önemini ve gerekliliğini artırmaktadır. Bu nedenle folklorik unsurların ve sembolik öğelerin kullanıldığı “TRT Çocuk” kanalında yayınlanan yerli çizgi filmler, çalışmanın asıl kaynağını teşkil etmektedir.

Kültürel değerler, bireylerin uzun yıllar boyunca atalarından görenek yapageldiği ortak davranış kalıplarıdır. Bu kalıplar insanları bir araya getirir ve millet dediğimiz toplulukları oluşturur. Kültürel değerlerin varlığının korunması ve gelecek nesillere aktarılması kültürün devamlılığını sağlayacaktır. Kalıcı davranışların öğrenildiği 4-12 yaş arasına kültürel kodları kazandırmak amacıyla çocuk dünyasına hitap eden tekerleme oyun, ninni, masal ve maniler kullanılmıştır. Günümüzde televizyon kullanımı, kitle iletişim araçlarının en yaygın biçimde tercih edilenidir. Çocuklara televizyon yayınları içerisinde en çok hitap eden çizgi film yapımları söz konusu amaç için kullanılmaktadır. Çizgi filmler görsel ve sözel olarak öğrenmeyi desteklediği için ayrıca çocukların merak ve ilgisini çektiği için tercih edilmektedir. Bu çalışmaya konu olan yerli çizgi filmler “Maysa ve Bulut” ile “Pepe” dir.

Söz konusu yerli çizgi filmler üzerine içerik çözümlemesi yoluyla inceleme yapmak, folklorik unsurların neler olduğunu anlamamıza yardımcı olur. “İçerik çözümlemesi iletilerin açık, aşikâr içeriğinin nesnel, ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklanmasını yapabilmek amacıyla yapılır.” (Bal 2001: 61). Folklorun bu çizgi filmlerde nasıl ele alındığı, bireylere hangi mesajların verildiği; bireyin yaşamında folklor unsurlarının önemi, bireylere istendik davranışlar kazandırmada çizgi filmlerin rolü vb. konular, içerik çözümlemesinde önem kazanmaktadır.

Göçebe yaşam tarzının işlendiği “Maysa ve Bulut” çizgi filminde Maysa ve Maysa'nın çoban arkadaşı Bulut'un başından geçen türlü olaylar anlatılmaktadır. Maysa sevimli küçük bir kız çocuğudur. Meraklıdır ve hayal kurmayı çok sever, hep yeni şeyler öğrenmek ister. Hemen hemen her bölümde rüya görür ve rüyasında gördüğü konu mutlaka bir kültürel kod taşır. Öğrendiği yeni şeyleri çocuk dünyasında anlamlandırmaya çalışır.

“Maysa ve Bulut”, aile hayatında rehberlik eden kişiler eşliğinde sorunları çözme yollarını konu olarak ele almaktadır. Her bölümde farklı bir sorunun baba, dede gibi aile büyükleri ya da arkadaşlarının sayesinde çözüme kavuşturulduğu görülür. Çizgi filmde yer alan kişiler örnek kişilikleriyle birer rol model olarak sunulur. “Dede bilgelik yönüyle, nine masalcı yönüyle öne çıkmaktadır. Anne ve diğer genç kızlar yoğurt mayalamakta, süt sağmaktadır.



Fotoğraf-1: Maysa ve Bulut.

Yörük çadırlarının kurulması ve toplanmasının işlendiği bölümde zamanı geldiğinde göç etmenin nasıl olacağı gösterilirken, sürüyü bir kurdun takip ettiği bölümde doğal hayatın karşısında nasıl durulacağı hikâyeleştirilmekte; genel anlamda ise Toroslarda süren hayat anlatılmaktadır.” (Karakuş 2016: 13). Folklorik öğelerin hemen hemen her bölümde kullanılması “Maysa ve Bulut” çizgi filminin kültürel kodları aktarma amacıyla hazırlandığını göstermektedir. Şüphesiz bu amaçla hazırlanan yapımlar kültürel belleğin korunması ve yaşatılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

TRT Çocuk kanalında yayınlanan ve incelememize konu olan bir diğer çizgi film ise Pepe’dir. Pepe 3-6 yaş grubu için, özel olarak hazırlanmıştır. 2008 yılında Düşyeri Çizgi Film Stüdyosu tarafından yapımına başlanmıştır. Senaryosu; Ayşe Şule Bilgiç’e, müzikleri Anadolu rock şarkıcısı Kıraç’a aittir. TRT çocukta yayınlanan diğer çizgi filmler gibi uzman eğitimciler ve pedagoglar tarafından hazırlanmaktadır. Pepe karakteri, konuşma zorluğu çeken 4 yaşında bir erkek çocuktur ve karakterin ismi Anadolu’da konuşma zorluğu çeken insanlara takılan “pepe” sözüden gelmektedir. Pepe, zamanla konuşmasındaki aksaklıklardan kurtulur ve normal konuşmaya başlar.

Pepe ilk bölümlerinde, teyzesinin kızı Şila, zürafa arkadaşı Zulu, köpeği Köpüş ve dış ses Şuşu olmak üzere dört temel karakterle izleyici karşısına çıkarılmıştır. Şuşu, Pepe’ye karşılaştığı yeni olay, olgu ve objeleri açıklayan, birtakım tavsiyelerle yol göstermeye çalışan birisidir. İlerleyen bölümlerde anne, baba, nene, dede ve kardeş Bebe, teyze, enişte (Şila’nın ailesi) çizgi filme dâhil olmuştur. Maymun, inek, kurbağa vb. hayvanlar, Pepe’ye sonradan



Fotoğraf-2: Pepe

katılan karakterlerdir. Pepe sevimli duruşu, Türk kültürüne ait dürüstlük, nazik olma, yardım severlik özellikleri ve aile ilişkilerinin gerçek hayata benzerliğinden dolayı çocuklar tarafında sevilmiş, kabul görmüştür. Bunun delillerinden biri izlenme rekorları kırmasıdır. Bir diğeri ise üretim sektörünün sunduğu şapka ve Pepe oyuncaklarının çok satmasıdır.

Çizgi filme ismini veren Pepe, geniş yemyeşil çimlerle kaplı bir bahçede tek katlı bir evde ailesiyle yaşamaktadır. Pepe, 4-5 yaşlarında bir çocuktur. Her bölümde başında mavi renkli, isminin yazılı olduğu bir şapka vardır. Bu şapkanın üzerine ismini ninesi işlemiştir. İlerleyen bölümlerde nine, Pepe'nin teyzesinin kızı Şila için de isminin yazıldığı bir şapka yapacaktır. Mavi renkli bir bahçıvan pantolon, pantolonun içine giydiği çizgili bir kazak Pepe'nin daimi kıyafetidir. Pepe etrafına sürekli meraklı gözlerle bakar, sürekli yeni şeyler öğrenmek ister. Oyun oynamayı çok sever. Sürekli gülümser bir sorun yaşadığında suratını assa da bu kısa sürer.

“Pepe” ile “Maysa ve Bulut” adlı yerli çizgi filmlerde folklorik unsurlar çocuk eğitimi açısından önemli bir yere sahiptir. Söz konusu çizgi filmlerdeki folklor unsurlarını şu alt başlıklar hâlinde ele alınabilir:



Fotoğraf-3: Pepe

1. Dilin kullanımı

Kültürün hem taşıyıcısı hem de yaratıcısı olan dil, bir toplumun ürettiği bütün değerleri geleceğe taşıyarak o toplumun varlığını sürdürür. “Bir ulusun yaşayış biçimi, inançları, gelenekleri, dünya görüşü, çeşitli nitelikleri ve hatta tarih boyunca bu toplumda meydana gelen çeşitli olaylar üzerinde hiçbir bilgimiz olmasa, yalnızca dilbilim incelemeleriyle, bu dilin söz varlığının söz hazinesinin derinliğine inerek bütün bu konularda çok değerli bilgiler ve güvenilir sonuçlar elde edebiliriz.” (Aksan 2009: 65). Bir dilin toplumla ve kültürüyle olan yakın ilişkisini anlamak için o dilin nasıl kullanıldığını incelemek yeterli olabilir.

“Bir milletin kültür değerleri arasında en başta dil gelir. Dil, insanlık için çok önemli bir mirastır. Geçmişten geleceğe aktarılırken sadece kelimeleri ve harfleri yanında getirmez, aynı zamanda dilin konuşulduğu bölgeye ait her türlü ögesini, geleneği, göreneği, inancı, tecrübeyi de beraberinde getirir. Geçmişten geleceğe aktarılan zorunlu ve doğal bir mirastır.” (Baki ve Karakuş 2012: 6). Kültür ve dil birbiriyle etkileşim hâindedir. Kültürün nesilden nesle taşıyıcılığını dil yapar. “Bu miras sayesinde dün bugüne, bugün yarına dönüşmektedir. İnsan hayatının her anını kuşatan dil, milletin ortak nefes alıp verdiği geniş bir sistemdir. Kültür ise bu sistemle birlikte var olur, gelişir, değişir ve yenilenir.” (Karakuş 2016: 13). Dil ve kültür bir bütündür.

Kişilerin kendisini tam olarak ifade etmesi ve iyi bir konuşma becerisine sahip olması kelimelerin doğru telaffuzu, anlaşılır olma, sesi düzgün kullanma ve güzel konuşma ile gerçekleşir. Düzgün bir telaffuza sahip olan kişi günlük

hayatında kendisini daha iyi ifade edebilmekte ve kendisine daha çok güvenmektedir. Okul öncesi dönemde çocukların dil gelişimlerinin etkilenmesinde çok önemli bir yere sahip olan çizgi filmler, çocukların dil becerisinin gelişmesinde ve desteklenmesinde aileden sonra en etkili olan araçtır.

Çizgi filmlerin olumlunun yanında olumsuzları da örtük öğrenmeyle kazandırdığı göz ardı edilmemelidir. Çocukların merakla, severek izlediği çizgi filmlerde dilin yanlış kullanımı ve şiddet içeriklerini barındırması taklit ederek öğrenen çocuklar açısından sorun teşkil etmektedir.

Birçok araştırmacı, çocukların anne karnındayken dili öğrenmeye başladığını ve ilerleyen dönemlerde de ailesinin konuşmalarını taklit etmeye çalıştığını belirtir. Bu bilgiyi destekleyen deneylerde anne karnındaki bebeklere dil öğretimi üzerine yapılmış çalışmalar vardır. Aileden sonra dil gelişimini en fazla etkileyen ve şekillendiren ise çocukluk denilen dönemdeki izlenen çizgi filmlerdir. Bu nedenle çocuklara izletilen çizgi filmlerde yerli öğeler kullanılmalıdır. Atasözleri, deyimler, kelimelerin TDK'deki anlamlarına göre ve içerikle uyumlu bir şekilde kullanılması çocukların hedeflenen kültürel belleği kazanmasına hizmet eder.

TRT Çocuk kanalında yayınlanan ve araştırmamıza konu olan yerli çizgi filmlerde dil açık, net ve anlaşılırdır. Çocukların yeni konuşmaya başladıkları zaman kullandıkları yarım kelime ve cümle ya da yanlış ve eksik harf yerine çocuklara doğru ve düzgün konuşmalarını sağlayacak dilbilgisi kurallarına uygun bir Türkçe kullanılır. Adlar, seslenmeler, şaşırma ve korku nidaları yereldir. Pepe konuşma güçlüğü çeken bir çocuk olmasına rağmen çizgi filmin ilk bölümlerinde bile kekeleme şeklinde konuşma görülmemiştir.

“Pepe” çizgi dizisinde pepe, babasının annesine İngilizce “grandmother” sözcüğünün Türkçe karşılığı olan büyükanne yerine, Anadolu’da söylendiği gibi nene; babasının babasına ise yine İngilizce “grandfather” kelimesinin Türkçe karşılığı büyükbaba yerine dede der. Bebe, Pepe’ye Batı kültüründe olduğu ve pek çok çizgi filmde karşımıza çıktığı gibi ismi ile değil, abi diye hitap eder. Babası oğluna alışıktır olunan bir şekilde, “Koçum!”; nenesi ise “Kerata!” diye seslenir, uyanınca günaydın demek gerektiğini öğretir. Aile bireyleri Bebe’yi yürümeye yüreklendirmek için etrafında daire oluşturarak “Aferin, Maşallah!” vb. teşvik ve koruma sözcükleriyle motive etmeye çalışır. Pepe, ailesinin bu davranışı karşısında şaşırda da, ilk defa gerçekleşen ve devamının gelmesi arzulan bir durumla karşılaştığında nasıl davranması gerektiği hakkında yeni bir bilgi edinir; yani yeni bir kültürel kod Pepe’ye ve elbette Pepe’yle birlikte onu izleyen küçük hayranlarına da yüklenmiş olur.” (Türkmen 2012: 36). Yerel nidalar ve konuşmalar minik izleyici kitlesinin kahramanla özdeşleşmesini kolaylaştırır. Kahramanla özdeşleşen çocuklar manla özdeşleşmesini kolaylaştırır. Kahramanla özdeşleşen çocuklar öğrendikleri

yeni bilgileri kalıcı davranışa dönüştürür. Bu açıdan kültürel belleği aktarmada kolaylık sağlaması yönüyle çizgi filmlerin önemi yadsınamaz.

“Pepe” çizgi filminde Pepe’nin kullandığı tekerlekli kaydırağa “ittirgit” adı verilmiştir. Söz konusu kaydırak İngilizcede “scooter” ile benzerlik göstermektedir. Çizgi filmde Pepe bu alet için Türkçe karşılığı olarak “ittirgit” adını kullanır. Ezberlenmesi ve izleyicilerin dilinde yer etmesi için “ittir” dediğinde ayağıyla ittirir, “git dediğinde kaydırarak gider. Yine yabancı bir kelime olan sürpriz kelimesi yerine bilinçli olarak şaşırtı kelimesi kullanıldığı görülmüştür.

“Maysa ve Bulut’ta” ise akıl danışılan, eğitici hikâyeler anlatan “Yaman Dede”, eski gelenekleri yeni nesillere öğretmeye çalışan “Güneş Ana”, Maysa’nın anne ve babası, Perçin, Devran ve diğer kahramanlar, Yörük yaşam biçimine ait kelimeleri kullanarak söz konusu yaşam hakkında bilgiler verir. Doğadaki hayvanların adlarını, bitkilerin adlarını, çeşitli hastalıkları ve bunların tedavisinde kullanılan bitkisel ilaç isimlerini küçük izleyici kitlesi Maysa ile birlikte öğrenir.

Çocukların zihinsel ve kişilik gelişiminin büyük bir kısmı 0-6 yaş arasında tamamlanmaktadır. Bu süre içerisinde kazanılan davranış biçimleri ve kullanılan kelimeler, öğrenilen kavramlar tüm yaşam boyunca devam etmektedir. İslam dininde de 0-6 yaş arasındaki çocuklara bazı temel değerleri öğretmek için en uygun yaş aralığı olduğu inancı vardır. Bütün bunlardan dolayıdır ki okul öncesi eğitim ve bu süreçte izlenen çizgi filmler; hem kişilik hem zekâ hem de dil gelişiminde dolayısıyla da aynı ölçüde çocuğun gelecek dönemlerde nasıl bir başarı göstereceğinde de hangi temel değerleri taşıyacağı noktasında oldukça önemli bir role sahiptir.

2. Gelenekler-Görenekler

TRT çocukta yayınlanan yerli çizgi filmler, kültür aktarımı ve somut olmayan kültürel mirasın korunması yönünde önemli bir yapımlardır. Her bölümde farklı örf, adet, gelenek ve göreneklere değinilen yerli çizgi filmlerde bugün unutulmuş halk inanışları canlandırılmakta, misafirperverlik, yardımlaşma, dayanışma, büyüklere verilen değer, hayvanları sevme ve koruma, tabiata saygı duyma, arkadaşlık gibi önemli toplumsal değerlerin üzerinde durulur.

Pepe çizgi dizisinde aile ilk başta anne, baba ve iki çocuktan oluşmaktayken daha sonra aileye, nene ve dede eklenmiştir. Böylece çekirdek aileden geleneğimizde olan geniş aileye geçilmiştir.

Türk gelenek ve göreneklerinde önemli bir unsur olan ‘diş hediği’ne “Maysa ve Bulut” adlı çizgi filmde yer verilir. Obadaki ailelerden birinin bebeği ilk dişini çıkarır. Diş hediği yapılır. Bebeğin önüne bazı nesnelere konur, bebeğin seçeceği nesneye göre ileride hangi mesleği seçeceği hakkında yorum yapılır. Kaval, kalem, boncuk ve bağlama bebeğin önüne konur. Kavalı seçen

büyüdüğünde çoban olacaktır, “Maysa ve Bulut” çizgi filminin kahramanlarından Bulut, kavalı seçmiştir ve ileride babası gibi iyi bir çoban olmak ister. Kalem ya da kitabı seçen her şeyi çok iyi bilen bir öğretmen olacaktır. Boncuğu seçen- ki Maysa ya sen boncuğu seçmiştin denir –boncuğu seçen kişinin rengârenk çok güzel bir dünyası olacak denir. Bağlamayı seçen ise ozan olacak denir. Diş hedîği töreninde bebek nesneyi seçtikten ve mesleği hakkında yorum yapıldıktan sonra tıpkı Dede Korkut’u hatırlatır bir şekilde Maysa’nın dedesi gelir ve diğer büyükler bebek için dua eder iyi dileklerde bulunurlar. Örneğin bir bölümde yapılan tören sonunda ‘sağlıklı uzun ömürlü olsun, vefalı çalışkan olsun.’ gibi dualar edilir.

“Maysa ve Bulut” adlı yerli çizgi filmde göçebe yaşama da yer verilir. Eski Türk kültüründeki ozanların önemi, Türk misafirperverliği çizgi filmde ele alınan konulardandır. Bir bölümünde gezici bir ozan ailesiyle Maysa’nın ailesinin çadırına konuk olurlar. Dede, ozandan bahsederken: “Halk ozanıdır, halkı görünür yapan.” der. Maysa, babaannesine ozanın ne demek olduğunu sorar. Güneş Ana: “Hani biz türküler söylüyoruz ya onları yazan insanlara ozan deriz işte!” diyerek Maysa’nın sorusu aracılığıyla küçük izleyici kitlesine ozanın tanımını yapar. Ozan iki keklük türküsünü seslendirir ve hikâyesini anlatır. Başka bölümlerde ara ara yine türkülere yer verilir. Bazen Karacaoğlan’dan, bazen de Yunus Emre’den dörtlük söyler.

Eğitici çizgi dizi olan “Pepe”de türküler, amaca ulaşmak için bir araç olarak kullanılır. Türküler kendine has bir ezgiyle söylenen çoğunlukla anonim nazım biçimleridir. Sözlü gelenekten bu yana var olan türküler, Türk toplumunun özelliklerini gelenek ve göreneklerini, aşk hasret gurbet ayrılık gibi bütün yaşanmışlıklarını ele alır. Yerli ve millî ezgiler çocuklarda geçmişle ve kültürümüzle görünmez bir bağ kurar. Hayal dünyalarında görsel bir dünya yaratmaya yardımcı olur. Sözlü gelenekte ortaya çıkan ve bir ezgi ile söylenen türküler başta Pepe olmak üzere birçok çizgi filmde kullanılmıştır. Van yöresine ait olan “Toycular”, Rize iline ait olan “Çay elinden öteye”, Artvin yöresine ait olan “Atabar”, Ankara yöresine ait olan “Hüdayda”, Orta Anadolu yöresine ait olan “odana serdim halı”, “Susadım su isterim”, Karadeniz yöresine ait olan “Kolbastı” ve “Dere boyu kavaklar”, vatan sevgisinin işlendiği “İlgaz Anadolu’nun”, “Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar”, “Hanımey”, Elazığ yöresine ait “Çayda çıra yanıyor” gibi türküler Pepe çizgi filminde halk oyunları eşliğinde kullanılmıştır. “Saz/türkü/musiki, Türk milletinin tarihi, kültürel birikimlerini ve zihinsel edimlerini dilin ve nağmenin gücüyle ana taşıyan simgesel değerlerdir.” (Şenocak 2009:140). Ataların sesinden geçmişten bugüne ulaşan nağmeler, kendilik bilinci kazandırma yönüyle çizgi filmlerde etkin bir role sahiptir. Türk toplumunun özelliklerini, tarihini, gelenek ve göreneklerini yansıtan türküler; yerli ve millî ezgiler çocuklarda

geçmişle ve kültürümüzle görünmez bir bağ kurar. Hayal dünyalarında görsel bir dünya yaratmaya yardımcı olur.

Türk kültürüne ait unsurlar Pepe’de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle her bölümün başlangıcındaki jenerik kısmında Türk bayrağı bulunmaktadır. Pepe 1. Bölümde halay çekmekte, 8.bölümde zeybek, 18. Bölümde Trakya karşılaması oynamakta, 31. Bölümde “İlgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” ve “Hanım ey” türkülerini söylemektedir. 22. Bölümde Şuşu’nun söylediği “Çayelinden Öteye” türküsü eşliğinde horon tepmektedir. 34. Bölümde Pepe kırmızı renkli nesnelere ararken bir Türk bayrağı bulmakta ve bu sırada “10. Yıl Marşı” çalmaktadır. Son olarak Pepe 6. Bölümde milli takım forması giymektedir.

İncelememize konu olan bir diğer çizgi film olan “Maysa ve Bulut”ta da kültürel bellekteki anlatılar görsellikle kalıcılık sağlanarak gelecek kuşakların minik temsilcilerine aktarılmaya çalışılır. Hüthüt kuşunun kuşların padişahını görmek için diğer kuşlarla anlaşıp yola çıkması anlatılır. At nalı yapımı gösterilir. Maysa’nın babaannesi Güneş Ana gökkuşağı çıkınca “Bakın ala kuşak çıktı.” der. Umay Ana’dan bahsedilir.

Türk mitolojisinde adı en çok anılan figürlerden biri olan Umay Ana “Tanrı’nın hanımı” diye anılır, ailenin, çocukların koruyucusudur. Umay’ın kadın (anne) ve çocuklarla ilgili bir Tanrıça ya da ruh olduğu belli olmaktadır. (Çoruhlu 2000: 39-40). “Maysa ve Bulut” da yeryüzüne inmek için Umay Ananın gökkuşağını kullandığı ve küçük bebekleri korumak için yeryüzüne indiği anlatılır. Böylece eski Türk inanışları ve gelenekleri Maysa’ya ve Maysa ile özdeşleşen günümüz nesillerine aktarılır.

Çocukların severek izledikleri Pepe, ilk bölümde karşımıza gönderde asılı bir Türk bayrağının üzerinde “Merhaba” diyip el sallayarak çıkar. Bayrak direğinin hemen altında zıp zıp zıplayarak ona bir bisiklet çizen kalem Kaliş durmaktadır. Direktten iner inmez bisikletine atlar ve kahkahalar eşliğinde yola devam eder. Pepe bisikletiyle dolaşırken tek tek arkadaşları ile karşılaşır. Pepe, önce çamaşır asmakta olan arkadaşı Zulu’ya çarpar, sonra kulübesinde uyuyan köpek Köpüş’ü uyandırır ve en son bahçesinde çiçeklerini sulamakta olan Şila’ya çarpacakken Kaliş’in çizdiği kaydırak sayesinde son anda bu çarpışmadan kurtulur ve tekrar Türk bayrağının bulunduğu yere gelir. Çizgi film, her bölümünde aynı başlangıç görüntüleriyle ekranlara gelir. Çocuklara Göktürk Yazıtlarındaki gibi vatan ve millet sevgisi anımsatır şekilde, bayrağa saygının vatana ve millete saygı olduğunu vurgulayan ifadelerin tekrarı, çizgi filmin öğreticilik açısından önemini göstermektedir.

“Pepe 3 ile 9 yaş gurubuna hitap etmektedir. Çocuklar o yaşlarda hızlı bir şekilde değişim yaşamakta olup genellikle beğendikleri kişileri taklit

etmektedir. Pepe'nin aile yapısı, mizacı ve konuşmasıyla tam bir Türk çocuğu görünümü taşıması önemlidir. Anadolu'da birçok kişinin kekeleyerek, bozuk bir şekilde konuşması "pepe" olarak adlandırılmakta olup çizgi karakterin adı da Pepe olarak konulmuştur. Bir yönüyle de çizgi filmi izleyen çocuklara düzgün konuşmanın önemi vurgulanarak sözcüklerin doğru telaffuzunun öğretilmesi amaçlanmıştır. Türk çocuğu olan Pepe, izleyenleri coşkulu müziklerle eğlendirir ve eğitici yönüyle de dikkat çeker. Pepe'de bulunan bu eğitici yön ve eğitim danışmanı gibi özellikleri, akademisyenler tarafından oluşturulan bir kadro tarafından yapılan çalışmayla Pepe'yi bir yıl boyunca izleyen bir çocuğun öğreneceği bir müfredat hazırlanmıştır" (Şeker ve Balcı, 2012: 254). Pepe karakteri minik izleyiciler tarafından çok sevilmiştir. Bu bağlamda benimsenmesindeki en önemli özelliği 'bizden 'olması 'bizim gibi' olmasıdır. İzleyici kitlesinin karakterle özdeşim kurmasında kendisine benzemesi çok önem arz etmektedir.

3. Halk Hekimliği

Eski zamanlarda insanlar hastaları kendi çabalarıyla tedavi etmeye çalışmışlardır. Doğada var olan bitkileri kullanarak çeşitli tedavi yöntemleri geliştirmişlerdir. Tecrübe ederek ilerletilen halk hekimliği modern tıbbın oluşmasına kadar revaçta kalmıştır. Modern tıbbın bir bilim dalı olarak üniversitelerde kendine yer bulmasıyla halk hekimliği ikinci plana itilmiştir. Ancak günümüzde yapılan birçok araştırma sonucu alternatif tıp olarak anılan halk hekimliği litartürde hak ettiği değeri alaya başlamıştır Bunun yeni nesle yansması çizgi filmlerde kendine yer bulmasıyla sonuçlanmıştır. Maysa ve Bulut da halk hekimliğine bol bol örnekler vardır. Örneğin, bir bölümde kirven çiçeğinden bahsedilir. Bu çiçeğin birçok ağrıya iyi geldiği söylenir. Bir diğer bölümde yaralanan bir kokarcayı iyileştirmek için koyunlara kullandıkları kendi yaptıkları kremi sürerler. Yine Bulut bir arı kovanından bal çıkarırken arıların saldırısına uğrar ve yaralanır. Yaman Dede, bitkilerden kendi yaptığı kremi bu yaraların üstüne sürer. Yörüklerin yaşamını anlatan "Maysa ve Bulut" adlı animasyon çizgi filmde kızamık olan Maysa'ya kızamık şekeri kaynatılır ve yedirilir. Tüm bu örnekler reel hayatta büyüklerimizden kalan iyileştirme metotlarının çocukların düşünce dünyasında kendine yer bulmasını sağlamaktadır.

4. Halk Meteorolojisi

Halk meteorolojisi teknolojinin gelişmediği dönemlerde geçimini ekip biçmeyle sağlayan insanlar tarafından geliştirilmiştir. Kültürel belleğimizde kendine özgü özellikleri ile var olan halk meteorolojisi çizgi filmlerde havanın sıcak ya da soğuk olması, yağmurun yağıp yağmayacağı tahminleriyle görülür. Maysa ve Bulut'ta mevsimlerin değişiminden bahsedilir. İlk bölümde Maysa göç hazırlığı yapılırken oradaki büyük çınar ağacıyla vedalaşır. "Yaprakların

açar açmaz burada olacağız. Söz, kırlangıçlarla birlikte.” der. Buradan hareketle küçük izleyici kitlesi mevsim değişimleri hakkında bir fikir sahibi olur. Cemre nasıl ve niçin düşer anlatılır ve canlandırılır. Maysa'nın babaannesini Güneş Ana, cemrenin hikâyesini şöyle anlatır: “İlk havaya düşmüş, sonra suya düşmüş, üçüncü olarak toprağa düşmüş. Âşık olmuş hava ısınmış. Her gün bir cemre sevdalanır. Cemrenin son düştüğü akşam poyrazla lodos kavga edermiş. Poyraz çok eserse kış uzar, lodos fazla eserse bahar çabuk gelirmiş.” der.

Başka bir bölümde ise Yaman Dede, Kuzey ve Devran; kervan yola çıkarırken dua ederler: “Güneş batarken ay doğsun, ay batarken güneş doğsun! Aydınlık üzerimizden hiç eksik olmasın. Deveci yıldızı kılavuzumuz olsun! Uğurlu olsun! Hepimize uğurlu olsun.” denir ve göç başlar. Pepe’de ise gece gündüz kavramları nasıl birbiri ardına geldiği yönüyle çocuklara şarkılar eşliğinde verilir.

5. Halk Hukuku

Sosyal bir varlık olan insanların anlaşarak güven içinde uyum kurması için belli kurallara ihtiyacı olmuştur. Bu kurallar önce sözlü zamanla yazılı hale gelmiştir. Toplumda dengeli ve güvenli bir yaşam alanı oluşturmak için gerekli olan kurallar o toplumun gelenek ve göreneklerine, kültürüne, inançlarına göre şekillenmiştir. “Her toplumun kendine özgü sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik vb. şartlarına uygun olarak oluşan ve gelişen bu kurallar toplumun düzen ve güvenliğini sağlamaya yardımcı olmaktadır. Hukuk toplumsal düzen işlevini yerine getirirken toplumun uygulamalarını da dikkate almaktadır.” (Dursun 2016: 17). Örf ve âdetleri içine alan halk hukuku, toplumun ortak kültürünü yansıtırken huzurlu, güvenli ve adaletli bir yaşam ortamı sağlar.

Yaşamın her alanında karşımıza çıkacak hukuk kuralları çizgi filmler aracılığıyla çocuklara öğretilmeye çalışılmıştır. Doğru ve yanlış ayırt etmede yeterli seviyeye gelmemiş olan çocuklar insanoğlunun ilkel duygusu olan bencillikle hep bana düşüncesiyle hareket ederler. Başkasının oyuncağını ya da eşyasını beğendiği için hakkı olmamasına rağmen isteyebilir, paylaşması gereken bir durumda paylaşmamayı tercih edebilirler. Çocuklar öncelikle ailelerinde anne-babasını daha sonra yakın akrabalarını örnek alarak toplumsal kuralları gelenek görenekleri öğrenirler. Teknolojinin hızla ilerlemesi çizgi film sektörünün hızlı gelişimi, çocukların renkli ve hareketli dünyaya olan merakları sonucu aileden sonra öğretme, kalıcı davranış kazandırmada en etkili araç çizgi filmler olmuştur. Halk hukukunu yansıtmaya açısından incelememize konu olan çizgi filmlerde çeşitli örnekler görülmüştür.

Maysa ve Bulut çizgi filminin birinci bölümünde Maysa'nın dedesi: “Yağmur çok yağınca çok yağdı, az yağınca az yağdı diyoruz ya dememek gerek.

Tabiatın bir kuralı var ona karışmamak gerek.” der. Halk hukukuna örnek olarak verilecek bu cümleyle çocuklara tabiatın kurallarına saygılı olma öğretilmeye çalışılır. Pepe’de ise karlı soğuk bir günde soğuktan titreyen Pepe, Şuşu’ya “neden kar yağıyor neden mevsimler var” diye sorar. Şuşu’nun cevabıyla izleyici kitlesi Pepe ile birlikte doğanın belli kurallar çerçevesinde döngü hâlinde olduğunu öğrenir.

Bir başka bölümde ise Maysa’ların ailesi göç ederken bir köyün yakınından geçerler, sürüler birbirine karışır. Köyün sürüsünden yavru bir keçi Maysa’ların sürüsüne karışır. Bu durum köyden biraz uzaklaştıktan sonra fark edilir. Maysa buna çok sevinir: “o bizimle göçmek istiyor” der. Dede ise sahibinden izin alınmadan başkasına ait olan hiçbir şeyin alınamayacağını anlatır. Dede: “Günün birinde ya bir başkası senden izin istemeden Kınalıyı (Maysa’nın kuzusu) alırsa” diyerek köyün sürüsüne ait olan kuzuyu götürüp geri verir. Dede başkasının malının izinsiz alınmasının kişide ne tür duygular uyandıracığını anlaması için çok sevdiği kuzusunun izinsiz alınması durumunda ne hissedeceğini düşündürterek Maysa’dan empati kurmasını ister. Maysa ile özdeşleşen izleyici kitlesi, aynı duygu ve düşünceyle izinsiz almanın karşı tarafı üzeceğini öğrenir. Dede ayrıca karşı tarafın koyunun izinsizce alındığını fark ettiklerinde kötü düşüneceklerini söyler. Geleneklerin inançla yoğrulması sonucunda ortaya çıkan kurallarda birinin eşyasını izinsiz almanın haram olduğu bunun cezasının hem bu dünyada hem de öbür dünyada olacağı inancı çocuğa hatırlatılmış olur.

Pepe, kardeşi Bebe’yi çok sever. Oyuncaklarını kardeşiyle seve seve paylaşır. Yeni şeyler öğrenme merakıyla soru soran Bebe’ye sabırla detaylı açıklamalar yapar. Kardeşi bebe abisinin “ittirgit”ini istemeden kırınca Pepe buna çok sert tepki verir. Dedesi yaptığı için yanlış olduğunu kardeşine haksızlık ettiğini anlatır. Pepe hatasını anlar ve kardeşi Bebe’ye “canım kardeşim seni çok seviyorum” diyerek sarılır. Küçük izleyici kitlesi affetmeyi, sevmeyi, adaleti, hakkı vb. birçok kavramı çizgi filmlerden öğrenir.

Üzerinde çözümlene yapılan çizgi filmlerde halk hukukunun öne çıkan doğadaki işleyişe saygılı olma, başkasının malını izinsiz almama, küçüklere saygılı olma, empati kurabilme gibi istendik davranış kalıplarına gönderme yapılmıştır. Bunun amacı çizgi filmi izleyen kitleye karşı söz konusu davranış kalıplarına yönelik bir farkındalık kazandırmaktır.

6. Halk Müziği

Çizgi film müziklerinin işitsel anlamda önemli bir yardımcı ifade aracı olduğu kabul edilmiş bir gerçektir. Çizgi filmlerde kullanılan müzikler çizgi filme farklı anlamlar katar. Hedef alınan yaş ve cinsiyet kitlesine göre yapısal farklılıklar gösterir. Ses dolayısıyla müzik çizgi filmlerin en önemli yardımcı

öğelerinden biridir. Duygu aktarımında özellikle son derece etkin bir role sahiptir. Görme duyusu işitme duyusu ile desteklenince kavramayı ve hafızadaki kalıcılığı artırır. Çizgi filmlerde müzik kullanımı son derece önemlidir. Çizgi film müziği çizgi filmin görüntüleriyle bir bütün meydana getirmelidir.

Çizgi filmlerdeki müzikleri ikiye ayırabiliriz: Tema müzikleri ve fon müzikleri. Özellikle kısa bölümler hâlinde yayımlanan çizgi dizilerden Pepe de ana tema niteliğindeki şarkılar türküler mutlaka var olması gereken bir öge olmuştur. Bu nedenle çizgi dizilerin bölümleri çocuklar tarafından ana tema türküsü adı ile anılmaktadır. Ana tema müziği çizgi filmin başlangıcında ve sonunda yazılar geçtiğinde aynı şekilde kullanılır. Bu müziğin kulağa hoş gelmesi çocuklar tarafından sevilmesi çok önemlidir. Bu ayrıntı izleyicilerin hafızasında yer edinmesi kalıcılığı sağlaması yönüyle son derece önemlidir. Bazı durumlarda çizgi filme ait ana tema melodisinin desteklenmesi ve kolay ezberlenmesini sağlamak amacıyla ekranın alt kısmında ana tema melodisinin içerisinde geçen sözlerinde melodiye uygun bir ritimde verilmesi bellekte kalıcılığı sağlamak adına kullanılmaktadır. Bu uygulama izleyiciye bir yandan çizgi filmi izletirken diğer taraftan sözlerini ve melodisini ezberletmeyi amaçlamaktadır.

İzleyici fon müzikleri sayesinde çizgi film içerisinde yaşanacak durum ve sahnelere hazırlıklı olarak girmektedir. Mutlu bir olayın gerçekleştiği ya da üzücü bir durumun yaşanacağı sahnenin yaklaştığını bu fon müziklerinden anlamak mümkündür. Yerli çizgi filmlerde çocukların zihinlerinde kalıcı izler bırakmak ve ileriki yaşlarda oluşacak kişisel müzik tercihlerinde kendi kültürümüze ait makamsal tınlar oluşturmak amacıyla bilinçli olarak Türk halk müziği parçaları kullanılmıştır.

Çizgi filmlerin düzenlenmesinde farklı çalgı aletleri kullanılmıştır: üflemeli çalgılar, telli ve vürmalı çalgılar. Bazı çizgi filmlerde özellikle Maysa ve Bulut adlı çizgi filmde üflemeli çalgılar daha ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Genellikle eğitici bir özelliğe sahip olan çizgi filmlerde başlangıç müziği ana karakterin özelliklerinin anlatıldığı sözlerden oluşur. Karakterden bahseden ve eğiticiyi aynı anda taşıyan sözler daha çok izlenip daha çok akılda kalmaktadır. Bu yönüyle dil gelişimine çizgi filmlerin etkisi yadsınmaz.

Çizgi filmler için hazırlanan müzikler ve sözlerinde cinsiyet dikkate alınır. Kızlar için olan çizgi filmlerde daha duygu ağırlıklı sözler kullanılırken, erkekler için hazırlanan çizgi filmlerde daha sert müzik sesleri ve daha coşturan kelimeler tercih edilir.

Çizgi film müziklerinin işitsel anlamda kültürel öğeleri aktarmada önemli bir yardımcı ifade aracı olduğu kabul edilmiş bir gerçektir. “Maysa ve Bulut” adlı yerli çizgi filmde gezici ozanlar vardır ve bunlar eski halk müziği parçalarını seslendirirler. “Büyük usta, Anadolu’nun sazı, Bozkırın Tezenesi, Gönül

dağı” olarak Neşet Ertaş’tan bahseder Yaman Dede ve Neşet Ertaş’ın parçaları çalınır. Ayrıca bu parçaların hikâyelerini de anlatırlar. Başka bir bölümde Aşık Veysel’in sesinden “ Benim sadık yârim kara topraktır” çalınır. Günümüz çocuklarına yerli müzik kültürünü vermek için seçilen bu parçalar hikâyele-riyle birlikte verilince hafızada yer etmesi çok daha kolaylaşır.

“Genellikle eğlendirerek öğretmek amacıyla hazırlanan çizgi film ve çizgi film müziklerinin dışında ana tema ezgisinde kullanılan söz ögesinin, daha çok çizgi filmin konu ve karakterlerinden bahseden ve çizgi film hakkında izleyi- ciyi bilgilendiren bir yapıdadır. Ancak birçoğu da eğitici sözlerden oluşmakta- dır.” (Karnık ve İmik 2013:15)

Eğitici ve eğlendirici olarak hazırlanan çizgi film müziklerinde kullanılan sözler, kafiyeli olup tekerleme özelliği taşıdığı için daha çok izlenip daha çok akılda kalmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sözcük yapısında kafiyeyi, söz tek- rarlarını kullanmak da kültür aktarımında büyük rol oynamaktadır. Tekerleme şeklinde olan ana tema ve fon müzikleri kalıcı öğrenme sağlar. Özellikle ana- okulu çocukları için hazırlanmış olan Pepe’de kafiyeli şarkılar bolca bulun- maktadır. Bu şarkılarda içinde –dışında, uzun –kısa, eğri–düz, gece –gündüz, renkler, yemekler, öz bakım becerileri, halk türküleri, mevsimler, çalışmanın önemi, zorluklarla baş edebilme, farklılıklara saygı duyma, sayılar, harfler, şe- killer kavramlar vb farklı temalar işlenmektedir. Örnek verecek olursak “Be- nim güçlü kocaman babam /Kalbim kırıldı Pepe bana hiç inanmadı, oysa iste- meden kırmıştım ittirgiti ama o artık sevmiyor beni, /farklıklar hayata renk ka- tar senin farkların seni sen yapar, Soruyorum sana nedir senin farkın farklı mı- sın söyle bana? /Pepe yoğurdu çok seviyor yoğurt Pepe’ye sağlık veriyor/ An- nem canım annem sen benim bir tanem canım annemsin güzel annemsin/biz meyveyi seviyoruz portakalı hep yiyoruz mandalina elma ve muz hepsini çok seviyoruz vitaminlidir meyveler hastalığa iyi gelir portakal ve mandalina ye- diğinde iyileştirir.” Genel olarak çizgi filmlerde kullanılan müziklerin eğlen- celi ve öğretici olduklarını söyleyebiliriz. Müziklerin sözleri toplumsal ve kül- türel yapıya uygun davranış, bakış açısı kazandırmaktadır.

“Pepe, izleyen çocuklara öncelikle aile sevgisini, paylaşım ve yardımlaşma gibi olumlu davranışlar kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra kültürel değerlerin öğretilmesi ile öne çıkan çizgi filmde, Pepe, küçük kardeşi olan Bebe ile oyun- lar oynar. Onunla yaptığı paylaşımlar, dedelerinin ders veren konuşmaları ile dış sesin Pepe’nin bilmediği konularda yardımı, çocuklara karşı olumlu olan davranışları müzikler eşliğinde öğretilerek çocukların ihtiyaç duyduğu şeyleri orada görmeleri Pepe’nin olumlu tablo sergilediğini gösterir. Pepe çizgi filmi, kültürel değer geliştiren folklorik görseller dışında sözel iletilere de yer verir” (Yağlı, 2013: 717).

Maysa ve Bulut'ta başlangıç müziği hareketlidir. Göç hazırlıklarına eş değer hızlı ve ritmiktir. Maysa boncukları savurur, oradan oraya hoplar, develerin sırtında havaya zıplar ve Yaman Dede onu havada yakalar. Halk ozanları saz eşliğinde türküler söylenir. Çadırlarını kurup bir yere yerleştiklerinde de müzik durgunlaşır. Davranışlara göre de müzikler kullanılır. Maysa yaramazlık yaptığında ritim artar.

8. Giyim Kuşam

Toplumların kültürünü oluşturan temel öğelerin başında giyim kuşam gelir. Teknolojinin ilerlemesi insan yaşamında hızla değişimlere sebep olmaktadır. Değişen ve dönüşen teknoloji ve modernleşmeyle birbirine benzeyen insanların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Bu durum kültürel kodların korunması ve devam ettirilmesinin önemini ortaya koymaktadır. Çünkü milletleri birbirinden ayırt eden değerler dünyasını oluşturan kültürel yapılarıdır. "Toplumsal değerler ve ortak geçmiş, millî kimliği oluşturan kültür kodlarıdır. Atalardan aktarılan tecrübelerle kolektif bilinçte kayıtlı olan değerler, toplumu millî kimlik kodlarıyla inşa eder" (Alsaç 2023: 1693). Millî kimliğin korunması atlar ruhunu ifade eden kültür kodlarının korunmasına bağlıdır. Çizgi filmde bu değerler karakterlerin giyim kuşamına da yansır.

Giyim kuşam yaşanan iklime ve coğrafyaya göre şekillenir. Kültürel yapıdan gelen kıyafetlerdeki bazı detayların değişmesi süreç içinde kaçınılmazdır. Ancak günümüz çocuklarına geçmiş değerlerimizi kazandırırken millet olma ve bir arada tutabilme özelliği olan kültürel değerler içerisinde giyim kuşam da bulunmalıdır. Yerel bir desen barındıran bir kıyafet, bir küçük işleme merak duygusu ile çevresini inceleyen çocuklarda geçmişin kapılarını aralamak için bir kıvılcım oluşturacaktır.

"Maysa ve Bulut" da kahramanların kıyafetleri Yörüklerin göçebe yaşamlarını hatırlatır şekildedir. Maysa'nın annesi ve babaannesi başörtülüdür. Alınlarında ve başörtülerinde renkli boncuklar vardır. Kiraz ve Günseli'nin başının tepe kısmı kapalıdır. Saçları omuzlarından sarkar ve onların da saçlarının uçlarına boncuklar takılıdır. Erkekler şalvara benzer geniş pantolonlar giyinirler. Maysa'nın dedesi geleneksel bir yelek giyinir. Maysa'nın ve diğer kadın karakterlerin kıyafetlerinde eski Türk işi denen desenler vardır.

"Pepe" çizgi filminde ise Şila, Pepe ve Bebe, anne- babalar günümüz klasik giyimiyle görülür. Halkın genelinde erkekler mavi kızlar pembe giyinir diye bir anlayış vardır. Pepe başında adının yazılı olduğu mavi bir şapka ve mavi bir bahçıvan pantolonu ile karşımıza çıkar. Şila ve bebe ise pembe elbiseli pembe tokalıdır. Hatta bebenin emziği bile pembe renktir. Dedenin geleneksel yelege vardır. Babaanne başörtülü ve gözlüklüdür. Ancak birçok bölümde farklı yörelerin halk müzikleri ve halk oyunları tanıtılırken o yörelin

geleneksel kıyafetleri giyilir. Örneğin Çayda çıra oynanırken geleneksel kıyafetler giyilir.

Çocuklar izledikleri çizgi filmlerde bizim gibi olan bize benzeyen öğelerin miktarına göre kabul etme ve taklit etme davranışı sergilerler. Pepe'deki babaanne günümüzdeki babaannemizin görüntüsüne sahiptir. Halay çekilirken giyilen geleneksel kıyafetler gerçek hayatta bir tören ya da düğünde görülmüş olabilir bu izleyici kitlesinde sevmeye ve kabul etme duygusu uyandırır. "Maysa ve Bulut" çizgi filminde göçebe yaşamda kullanılan kıyafet türleri minik izleyicilerin dikkatini çeker ve anlamlandırmaya öğrenmeye çalışır yakınındaki kişilere bu kıyafetlerle ilgili sorular sorar ve kültürel geçmişi hakkında bilgi sahibi olur.

8. Halk Mutfağı

Bir milletin günlük veya mevsimlik yeme içme adetlerinin hepsini halk mutfağı içinde değerlendiririz. Pepe kahvaltıda bal, tereyağı, yumurta, tahin pekmezli ekmek yer; içecek olarak mutlaka süt bulunur. Pepe kuru fasulye, turşu, köfte, yoğurt, gözleme (patatesli, kıymalı), makarna, kırmızı mercimekli bulgur pilavını çok sever. Pepenin evinin bahçesinde sık sık büyük sofralar kurulur. Aile büyükleri ile akşam yemekleri yenir. Bu yemekler geleneksel Türk yemekleridir. Maysa ve Bulut'ta ise bu geleneksel yemeklerin dışında göçebe yaşamdaki yemeklerden de örnekler görülür. Ateş üzerindeki büyük kazanda diş hediği kaynatılır. Tarhana çorbası yapılır. Tüm bu örnekler kahramanla özdeşleşen minik izleyicilerde model alma davranışı ile sonuçlanarak hazır ve ayaküstü yemek kültürünün yanlış olduğu inancını kazandıracaktır.

9. Renkler

Işığın nesneye çarpması sonucu göze yansıyan hali olan renk, varlık âlemindeki canlı ve cansız olan her şeyde bulunur. İnsanlar belirleyici unsur olarak renkleri kullanırlar. Renkler çok eski zamanlardan beri insan hayatında önemli rol oynamaktadır. "Renkler nesne ve olayları tanıma, tanıma ve bildirmede insanların kullandığı en belirleyici unsurlardan biri olmuştur. İnsanların kendileri de dâhil olmak üzere varlık âlemindeki her şeyin ayırıcı bir rengi vardır. Zamanla renklerin sadece dış dünyayla ilgili olmadığı insanların iç dünyasıyla da ilgili olduğu anlaşılmıştır. İnsanların ruh dünyası ile renkler arasında bir ilgi olduğu ortaya çıkmıştır." (Yıldırım 2006: 129-140). Her rengin insanlar üzerinde farklı psikolojik etkileri olduğu bilimsel olarak tespit edilmiştir. Mekânlarda ve kıyafet seçiminde duygu durumuna göre belli renkler tercih edilmiştir. Konu üzerine araştırmalar yapılmış, birçok alanda bilinçli renk seçimine gidilmiştir. Geçmişte de renklere çeşitli anlamlar yüklenmiştir.

Beyaz renk masumluğun, temizliğin, huzurun ve barışın rengidir. İnsanda olumlu duygular uyandırır. Bebeklerin beyaz kundaklara sarılması, gelinlerin

beyaz gelinlik giymesi sosyal hayatta beyaz renge verilen önemi gösterir. Eski zamanlardan beri insanoğlu, günlük hayatın çeşitli yerlerinde bazen arzularını, isteklerini ve mutluluklarını, bazen de üzüntülerini genel olarak duygularını renklerle dışa yansıtmıştır. Türk kültüründe beyaz renge yüklenen kutsallık üzerinde çözümleme yapılan çizgi filmlerde de görülür. “Maysa ve Bulut” adlı çizgi filmde Maysa’nın dedesi erdem, bilgi ve fazilet sahibidir. Beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır aynı özelliklere sahip olan babaannesi de beyaz saçlıdır. Beyaz rengin yücelik, merhamet ve neşe özellikleri bu karakterlerde vücut bulur. Babaanne ve dede, “Ak saçlı, ak pürçekli” Dede Korkut gibi her konuda her meselede danışılan yüce kişilerdir. Maysa’ya ve diğerlerine hep merhametle yaklaşırlar ve yüzlerinde hep neşeli bir ifade vardır.

Kara renk toprak, güç, kuvvet, bazen de keder, yas ve alt tabaka manasına gelir. Dede Korkut hikâyelerinde çocuğu olmayan kişiler kara otağa oturtulur. Bütün dünya mitolojilerinde kara/siyah renk daha çok olumsuz anlamları ifade etmek için kullanılır. Evrensel olarak siyah renk korkuyu, mutsuzluğu, bilinmezliği ve ölümü hatırlatmaktadır. “Türklerde kara renk iyi ya da iyilik ilkesinin karşısında olumsuz ya da kötü olan ilkeyi belirtmek için yas ölüm gibi insan hayatında meydana gelebilecek üzüntü verici hususları ifade etmek için kullanılmıştır” (Çoruhlu 2000: 183). Maysa ve Bulut’ta siyah renk geçmişe dair bir hikâye anlatıldığında kullanılmıştır. Maysa kâbus gördüğünde ya da zor bir durumla karşılaştığında her yer siyah renge bürünür. Bazen de kurt sürüye saldırdığında kullanılmıştır. Güneş Ana’nın cemre ile ilgili hikâyesinde poyraz ile lodosun kavgasını rüyasında Maysa, siyah renkle görür. Umutsuz ve çaresiz kalınan anlarda çıkmaza girer çevremizde hiçbir kapı kalmadığını düşündüğümüzde kendimizi kapkaranlık ve yalnız hissederiz. Siyah rengin yalnızlık ve karamsarlıkla da ilgisi vardır. Maysa kâbus görüp korktuğunda bulunduğu ve bu durumdan çıkış yolu bulamayıp uykusundan sıçradığında hep siyah renk kullanılmıştır. Pepe de ise siyah renk hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Ailece yapılan akşam toplantıları, eğlencelerinde bile koyu bir siyah yoktur. Işıklar, fenerler, ay ve yıldızlarla gündüz gibi bir gece vardır.

“Sarı renk genel olarak güneşe ait bir simgedir. Bu olumlu unsura bağlı olarak da akıl, zihin, idrak, sezgi, iman gibi çeşitli kavramları ifade eder.” (Çoruhlu 2000: 193). Maysa’nın saçları sarı renktir. Yaşanan olaylar ve diğer karakterler arasında sarı saçlarıyla ön plana çıkar. Pepe de sarı renk ve diğer renkler öğretilmeye çalışılır. ‘Pepe’nin sarıları çoğalıyor’ adlı bölümde pepe fotoğraf makinesiyle çevresinde gördüğü sarı renk olan şeylerin fotoğrafını çeker. Maysa’nın saçlarının sarı olması ve pepenin sarı nesnelere toplamak için oyunlar oynaması, bilinç düzeyinde ilerleme göstermek ile ilgilidir. Zira sarı renk saf bilinci ifade eder, çizgi film kahramanları sarı renkler ile bilincin aydınlanmış yanını temsil eder.

Mavi renk gökyüzü, su ve denizlerin, aynı zamanda sonsuzluk ve huzurun rengidir. Gök Tanrı dinine inanan Türkler için gök mavidir. Mavi umudun rengidir. Ferahlatma etkisi vardır. Yeni doğan bebeklerde kullanılan açık mavi renk için bebek mavisi denilmiştir. Bebeklerle bu ilişkisinden dolayı aynı zamanda masumiyeti de gösterir.

Pepe'nin şapkası ve tulumu mavi renktir. Yakasında sürekli mavi bir nazar boncuğu vardır. Nazar boncuğu günlük yaşamın her alanında karşımıza çıkar. Evlerin duvarlarına asılarak evi ve orada yaşayan aileyi nazardan koruyacağına inanılır. Yeni doğan bebeklerin kundağına, beşiğine takılır. Nazar ile ilgili, nazar deveyi kazana adamı mezara sokar, göze gelmek gibi çeşitli deyim ve atasözleri kültürümüzde vardır. Saflığı, iyiliği ve masumiyeti sembolize eden çocuklar ve onları temsil eden Pepe, yakasındaki nazar boncuğu ile eski Türk inanışından gelen nazar boncuğu ile her türlü kötülükten korunur. Mavinin huzur vericiliği özelliği adeta Pepe'nin her haline yansır. Küçük izleyiciler o mutlu olduğunda mutlu olurlar, o üzüldüğünde ya da düşüp ağladığında onunla aynı duyguları yaşarlar.

“Yeşil renk, mavi ve sarı rengin birleşiminden meydana gelmektedir. Sarı renk sıcaklık, mavi renk de sakinlik ve huzuru yeşil renge vermişlerdir. Yeşil renk tabiatta ağaçların ve bitkilerin sembolüdür. Yeşil, baharın, canlılığın ve olumlu dinginliğin rengidir. Kırmızı ışıktadır, yeşil ışıktadır hareket ederiz. Yeşil doğadaki yaygınlığı dolayısıyla, gıda ambalajlarında tazelik ve doğallık etkisi vermek adına sıkça kullanılmıştır. Doğanın en yaygın rengi olarak tazelik ve sükûnetin simgesidir. Aynı zamanda verimliliği ve doğurganlığı simgeler.” (Uçar 2004: 56). Pepe çizgi dizisinde her taraf uçsuz bucaksız sonu görünmeyen bir yeşil alandır. Pepenin ailesinin evi ve teyzesinin evi bu yeşillikler içinde renkli ve çiçeklerle süslüdür. Bu yeşil alan iç ferahlatıcı ve tertemizdir. Pepe kardeşi bebe ve arkadaşları Şila, Maymuş ve Zuluyla bu alanda rüzgârlarla yarışarak bisiklet sürer, koşmaca oynar.

Genel anlamda renkler, insanoğlunun ilkel yaşamından bu yana çeşitli anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Her rengin temsil ettiği ve uyandırdığı bir duygu vardır. Çizgi filmlerde izleyici kitlesinin küçük çocuklar olmasından dolayı canlı ve göz alıcı renkler kullanılmıştır. Yaşamın başındaki izleyici kitlesi yaşamın rengi olan yemyeşil çimlerde Pepe ile koşmuş, Maysa ile develerin sırtında havalara uçarak umudun rengi olan mavi gökyüzüne dokunmuştur. Beyaz, yeşil, mavi ve sarı olan bu canlı renkler mutluluk ve huzur verici sahnelerde kullanılmıştır. Eğlenceli ve sevgi dolu sahnelerde yine canlı renkler kullanılmıştır. Ancak hayatın olumsuz yönlerinin de olduğu göz ardı edilmiş olumsuz sahneler çok olmamakla beraber bu sahnelerde siyah renge yer verilmiştir.

Çizgi filmde görülen folklorik öğelerin bilinçli olarak kullanıldığı ve eğitici-lik, kültürel değerleri ölümsüzleştirme amacının güdüldüğü söylenebilir.

10. Semboller

Bir şeylerin doğrudan anlatılmak yerine başka bir şeyler üzerinden anlatılması olarak bilinen semboller, kazandırılmak istenen değer ve davranışların çizgi filmlerin daimi izleyicisi olan çocuklara aktarılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Çocuklara doğrudan verilen bilgi hemen kabul görmez ve çoğunlukla can sıkıcı olur. 4-12 yaş arasına hitap eden çizgi filmlerde istedik davranış kazandırma ve kültürel değerleri aktarma sadece bilgi verilerek yapılamaz bilgiyi eğlendirerek vermek amaca ulaşılmasını kolaylaştıracaktır.

10.1. Sembollerin Çocuklar Üzerindeki Olumsuz Etkileri

Çizgi filmlerin anne babadan, birincil bakımı veren bakıcı veya babaanneden daha fazla çocukların zamanını aldığı için ve renkli, eğlenceli dünyasından dolayı çocukları daha fazla etkilemekte olduğunu söyleyebiliriz. Çocuklar çizgi film karakterleri ile özdeşleşip davranışlarını rol model olarak kendi davranış biçimi olarak sürdürmektedirler.

Çizgi filmlerin genellikle çocuk izleyici kitlesini hedef aldığı düşünülerek verilmek istenen mesajların kültürel değerler içermesine özen gösterilmeli ve çizgi filmlerde ifade edilmek istenen duygu yoğunluklarının ya da verilmek istenen mesajın çocukları üzüntüye ve karamsarlığa sevk etmeyecek bir yapıda olmasına önem verilmelidir. Somut olmayan kültürel mirasın devamlılığının sağlanması için çizgi filmlerin çocuklar üzerindeki etkisi göz ardı edilmemelidir. “Çocuk kitaplarının kahramanları millî renklere boyandığında, görsel basın bu kahramanları konu edinen çizgi filmlere, çocuk dizilerine ağırlık verdiğinde geçmişinden habersiz nesiller yerine geçmişini bilen, kültürüne vakıf, başka kültürlerin sunduklarını sorgusuz sualsiz kabul etmeyen, düşünen, kendine güvenen nesiller yetiştirmek mümkün olabilecektir.” (Karakuş 2016: 13).

Çocuklar televizyon karşısında hipnoz olmuş gibi hareketsiz ve dış dünyaya kapalı bir şekilde kalırlar. İzledikleri çizgi filmlerdeki karakterlerin değer yargılarını, tepkilerini, konuşma şekillerini, davranışlarını sorgulamadan doğru kabul eder ve taklit edebilirler. Bunun nedeni ise çocuklardaki doğruyu ve yanlış ayırt edebilme yeteneğinin zayıf olmasıdır. Ayrıca minik izleyici kitlesinin çizgi filmlerdeki karakterler ile özdeşim kurması bu her gördüğünü doğru olarak kabul edip almasını daha çok etkilemektedir. Yerli yapım olan Pepe de, Pepe'nin bazen küsüp yemek yememesi, bazen kıskançlık, bazen huy-suzluk yapması, Maysa'nın okula gitmemek için hasta numarası yapması izleyici kitlesi için örnek davranış olarak alınabilir.

Çizgi filmler ile bir taraftan hayallerden gerçek hayata atıf yapılması, bir taraftan da doğaüstü kahramanlarla insanlara benzetilmeye çalışılması söz konusudur. Bu nedenle bazı çizgi filmler çocukları, gerçek dünyada olmayan hayal dünyasına alıp götürmektedir.

Çocukların televizyon ile etkileşimlerinin daha küçük yaşlarda başladığı görülmektedir. Çocuklar iki yaşından sonra televizyonda izledikleri hareketli görüntülere ilgi duyar ve güçlü tepkiler oluşturmaya başlarlar. Televizyona karşılık ilginin, 6 yaşlarında en belirgin duruma geldiği ve bu dönem içinde çocuklar, günün neredeyse 4 saatini televizyon izleyerek geçirdikleri görülmektedir. Televizyon, çocukların oyun zamanlarından kısar ve geç saatlere kadar uyanık kalmalarına neden olur. Çocukların oyun zamanlarının kısıtlanması neticesinde, görevleri paylaşmak, sorumluluk almak, oyunu geliştirmek, diyalog kurmak ve konuşmak gibi birçok önemli etkinliklerin oyunlar sayesinde öğrenmelerine engel olduğu görülmektedir (İnanlı, 2009).

Çizgi filmleri aşırı izleyen çocuklar gelecekte okuma alışkanlığı kazanma konusunda sorunlar yaşadığı görülmektedir. Ayrıca çizgi filmlerde vurma, yaralama, nesnelere eşyaları tekmeleme ve atma, zor durumlarda kaba kuvvet kullanma gibi olayların olduğu görülmektedir. Bu durum şiddet taklidi ve saldırganlığın artmasına neden olabilmektedir.

Çizgi filmlerin bir diğer yönü tüketim kültürüne yansımadır. Lisanslı kıyafetler, oyuncaklar, yiyecek ambalajları, kırtasiye malzemeleri vs. de çizgi film kahramanları kullanılmaktadır. Kaliteden ziyade çizgi film öğelerini barındırdığı için tüketiciler açısından maddi kayıp doğurmaktadır.

10.2. Çocuklar Üzerindeki Olumlu Etkileri

Çizgi filmler çocukları psikolojik ve sosyolojik olarak etkiler. Çocuklar izledikleri çizgi filmler aracılığıyla dünyayı ve kendilerini anlamlandırır. Çizgi filmlerin çocukların yaşamında önemli bir yeri vardır. Çocuklar henüz yoğrulmamış hamur gibi şekillenmeye müsaitlerdir. Bu nedenle çocuklar çizgi filmler aracılığıyla eğlendirilerek eğitilebilir. Kazandırılmak istenen değerler bu yolla verilebilir. Korunması ve devam etmesi istenen gelenekler yine çizgi filmler aracılığıyla kazandırılabilir. Öz bakım becerileri, kavramlar, eğitim-öğretim sürecini destekleyecek bilgiler, çizgi filmler aracılığıyla çocuklara kazandırılabilir. Aile ve yakın çevresinde kullanılmayan kelimelerin çizgi filmlerde kullanılması yine mecaz anlamlı kelimelerin temaya uygun kullanımı çocuğu düşünmeye ve o kelimeyi anlamlandırmaya yöneltmesi yönüyle dil gelişimini destekler.

Örneğin “Maysa ve Bulut” adlı çizgi filmle çocuklar göçebe yaşamı tanımakta ve yerleşik yaşam öncesi hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Maysa ve Bulut çizgi filmi göçebe yaşam biçimini tanıyan çocuklar geçmiş yaşantılara

dair bilgi sahibi olmaktadır. Okuma yazma bilmeyen çocuklar Keloğlan, Nasrettin Hoca, Dede Korkut vb. gibi kendi kültürümüze ait kahramanların adını bilmekte ve onu belki de model almaktadır. Ailesinden masal dinlememiş masalın büyüdü dünyasına girememiş çocuklar fantastik çizgi filmler aracılığıyla masal dünyasını keşfedip hayali diyarlara gitmekte hayal dünyaları gelişmektedir. Halk türkülerini tanıyıp Anadolu'nun farklı yörelerine ait halk oyunları hakkında bilgi sahibi olurlar. Çizgi filmler bu ve buna benzer birçok yönü ile kültür aktarımında etkili ve işlevsel bir iletişim aracıdır.

Okul öncesi çocuklar için hazırlanmış Pepe çizgi filminde yaş grubunun özelliğine uygun olarak hareket ve devinim vardır Özellikle Türk halk dansları Pepe'nin sevimliliği hareketli yerinde duramayan izleyicilere sunulur.

Pepe'nin açılış müziğinde her zaman Türk bayrağı vardır. Ayrıca Pepe çeşitli bölümlerde elinde ya da bisikletinde Türk bayrağı taşır. Bu görüntü çocuklarda karaktere duyulan sevgi ile birleşir ve bayrak sevgisi oluşur.

Özünde dürüstlük, samimiyet ve terbiye bulunan görgü kurallarını çocuklar



Fotoğraf-4: Pepe

çizgi filmler sayesinde öğrenirler. Misafir ağırlamayı, bayram ziyaretlerinin kurallarını, sabah uyandı-ğında günaydın demeyi, uyumadan önce iyi geceler demeyi, gelene hoş geldin, gidene güle güle demeyi öğrenirler. Çizgi filmlerde verilmesi amaçlanan değerler eğitimi sayesinde alçakgönüllülük, misafirperverlik, vatanseverlik, yardımlaşma, sorumluluk, merhamet, dürüstlük, hoşgörü, saygı, sevgi gibi değerleri kazanırlar. Öz bakım becerilerini öğretme ve geliştirmeyi sağlar çizgi filmler. Saçını taramayı, dişlerini yemeklerden sonra fırçalamayı, yatağa girerken pijamalarını giymeyi, yemeğini nasıl yiyeceğini, hasta olmamak için nelere dikkat etmesi ge-

rektiğini öğrenir. Genel anlamda kültürel aktarım ve olumlu davranış kazandırmak için aileden sonra en etkili araç olarak çizgi filmler gelmektedir.

Sonuç

Çizgi filmlerde kullanılan öğeler büyük oranda yapımının gerçekleştiği ülkelerin / yerli çizgi filmlerde de / kültürel özelliklerini taşıdığı görülmüştür.

Çizgi filmlerde tespit edilen çocukları etkileme gücünün kaynağı çizgi filmlerin görsel ve işitsel özellikleridir. Çizgi film karakterlerinin çocuklar tarafından yaş, cinsiyet özelliklerine göre sevilir ve kabul görülür. Bu bağlamda karakterlerin davranış ve kişilik özellikleri izleyicilerce taklit edilmektedir. Çoğunlukla doğru yanlış ayırt etmeden taklit daha sonrasında ise içselleştirme ile kalıcı davranış kazandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

TRT çocuk kanalındaki incelememize konu olan her iki çizgi filmde de kullanılan dil açık ve nettir. Yarım kelime, yanlış ya da eksik harf kullanılmamıştır. Dil kurallarına uygun olarak kullanılmıştır. Çocukların zihinsel ve kişilik gelişimleri 0-6 yaş arasında tamamlanmaktadır. İnceleme yapılan çizgi filmlerde halk hukukunda öne çıkan doğadaki işleyişe saygılı olma, başkasının malını izinsiz almama, empati kurabilme, adaletli davranma gibi davranışlar kazandırmaya yönelik örnekler tespit edilmiştir.

Ayrıca dikkat çekme, belirginleştirme ve ön plana çıkarma özellikleriyle renklerin çizgi filmlerde anlamlarına uygun kullanıldığı gözlenmiştir. Mekân ve kıyafet seçimlerinde çocukların yaşlarına uygun iç dünyaları ile ilgili renkler, öncelenmiş; iç açıcı ve canlı renklerin kullanıldığı kötü, olumsuz duygu ve temaların olduğu sahnelerde ise koyu renklerin kullanıldığı görülmüştür. Özellikle Maysa ve Bulut'ta Maysa'nın kâbus gördüğü sahnelerde karamsarlığa kapıldığı, çıkmazda hissettiği sahnelerde siyah renk kullanılmıştır. Pepe'de ise eğlenceli akşam yemeklerinde bile koyu siyah olmadığı ışıklar, fenerler ve yıldızlarla gündüz gibi bir gece resmi çizildiği tespit edilmiştir.

Türk folklorunda bulunan konuşulan dil, avlanma teknikleri, evlenme usulleri, halk oyunları, bayramlardaki ritüeller, türkü, masal, mitler, efsaneler, fıkralar, dualar beddualar, yemek tarifleri, bilmeceler, atasözleri, maniler, halıörtü modelleri, halk tiyatrosu, giyim-kuşam örf, adet, gelenek ve göreneklere bugün unutulmuş halk inanışları, misafirperverlik, yardımlaşma, dayanışma, büyüklere verilen değer, hayvanları sevme ve koruma, tabiata saygı duyma, arkadaşlık gibi alanların hemen hemen hepsine her bölümde adı geçen yerli çizgi filmlerde değinildiği görüşmüştür.

Çocukların izledikleri çizgi filmlerde bizim gibi olan bize benzeyen öğelerin miktarına göre kabul etme ve taklit etme davranışı sergilemeleri göz önüne alınarak görsel bir sunum şeklinde giyim kuşamda yerli ve kültürel kıyafetler ön plana çıkarılmıştır. Özellikle halk oyunları o yöreye ait yöresel kıyafetlerle izleyicilere sunulmuştur.

“Maysa ve Bulut” ve “Pepe” çizgi filmlerinde başlangıç müziğinin temaya ve ana karaktere uygun olarak hareketli coşkulu olduğu tespit edilmiştir. Fon müzikleri ise konuya uygun zaman zaman durgun zaman zaman hareketli

olmuştur. Halk türkülerine hemen hemen her bölümde yer verilmiştir. Halk türküleri kültürel zenginliğimizin göstergesi olan yöresel kıyafetlerle minik izleyici kitlesine sunulmuştur.

Kendi kültürel değerlerimizin gelecek kuşaklara aktarılmasında çizgi film sektörünün istenen yönde ürünler vermesi incelememize konu olan her iki çizgi film içinde öncülük görevi üstleneceği gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Kültürel değerlerimizi yeni nesillere tanıtır davranış haile dönüşmesini sağlamak somut olmayan kültürel mirasın korunup gelişmesini sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aksan, D. (2009). "Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim", Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Alsaç, F. ve G. Alsaç (2023). "Değerler Eğitimi ve Kesişme: İyi ki Varsın Eren Sinema Filmi", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Trabzon (Ed. Temel Öztürk ve diğerleri), Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. s. 1687-1708.

Baki, Y. ve N. Karakuş (2012). "Türkçe Öğretiminde Kaynak metin Kullanımı", Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Bal, H. (2001). "Bilimsel Araştırma Yöntem ve Teknikleri", Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar. (2000). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Dursun, Aysun (2016), *Türk Halk Hukuku*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

İnanlı, M. S. (2009). "Televizyondaki Çocuk Programlarının Beş-Altı Yaş Çocukları İçin Sözel Şiddet ve Antisosyal Sözcükler İçerme Durumunun İncelenmesi", Ankara (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Karakuş, N. (2016). "Maysa ve Bulut İsimli Animasyon Çizgi Filmin Kültürel Öğeler Açısından İncelenmesi," *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 2016, Cilt:13, Sayı: 34, s. 134-149.

Karkın, M. ve Ü. İmnik, (2013), "Sosyo-Kültürel Yönüyle Çizgi Film Müziği", *Sanat Dergisi*, Sayı:24, s.1-16.

Şenocak, Ebru (2009), "Koroğlu Destanı'nda Simgesel Değerler", *21. Yüzyılda Koroğlu ve Bolu Araştırmaları, Uluslar Arası Koroğlu, Bolu Tarihi ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri 17-18 Ekim, Bolu 2009*, s. 140-157.

Şeker T. ve E. Balcı (2012). "Yeni Türk Çocuk Dizi Fenomeni "Pepee" Çizgi Dizisinin Alımlama Analizi", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 243-263.

Uçar, T. F. (2004), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Türkmen, Nilgün (2012). "Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Pepee", *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, Cilt: 36, Sayı: 2, s.140-158.

Yağlı, A. (2013). "Çocuğun Eğitiminde ve Sosyal Gelişiminde Çizgi Filmlerin Rolü: Caillou Ve Pepee Örneği", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkishor Turkic*, Volume 8/10 Fall, s. 707-719.

Yıldırım, A. (2006). "Renk simgeçiliği ve Şeyh Galibin Üç Rengi", *Milli Folklor*, Yıl: 18, Sayı: 72, s. 129-140.

Yorulmaz, B. (2013). "Pepee Çizgi Filminin Din Ve Değerler Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal Of International Social Research*, Cilt: 6, Sayı: 24, s. 439-

INVISIBLE BORDERS AND TRAUMA IN *THE JOY LUCK CLUB* BETWEEN AMY TAN'S NOVEL (1989) AND WAYNE WANG'S CINEMATIC ADAPTATION (1993)

Oussama BENSLAMA* / Hichem SOUHALI**

Abstract: This research paper is an analytical, comparative study of Amy Tan's twentieth-century diasporic novel, *The Joy Luck Club* (1989). It investigates the impact of invisible borders on both mothers and daughters in their cultural fluctuation between Chinese roots and American novelty. The boundaries that separate the two worlds can become so blurred out when one decides to move beyond topographical and physical terrains. In a Chinese-American milieu, there is the heavy weight of cultural limitations and taboos that are unspoken of in the midst of the immigrants' hybrid lives. While the differences between book and screen adaptation have previously been described as minor sub-plot deviations, these changes still hold great significance in how Western societies perceive other cultures. The aim is to assess the level of intergenerational trauma Tan's characters have sustained through a set of socially imposed borders and the ways they have decided to deal with it in both novel and film adaptation. The research relies on Hannah Arendt's socio-cultural theory of the seemingly stateless identity and its correlation with the immigrants' intergenerational trauma to examine how this kind of pressure put upon the characters affects their lives in the United States.

Key Words: Amy Tan, invisible borders, intergenerational trauma, film adaptation, stateless identity.

AMY TAN'IN ROMANI (1989) VE WAYNE WANG'IN SİNEMA UYARLAMASI (1993) ARASINDAKİ KARŞILAŞTIRMADA *THE JOY LUCK CLUB*'DAKİ GÖRÜNMEZ SINIRLAR VE TRAVMA

Öz: Bu araştırma makalesi, Amy Tan'ın yirminci yüzyıl diasporik çalışması olan *The Joy Luck Club* (1989) analitik, karşılaştırmalı bir çalışmasıdır. Çalışma, Çin kökenleri ve Amerikan yeniliği arasında kültürel dalgalanmalar yaşayan anneler ve kızları üzerindeki görünmez sınırların etkisini araştırmaktadır. İki dünyayı ayıran sınırlar, biri topografik ve fiziksel alanların ötesine geçmeye karar verdiğinde oldukça belirsiz hale gelebilir. Çin-Amerikan ortamında, göçmenlerin hibrit yaşamlarının ortasında dile getirilmeyen kültürel sınırlamaların ve tabuların ağır bir yükü vardır. Kitap ile ekran uyarlaması arasındaki farklar daha önce ikincil konu sapsmaları olarak tanımlanmış olabilir, ancak bu değişiklikler Batı perspektifinin diğer kültürleri nasıl algıladığında büyük bir öneme sahiptir. Amaç, Tan'ın karakterlerinin bu sosyal olarak roman hem de film uyarlamasında bununla nasıl başa çıktıklarını incelemektir. Araştırma,

ORCID ID : 0009-0008-6369-7104* /0000-0002-2102-8446**

DOI : 10.31126/akrajournal.1474593

Geliş Tarihi : 28 Nisan 2024 / Kabul Tarihi: 17 Temmuz 2024

*Lounici Ali University of Blida 2.

**University of Batna 2.

Hannah Arendt'in görünüşte devletsiz kimlik kültür teorisine ve göçmenlerin kuşaklar arası travmasıyla olan ilişkisine dayanarak, bu tür baskının karakterler üzerindeki etkilerini Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yaşamlarına nasıl etkilediğini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Amy Tan, görünmez sınırlar, kuşaklar arası travma, film uyarlaması, devletsiz kimlik.

Introduction:

Amy Tan's novels have garnered a lot of popularity in recent years. One potential reason for such a rise of interest in the author's stories is the vivid connection that exists between Tan's fiction and her own experience amidst her family in China. When asked in a 2017 "PBS Hour" interview if her characters were semi-autobiographical, Tan argued that all novels are in a way connected to the author's personal life, "...people who have impacted your life and made you who you are, that's who you put in your stories (...) Fiction makes [personal events] happen faster" (PBS News Hour, 2017, 4:12-5:28). Her 1989 debut novel, *The Joy Luck Club* can be described as a kaleidoscopic form of narrative, where the reader would jump from one background story onto another until all the personal experiences the characters recount are interwoven into a large tapestry of universal struggle, shared not only by Asian American citizens but also by most immigrants and refugees across the world. The mothers of the four families, Suyuan Woo, Lindo Jong, An-mei Hsu, and Ying-ying St. Clair, are all forced to flee from their bitter past, choosing San Francisco as a fresh start and hoping to offer better lives for their daughters. Unfortunately for these women, the damage of their past sufferings is handed down to the younger generation. Feeling their mothers' inadequacies as their own, the daughters express their insecurities and self-dismissal in various manners while trying to please their caretakers. "I had always thought that we were apart [my mother and I]," Tan exclaims, "and what I realized in writing this is that we were almost dangerously, like, symbiotic twins. That there was almost a pathological need to (...) understand each other, which I realized became part of my skills as a writer" (PBS News Hour, 2017, 2:38-2:56). The author reveals how dangerous it had felt to see her mother in her own personality. She witnessed the abuse and the psychotic behavior her father had manifested in her childhood toward her mother while the latter sank further into a state of depression and self-loathing. Her statement makes sense as to how much she wants to avoid a similar path and how seemingly difficult it is for her to do so. This dreadful memory is also what inspired her to try and capture this maternal struggle—and, in turn, her own struggle—in writing. Through her fictional Chinese aunts of the mah-jongg "*Joy Luck Club*," Tan distributes fragments of her pain in the form of memories. In doing so, she emphasizes the maternal strength that comes as a result of the mothers' survival. It is an important,

gained attribute that the four of them use to raise their daughters under better circumstances.

The novel also highlights the restricting borders imposed on Chinese immigrants. From the apparent historical and physiological differences that set them apart from Caucasian Americans in the form of ostensible demarcations to the less evident social and cultural ones that people would not be able to recognize at first glance, Hanna Arendt believes that these differences contribute to the widening of borders between cultures. “They are at the center of the stateless refugee’s issue,” she contends, “. . .the predicament of the stateless as featuring simultaneity of two pathologies of political action and citizenship: Public invisibility and natural visibility” (Arendt, 1958, p. 198). Her political views on the inequality and the extreme prejudice that are directed toward alien immigrants have often been used in cross-cultural studies to better understand the struggles of diasporic living in Western countries. In this research, I will explore the contradictions that exist between Western constitutive principles aimed at protecting human rights, including those of hybrid citizens, and the public reality that singles out these immigrant families and treats them as “the other” making them naturally transparent human beings without the qualities of American citizenship. Additionally, I will investigate the unconscious effects of essentialist native conventions on first-generation immigrants, which despite having contributed to their traumatized identities, are still bestowed upon the new generation under a desire to preserve Chinese roots.

In the last section of my paper, I will compare the original work of Amy Tan and the 1993 film adaptation, which included a Western contribution to the screenplay, thus adding a new perspective to Tan’s story. The film is the product of a collaboration between the author and the American screenwriter, Ronald Bass. The latter played a major role in altering some of the book’s events. The changes that made the final cut might not be representative of the general American perception surrounding the Chinese immigrants’ struggle, but they remain essential keynotes in understanding the extent of difficulty and hardship that Westerners usually attribute to Asian immigrants, especially Chinese refugees. By scrutinizing the adjustments made to Tan’s narrative, I will look at the subtle hints of discrepancies that might contribute to the reinforcing of the larger stereotypical image surrounding Asian cultures.

Cultural and Generational Borders:

Between Essentialist Conventions and Survival Attributes

The Italian Philosopher Massimo Cacciari states that “borders are not only [the boundaries], the fences, and walls that separate us from each other, they are also the spaces between contact zones” (Cacciari, 2002, p. 73-84). These

zones make borders not just a way to separate one nation from another, permanently keeping each country isolated from the rest of the world, but rather a way to create more distance while maintaining contact between nations. In regard to social interactions between people of diverse origins, borders serve, in this case, as liminal tools. Each party that is involved in a discussion can have a moderate social form of public communication while keeping certain personal matters private, enclosed, and hidden from public access. No general consensus is outlined on what one must share about his or her own culture, ethnicity, or religion. In a racially mixed environment, this not only creates an untraceable gap between citizens of different backgrounds but also instigates misunderstandings that could potentially transform, over time, into solidified stereotypes about people based on the superficial knowledge others have conceived around them. Consequently, immigrants become the target of racial profiling. They are inferiorized and alienated in their adopted countries, not only because of their skin color but also due to the invisible cultural distance that exists between them and the “more established” native citizens of Western countries.

In Tan’s novel, these cultural borders become less and less visible for the hybrid, American-born generation. The four daughters cannot figure out which path to choose. They feel that their Chinese background creates a minefield of cultural obstructions in the US. Things that they are constantly warned to be careful of feel like they will always remain out of reach. Waverly Jong is always confused by her mother’s seeming disapproval. Her complaints about her hairstyle, her American mate’s freckles, and even her house put Waverly in an unnerving mood. She feels an invisible tension that she cannot fathom—always looking for the sources of her mother’s dissatisfactions while sensing a tyrannical pressure put upon her, constantly egging her to do better. The character feels strongly confined by the way this authoritative figure constantly throws passive-aggressive social cues at her, not knowing exactly what she disapproves of or why. Later in the book, when we are presented with her mother’s version, Lindo’s viewpoint, we understand that the relationship between the two is built on misunderstandings and Lindo Jong is not the oppressive mother that Waverly depicts her to be but rather a protective one. When her daughter finally confronts her about her cynical comments and reproachful attitude, Lindo replies: “...why do you think these bad things about me? (...) So you think your mother is this bad. You think I have a secret meaning. But it is you who has this meaning” (Tan, 2006, p. 195). Tan uses this kind of misunderstanding between mother and daughter as an important thematic pattern throughout her story. She directs her readers’ attention to the unsteady

relationships that exist in most immigrant families, oscillating between a parental fear for their children in this alien, Western life and a new generation's precautionary nature fed by a superficial interpretation of their lineage.

The fear of losing contact with their past ancestral tree makes the Chinese mothers concerned for their daughters' future. As absurd as it might seem to them, they still cannot help but imagine themselves gradually fading from their daughters' memories while the younger generation continues to let itself be engulfed by the American ways, not caring for the struggle their mothers had to go through to reach this new world in the first place. June Woo observes these presentiments on the faces of the Joy Luck Club aunties, unspoken yet felt out loud. She writes:

They are frightened. In me, they see their own daughters, just as ignorant, just as unmindful of all the truths and hopes they have brought to America. They see daughters who grow impatient when their mothers talk in Chinese, who think they are stupid when they explain things in fractured English. They see that joy and luck do not mean the same to their daughters that to these closed American-born minds "joy luck" is not a word, it does not exist. They see daughters who will bear grandchildren born without any connecting hope passed from generation to generation. (Tan, 2006, p. 25)

Both concepts of "joy" and "luck", in which they believe, make the four of them feel more attached to their ethnic past. These two abstract ideals may not hold much meaning to their daughters, but for them, they are the virtuous Chinese attributes that helped them overcome their past tribulations. The mah-jong club's name is a token of their survival and a warm reminder of the good that can still be cultivated from their past. "*The Joy Luck Club*," as Ben Xu describes it, "[is] a magnificent table (...) at its centre is an expression and embodiment of that survival mentality and its strategies of psychic defence" (Xu, 1994, p. 6). It is mainly why this first generation wants to preserve and share its past knowledge. The members of this club believe that they have learned valuable lessons from their traumatic past so that when the need arises to help their daughters face their own adversities, they would re-open their old wounds and reach down to conjure up the wisdom they have stored for years to come. Xu describes the characteristics they would pass on as more than self-sufficient virtues. "Hard work and persistence [among other important qualities] are with the mother-and most diligent Chinese immigrants (...) the means and conditions of survival (...) they are the attributes of a winner in life" (Xu, 1994, p. 8).

On the other hand, this maternal bond is also considered as a generational curse for the American-born children. Their connection to their Chinese mothers is symbolic of the overbearing, strict traditions and conservative views that they believe still linger over their shoulders. Because the good also comes with

the bad, separating all the virtuous, supportive Chinese qualities from the restrictive, domineering ones is not as easy as it seems. The hard work that Lindo wants to instill into her daughter, Waverly, becomes almost suffocating to the point where she wants her to lose fewer chess pieces in her games while still maintaining her win streak. Waverly constantly expresses her irritation with her mother's meddling:

"Next time win more, lose less."

"Ma, it's not how many pieces you lose," I said. "Sometimes you need to lose pieces to get ahead."

"Better to lose less, see if you really need."

At the next tournament, I won again, but it was my mother who wore the triumphant grin. "Lost eight piece this time. Last time was eleven. What I tell you? Better off lose less!"

I was annoyed, but I couldn't say anything. (Tan, 2006, p. 84)

This might be interpreted as a lack of knowledge on her part about the strategies of chess, but it shows a relentless desire, nonetheless, to dominate the game. These excessive expectations eventually put Waverly under a lot of pressure until she regretfully quits playing chess altogether (Tan, 2006, p. 71). There is an indistinguishable line between a passionate mother and a dragon one, who coerces her children into becoming perfectionists. This extreme competitive spirit is also seen between Aunt Lindo and Suyuan, who both want their daughters to be not just good but to become the best at what they do. While Waverly at least excels at chess, June fails to deliver when performing on stage as a promising pianist. Even then, her mother is not deterred by this failure. June is only pressed further to continue her piano practice (Tan, 2006, p. 125). These unconscious obsessions with control seem to latch onto the attributes of survival and the wishes to guide and assist the new generation. Furthermore, as shown by the mothers' strong aspiration to make of them winners in life, this goal comes with its flaws when unconsciously reaching extreme depths.

Tan frequently hints at these control-based, essentialist motherly inclinations to which the new generation is submitted. The daughters are expected to adopt this strong demeanor that their caretakers have gained by surviving the unfortunate social and historical prisons of their past environment. Born with this heavy burden, they recognize the reluctance in their parents' tone to adapt to the new ways, often ushering warnings that are laced with naïve superstitions meant to barricade their children from any danger or making subtle remarks about their daughters' relationships while expecting any potential foreigner husband to greet and converse in the traditional, Chinese-like manner. These overly protective and conservative boundaries put them at a severe halt

in their personal lives. Struggling to make decisions regarding the future of their relationships or careers, they sometimes feel a sense of ineptitude and even helplessness when trying to understand their mothers' complex nature. This also makes them reduced to being sub-par citizens of the United States. Unable to escape some of their family's traditional Chinese bearings, they cannot entirely convert to an open, indulgent American lifestyle. Not only are they affected by cultural restrictions, but they also carry their parents' Asian physiological looks; as Lena Saint Claire exclaims:

...if [people] looked really close (...) they could see the Chinese parts. Instead of having cheeks like my [English-Irish] father's sharp-edged points, mine were smooth as beach pebbles. I didn't have his straw-yellow hair or his white skin, yet my coloring looked too pale (...) And my eyes, my mother gave me my eyes, no eyelids, as if they were carved on a jack-o'-lantern with two swift cuts of a short knife. I used to push my eyes in on the sides to make them rounder. Or I'd open them very wide until I could see the white parts. But when I walked around the house like that, my father asked me why I looked so scared. (Tan, 2006, p. 91)

Such visible traits inevitably give them the peculiarities of non-Caucasian Americans, because of them, they are forced to inhabit a political space, or what Hannah Arendt calls "a space of appearances" "the space where I appear to others as others appear to me" (Arendt, 1958, p. 198-199). Arendt recognizes the stereotypical nature of the adopted country, a place full of judgment and prejudice that immigrant families have to adapt to. Despite being born in the United States and having little knowledge about their mothers' homelands, the second generation still cannot escape their genetic heritage. In the eyes of Westerners, they are seen as reflections of their mothers, marked as Asian refugees, stateless intruders and illegal immigrants. Rose Hsu suffers from this derogatory treatment when meeting with her future mother-in-law, Mrs Jordan. The latter thinks Rose is of Vietnamese descent. She tries to sway her from marrying Ted by blatantly pointing out how Rose's Asian upbringing would look bad on her son's career resume (Tan, 2006, p. 86). Ted's mother is a representative character of white supremacy in the United States. Such supremacy creates a sense of enclosure and gatekeeping. As a result, the second generation is bordered by disparaging entitlements, almost framed as outsiders who can never belong to the myth of American purity.

Often characterized as not being American enough to belong to the rest of the US population, immigrants face the risk of getting dispossessed from their identity or even deported. They are often seen as the disposable proportion of any Western country and treated as political tools that can be blamed and lashed out at for the faults and mistakes of others. By current standards, to

describe immigrants as the punching bag of the West is an understatement. They are artificially American, blending with other unseen marginalized groups until a crisis arises. When that happens, they are only recognized by their homosapien degeneracy, treated as criminals, and chastised severely. Arendt argues that the hybrid is only visible in Western societies when charged with a crime; only then does he register as a real citizen in his adopted country, marked permanently by the justice system (Arendt, 1958, p. 286). The criminal charges would then only further highlight their alien descent. Their ethnic background is stressed as the root of their deplorable deeds; it is the handicap that keeps them from ever belonging to any mainstream, elitist community.

Suyuan Jong almost loses her authority as a landlord. When she tries to evict her second-floor tenants, a white, middle-aged couple. To help shelter her relatives who are coming from China, Jong has no choice but to ask the couple to find another place. Her tenants not only refuse to leave the apartment, but they demand to see proof of the supposed new lodgers' arrival. In the following weeks, they begin to treat her with revengeful hostility despite no mention of any past cordial interactions to begin with. Disregarding her position as the rightful proprietor, the couple falsely accuse her of killing the missing neighbourhood's cat (Tan, 2006, p. 176, p. 185). In their eyes, the mother of June became a stereotypical Asian immigrant the moment she mentioned her Chinese roots. Already framed as a sub-par American citizen, the couple attempts to overturn her position of power from a landlord to an intruder, and from an American citizen to an illegal immigrant who does not belong there.

Marieke Borren stresses this worldwide issue. She contends that immigrants can suddenly lose their nationalities at any moment in their lives. Based on Arendt's concept of the stateless, she believes that the hybrid, even in our current time, is forcefully subjected to a continuous, fluctuating visibility, "Such Politics frames the [hybrid] subject as either relevant or negligible through the processes of shifting the threshold of what is worthy of being seen and what is not" (Borren, 2008, p. 84). This not only refers to the unsettling, pending risk of the second generation's exclusion from their adopted country but their ancestors' homeland as well. The lack of knowledge about their parents' native culture denies them the possibility of ever truly belonging to the first generation's place of birth. Having to carry a piece of each world, the Asian looks that they inherit from their parents, and the character that is nurtured by American standards, the daughters feel cursed with their socially cemented, "incomplete" identities.

Adhering to a myth of purity in this day and age means denying the existing hybrid nature of people around the world. In his way of denouncing the endeavor to eradicate the idea of an interracial lifestyle, Edward Said explains in

his book *Culture and Imperialism* (1993) how futile these labels have become. He writes:

No one today is purely one thing. Labels like [Asian], or woman, or Muslim, or American are not more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind. Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or Black, or Western, or Oriental (...) Survival in fact is about the connections between things (...) this also means not trying to rule others, not trying to classify them or put them in hierarchies, above all, not constantly reiterating how “our” culture or country is number one. (Said, p. 336)

Said believes that a classless, borderless, cosmopolitan life is possible if one is willing to give up the fight for power; however, borders, both visible and invisible, will remain an ultimate, stagnant feature in human life. They are a natural construct that people will always be predisposed to create and maintain. We are, after all, “geographic beings for whom the creation of places [also distance], and by consequences the process of bordering seems natural” (Alexander C. Diener and Joshua Hagen, 2012, p. 1). Ironically enough, the borders humans create are constantly shifting back and forth. They are difficult to trace and thus to completely erase if globalization is the desired destination. It does not mean that we cannot fantasize about a borderless, utopian world because in doing so, there will always be something that will get us —if not almost there—closer to the real thing.

Intergenerational Trauma:

The Reclusive Self and the Burden of the Voiceless

Ying-ying St. Claire is one of the characters that could be argued had suffered the most in the book. Born in a wealthy family, she is first depicted as having a fortunate, privileged childhood. But, the relaxed, free-spirited, and somehow talkative girl of the early chapters is soon replaced with a voiceless older woman who is inflected by the deep lacerations of a first, abusive marriage in later chapters. The audience soon realizes that Ying-ying harbors a tragic and devastating secret, that of her first child’s abortion. When talking to her daughter, Lena, she spills out what was locked deep down in her heart for so long:

The night [my first husband] planted the baby, I again knew a thing before it happened. I knew it was a boy (...) [Later] I found out from my youngest aunt that he had left me to live with an opera singer. Later still, when I overcame my grief and came to have nothing in my heart but loathing despair, my youngest aunt told me of others. Dancers and American ladies. Prostitutes. A girl cousin younger even than I was. She left mysteriously for Hong Kong soon after my husband disappeared. So I will tell Lena of my shame (...) I will tell her of the baby I killed because I came to hate this man so much. I took this baby from my womb before it could be born. (Tan, 2006, p. 217)

This tragic past that she decided to swallow down like a bitter pill made her lose her joyful, sociable persona. Instead, she developed a new, muffled-down identity in her second marriage to Clifford St. Claire. This one spurred not out of love but out of convenience. She chose a safer future for the sake of her daughter. However, Lena eventually inherited her reclusive personality as well. The daughter developed a water-like character, an empty shell ready to contain the self-centered, aloof yearnings of her husband, Harold. Lena soon finds herself trapped in a similar oppressive relationship. Her American husband exploits the Western values of gender equality in his favor. The two agree to split their house spendings, but Lena does not consume or ask for any luxury. Harold, on the other hand, continues to buy magazines and ice cream that he alone would a few individuals consume. She pays the price for these commodities because she is made to believe that he brought them for her. Their expenses keep growing without end, but while her savings grow thinner, his do not. She is bullied into this submissive state and manipulated for her lack of voice. When she tries to protest for the first time, Lena finds it difficult to put her thoughts into words. The passage reads as follows:

“I just don’t think you should get credit for *your* ice cream anymore.”

He shrugs his shoulders, amused. “Suits me.”

“Why do you have to be so goddamn fair!” I shout.

Harold puts his magazine down, now wearing his open-mouthed exasperated look. “What is this? Why don’t you say what’s really the matter?”

“I don’t know. . . . I don’t know (...) I start to cry (...) because I realize now that I don’t know what the point of this argument is. Am I asking Harold to support me? Am I asking to pay less than half? (...) Maybe Harold is a bad man. Maybe I’ve made him this way. (Tan, 2006, p. 143)

Lena continues to fumble over her words, questioning her judgment about Harold after being made to believe that she is the one to blame for her unhappiness. Fortunately enough, her mother comes to the rescue. She gives her enough strength and encouragement to defend herself by bringing up her past: “I will hold that pain in my hand until it becomes hard and shiny, more clear.

And then my fierceness can come back, my golden side, my black side. I will use this sharp pain to penetrate my daughter's tough skin and cut her tiger spirit loose" (Tan, 2006, p. 221).

Rose Hsu suffers from the same blemish, voiceless personality. In her marriage with Ted, she is always reluctant to express her opinions. While assuming the role of a shadow, Rose wants to please her husband by being amenable to every suggestion he makes, thinking it is the best way to protect her marriage from falling apart. She instead puts her relationship at risk as Ted grows annoyed with her lack of firmness in making decisions by herself. Again, using the same formula, Tan opens up the mother's painful past to break the daughter's malediction. An-Mei Hsu remembers the suicide of her mother by recounting the event, "My mother whispered to me that she would rather kill her own weak spirit so she could give me a stronger one (...) and on that day [the day my mother passed away], I learned to shout" (Tan, 2006, p. 210). Rose eventually reconnects with her personal needs and desires. She finds the strength to break through her feebleness.

This intergenerational pattern of the reclusive Chinese-American identity is half attributed to the idealness by which Asian minorities are defined. They represent "the model minority myth; a problem-free, successful [class of] immigrants, grateful to be in America (...) [this myth] bolsters the narrative of American exceptionalism and benevolence" (Cai and Lee, 2022, p. 236). Trapped into the illusion of having been rescued from their collective traumatic history of great oppression and war, Asian Americans as a people are made to feel indebted to their rescuers. Their past suffering is trivialized by the temptations of potential success and acquirable dreams in this imperial new world. Consequently, both Lena and Rose are swept into this grand narrative. Feeling a sense of inferiority in their relationships because of the supposed superior, purer American background that their husbands have, they unconsciously follow their lead.

When paired with Arendt's notions of "natural visibility" and "political space," the daughters who live under the imperial roof of the American society become segregated by both visible and invisible borders. They are afraid to speak up in their households mainly because they are concerned about the risk of being seen and marked as alien citizens, less civilized, and more affected by their ethnic background. Shown by what might be characterized as their deplorable, outdated side, that which does not align with Western values, they turn into ungrateful Asian immigrants in the eyes of their husbands.

Furthermore, Lena and Rose are also affected by the traditional Chinese perceptions of marriage. Having developed a certain idea of their parents' expectations before engaging in communication, they again feel an unexpressed

cultural obligation set upon them. When Rose and Ted's relationship starts to crumble, Rose considers what kind of advice her mother would give her based on the understanding she has about her traditional way of thinking: "waiting for the right moment to tell her about Ted and [I], that we're getting divorced. When I tell her, I know she's going to say, "This cannot be." And when I say that it is certainly true, that our marriage is over, I know what else she will say: "Then you must save it" (Tan, 2006, p. 102). This self-consciousness about the strict cultural ideology Chinese people have on women in general, and on housewives in particular, makes the second generation feel an intangible set of gender limitations they should not, or sometimes must not cross. Haunted by their assumptions of cultural constraints, they unconsciously adopt this obedient, soft-voiced identity, renouncing the war in their relationships before even engaging in battle.

Later, An-mei Su dispenses the presumptions her daughter has built up about her by encouraging Rose to find her own voice, "I am not telling you to save your marriage," she protested, "I only say you should speak up" (Tan, 2006, p. 117). The empowerment that her mother provides is Tan's solution to overcome this traumatic curse and regain confidence. To break through these social barriers, Tan opens up lines of conversation between mother and daughter.

Acknowledging that Asian Americans are inflicted by this intergenerational silence, a 2020 study conducted on a sample of Vietnamese Canadian Immigrants suggests a resolve through communication between parents and children. Just like Tan's opinion on the necessity of sharing the past to educate present generations, the research recognizes the futility and even damage that could culminate from keeping secrecy about personal trauma. The study encourages a transparent form of conversation between generations of immigrant families, even if the topic at hand is the percussive, painful memories of the parents. Such transparency may allow children to better understand and reconnect with their roots (Jeyasundaram et al., 2020, p. 4-p8). Tan affirms that gateways to family interchange can be opened by diving into her characters' undisclosed, private thoughts. She believes it to be a healthy therapeutic way that allows the second generation to reconcile with its ambivalent nature. Only then will the children be able to re-construct their identities by embracing their hybridity.

It appears to be the logical solution for the younger generation to move forward in their decisions. However, less favorable results were presented by Laurie L. Meschke and Linda P. Juang in their 2013 study on the obstacles to opening communication between Hmong parents and their children. The research considers a class of less understanding parents who use their traumatic

experiences as a scale of comparison between their circumstances during their adolescence and those of their children. Instead of sharing their trauma as a thread of connection or a way of bonding, their past misfortunes are put on display as an exemplary model of discipline and tolerance. On such occasions, the adversities that the younger generation goes through are dismissed by the closed-mindedness and conservative views of Asian parents. When trying to find guidance by reaching out, these teenagers instead suffered from “parental judgment, intimidation,” which was not of help to them, “no benefits in communicating with [them] were also noted [as a part of the] communication obstacles. These barriers resulted in young adults feeling shut down when communicating with parents...” (Meschkea & Juang, 2013, p. 12).

The four mothers Tan imagined in her story seem to fit the understanding type of Asian parents. However, to overgeneralize open communication as the solution to this intergenerational dysfunction is to ignore the intermediate attachment the first-generation immigrants still feel to the essentialist aspects of their culture. Furthermore, there exists an unequal level of severity in the plethora of traumatic experiences that the parents had gone through, so sharing some of the mildly uncomfortable memories of the past can be less challenging compared to other more profound and agonizing experiences. Therefore, it is not always possible to break the silence, even amongst family members. In such dire cases, these private thoughts remain part of the elusive boundaries that set the two generations apart. Their involvement in this intergenerational cycle of the traumatized Chinese American identity should not be disregarded as the mere personal issues of but as the diverse, yet at the same time collective, interconnected shattering of a people.

American Perception of the Chinese Culture in the Cinematic Adaptation

In a 1993 Washington Post Interview, only a few weeks after the film's release, the American screenwriter Ronald Bass expressed his prior admiration for what Tan had accomplished in her novel. He was determined to preserve all of the components that helped establish the novel's success in his screenplay. Both of them believed that the adaptation accomplished just that. “Thematically,” says Bass, “it was important for us to make the parallels as strong as we could. The idea of using all four families was to show that this is everyone's story”. Bass's vision of the adaptation hinted at a desire to achieve a universal story that touches a human note inside the viewers instead of having a single community as the primary target audience. “Both [Tan and Bass] hasten to emphasize that [the film] should not be segregated in the public's mind as

an Asian-themed movie. It's just a movie about people who happen to be Chinese" (Howe, Bass, 1998). In another interview, Tan makes a similar statement about her intention behind writing her stories. When the interview shifts to a talk about her previous work, *Joy Luck*, she states:

...I had always wanted to avoid anything that had to do with me being a Chinese-American. I didn't want to be labelled. These stories I tried were so unsuccessful that I decided I would start to write a story about a Chinese-American girl and see where it would take me. And I found this different voice coming out. (Davis & Tan, 1998, p. 98)

It seems that both artists wanted to avoid the political overtones that could be excavated from the story by critics and audiences alike. In their eagerness to project their personal agendas, both readers and spectators would eventually find *The Joy Luck Club* a tempting outlet for their racially-charged rants. Bass and Tan cannot be blamed for trying to deter the unwanted attention. The story was first meant to bring enjoyment through its thrilling sub-plots and happy, wholesome closure, but it is difficult to ignore the diasporic nature of Tan's narrative. Its focus on the differences between Chinese and American cultures was bound to bring its share of political criticism. This only made the production of the adaptation more challenging for Bass.

The assignment at hand required of him to make significant cuts and adjustments for the story to fit the silver screen while also trying to preserve its soul. However, entire sections of the novel were removed. This greatly impacted the cultural context related to some of the shot scenes. The ones omitted, more specifically, would have provided background information on Chinese principles and beliefs in the film. They helped the book readers understand the choices that were forced upon certain characters.

Ying-ying's decision to have an abortion is perhaps the most prevalent example of such adjustments. In the novel, Rose's Mother wanted to remove any connection with the man who continued to oppress her for years before leaving unannounced. It was a hard-felt decision, especially for a pregnant Chinese housewife who had to choose between two equally devastating fates. She either had to face the shame of a single mother raising a child without his father and bear the besmirching judgment of her community alone or abort a life secretly and live with the permanent guilt that comes with it. The film avoids the Ying-ying conundrum because of its political nature and instead opts for an accidental death of an already-born child. In the film, the mother lets her guard down while bathing her baby. Distracted by the treacherous deed of her husband, her mind drifts away, leading to the child's drowning (Wang, 1993). This controversial scene could be argued to be unnecessary if the intention was to avoid drawing any political criticism. Instead, the drowning dramatizes this

version of events for the sake of appealing to the excitement of American audiences. As cruel as it might seem, the unexpected death would give more thrill to that proportion of viewers, keeping them at the edge of their seats. The focus had shifted from depicting the source of the Ying-ying trauma to extracting as much thrill as possible from the child's morbid death.

Another major adjustment made in the movie concerns the past of An-Mei. An-Mei's mother pleads her case in front of her family in the film. She is seen at her parents' doorsteps, begging them to take her back in. The night before, she was tricked by one of the wives of a Chinese, wealthy man; she was raped and left drowning in her sorrow. When she tells this to her parents, they become infuriated not at the male assaulter but at their daughter. Not believing a word she says, they shut the door and neglect her existence altogether. She is left with nowhere else to go and no other choice but to marry that very same man, becoming one of his wives (Wang, 1993). In this tragic scene, American viewers sympathize with An-mei but also develop great spite and even disgust at her parents' behavior. The text, however, gives a slightly different outlook on An-mei's tragedy. She never goes back to her parent's house after suffering from her aggressor's attack because she already understands the consequences of losing face and dishonoring a family in a Chinese community. Family is the most important institution in China. It is a cultural priority to preserve that institution's reputation and never to dishonor family members. The omission of a contextual information essential to the audience's understanding of how the Chinese culture has its own bedrock rules is bound to make insinuations about Chinese people. Suzanne Green points out that "because [America] is not an honor-motivated society concerned with saving face, a kind of cognitive dissonance exists for the [American] viewer, a dissonance that readers are less likely to feel" (Green, 1996, p. 215).

The film does not shy away at times from the oppression and harassment that Chinese women have to tolerate. It goes at length about the restrictions that arranged marriages impose on Chinese women. When recounting Lindo Jong's memories, the screenplay criticizes the cultural tradition of arranged marriages, depicting the tradition as a tragic fate that robs the daughters of impoverished, hungry families in China. Lindo is forced to marry a spoiled boy to save her family from this extreme poverty. She is expected to conceive his child when he has not even reached the age of puberty. This scene condemns what is perceived as the malpractices of rich families in China while showing how resourceful and quick-witted women can be to get out of such circumstances. Lindo makes use of an imaginary ancestral relative, turning him into a ghost who brings prophesized warnings about their marriage. Because she observes the signs of pregnancy in the house's maid, she tells the family of a

nightmarish apparition that occurred to her in her sleep. It was Tyan-yu's grandfather, almost casting a curse upon her. He orders them to cancel this marriage, or he will ruin the teeth of the bride. He tells them that the maid is the true spiritual wife of the boy and that she already carries his child. The family is persuaded by the prophecy even more after the servant girl confesses her pregnancy, which was, in reality, the result of her secretly bedding a young delivery man. Through this well-thought-out ruse, Lindo is granted an exit from her imprisonment and enough money to start a new life in the US (Wang, 1993).

The screen adaptation puts into focus the feminist theme of the novel, but in doing so, it takes a stand against one of the oldest Asian traditions that is deeply rooted, not just in China but in other Eastern countries as well. The original text, while doing the same thing, does not exude as much judgment about arranged marriage as the adaptation does. It shows that some people, like the Huangs' family maid, are willing to accept this kind of destiny as a blessing that would promote them to a higher social position and a more comfortable lifestyle. Lindo thinks of how happy the maid must have become after her plan succeeded:

You can imagine how happy [the servant girl] was when they forced her to tell the truth about her imperial ancestry. I heard later she was so struck with this miracle of marrying Tyan-yu she became a very religious person who ordered servants to sweep the ancestors' graves not just once a year, but once a day. (Tan, 2006, p. 59)

This film's scene shows a Westernized portrayal of Tan's version of events. The adjustments again prioritize the sentiments of American audiences over Chinese ones. By relying on American values of emancipation while considering them as the ideal, must-have social constructs of any society, the film promotes the empowerment of Chinese women at the cost of condemning Chinese practices. "... The Chinese code of honour as foreign to most American viewers as the Chinese language," according to Green, "is clarified significantly in the novel. The screen adaptation does not provide the same information and therefore creates an uninformed tension for viewers" (Green, 1996, p. 215). When such cultural details are lost into translation. The script indicates an unconscious sense of entitlement to reprimand a foreign culture while portraying certain characters under an indigenous, uncivilized light.

Brushing off these contextual elements as trivial scraps that would not affect the direction of the author's message is a popular trademark of Hollywood's way in managing diasporic productions. Due to its corporate nature, the industry of American cinematography is more focused on producing Box Office hits than producing faithful adaptations. If reaching such an end

means meddling with the cultural context of the story itself to satisfy the reception of American audiences, then that is a bargain film producers are often willing to take. Moreover, it is not just Hollywood that gives little regard to non-American cultures, as Hardt and Negri argue:

...there is already under way a massive centralization of control through the unification of the major elements of the information and communication power structure: Hollywood, Microsoft, IBM, AT&T, and so forth. The new communication technologies, which hold out the promise of a new democracy and a new social equality, have in fact created new lines of inequality and exclusion, both within the dominant countries and especially outside them. (Hardt & Negri, 2001, p. 300)

This international spread of American mainstream culture through these big industries means a great extension of borders between societies and audiences from around the world. Despite claiming otherwise, Bass's adjustments to Tan's narrative are incentivized by corporate decisions. They are not only part of the adaptation process; on some level, they also control the narrative's direction. As a consequence, it almost feels like there is a lack of interest in Chinese reception and a stronger focus on reaching a threshold of revenue by targeting American viewers instead.

A sequel to Tan's story is expected to be released in the next couple of years, and while a follow-up could reveal itself to be a great surprise that could give an opportunity for new Asian American actors to make their debut on the scene (Truffaut-Wong, 2022), it is less likely going to follow a corrective path, and more likely to implement further corporate decisions. While creative liberties are always encouraged in cinematic adaptations, they should not steer away from the source content when a culture unfamiliar to mainstream audiences is put at the center of its narrative.

Conclusion

The intergenerational struggle in Tan's work does well by capturing the tensions that exist between the members of Chinese immigrant families in the US. Stuck at the crossroads of two cultures, the daughters' fragmented identities are proof of the invisible and intangible demands imposed by the two societies. These illusive social expectations, which issue judgment from afar, represent a larger distance added to the one already maintained by the visible borders recognized between cultures. The burden to figure out and watch out for such unclear constraints is bound to make the younger generation lose its voice, retreating into submission.

Afraid of failure, these women almost surrender themselves to the lead of their husbands. Only by bringing traumatic memories of their surviving moth

ers can they recollect their strength to face their tribulations. A form of open communication allows a bonding between the two generations. Through her novel, Tan encourages a transparent disclosure of the past. She portrays the sharing of the mothers' trauma as an important healing factor for the daughters as it helps them dismiss the false impressions they have about the first generation's intentions. Her characters reconnect on a human front that the author believes is attainable in any hybrid society as long as there is the will to recognize the flaws in pre-conceived judgments. The work, thus, suggests this as a plausible solution to the deeply rooted, traumatized identities of Asian American families. Open communication, although not free from potential setbacks, is a step closer toward untangling the complexities of diasporic living.

To resist the stateless position that defines immigrants in a Western society, Tan believes that an attempt at cultivating the best qualities out of the two worlds can help the younger generation come to terms with their own identities. However, her story makes this message seem easier portrayed on paper than achieved in reality. A Cosmopolitan world through the eyes of hybrid immigrants is nothing but a dream. It is still, to this day, being ruined by the fruitless aspirations and the clinging of supremacists to the myth of purity. Moreover, due to the corporate nature of the adaptation, Tan's message loses some of its strength as the film moves beyond the depiction of trauma. It exerts a more judgmental focus on Chinese culture. The adjustments made to the screenplay indicate signs of meddling that are often known to create a misrepresentation of non-American cultures. This also reveals a willingness on the part of the American film industry to desecrate foreign cultures for the sake of increasing profit instead of showing a genuine desire to explore and familiarize American viewers with Chinese values and traditions through Tan's characters. While *The Joy Luck Club* is by no means the first nor the most affected diasporic work by the amendments made in favor of an American audience, it is still one of the novels whose original message is greatly deemphasized on screen.

WORKS CITED

- Arendt, Hannah. (1958). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
- Borren, Marieke. (2008). "Towards an Arendtian Politics of In/Visibility." *Ethical Perspectives* 15 (2): 213–37. <https://doi.org/10.2143/ep.15.2.2032368>. (Accessed September 7th, 2023)
- Cacciari, Massimo. (2002). "Wohnen. Denken: Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung." In Grossstadt. *Baukunst. Nihilismus: Essays*, 73-84.
- Cai, Jieyi, and Richard M. Lee. (2022). "Intergenerational Communication about Historical Trauma in Asian American Families." *Adversity and Resilience Science* (3): 233–45. <https://doi.org/10.1007/s42844-022-00064-y>. (Accessed December 23rd, 2023)

Davis, Emory, and Amy Tan. (1990) "An Interview With Amy Tan: Fiction—"the Beast That Roams" on JSTOR." Regents of the University of California: *Writing on the Edge*, Vol. 1, No. 2, pp. 96-111. www.jstor.org/stable/43158652.

Diener, Alexander C., and Joshua Hagen. (2012). *Borders: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Green, Suzanne D. (1996). "Thematic Deviance or Poetic License? The Filming of *The Joy Luck Club*." *Vision/re-vision: Adapting Contemporary American Fiction by Women to Film*: 211.

Hardt, Michael, and Antonio Negri. (2001). *Empire*. Harvard University Press.

Howe, Desson. (1993). "BASS, TAN: THE 'JOY LUCK' TEAM." *Washington Post*. September 24, 1993. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1993/09/24/bass-tan-the-joy-luck-team/2eae3fe3-917d-4199-871a-069b4ed433f1/>. (Accessed December 25th, 2023)

Jeyasundaram, Janany, Luisa Yao Dan Cao, and Barry Trentham. (2020). "Experiences of Intergenerational Trauma in Second-Generation Refugees: Healing through Occupation." *Canadian Journal of Occupational Therapy* 87 (5): 412–22. <https://doi.org/10.1177/0008417420968684>. (Accessed September 17th, 2023)

Meschke, Laurie L., and Linda P. Juang. (2013). "Obstacles to Parent-Adolescent Communication in Hmong American Families: Exploring Pathways to Adolescent Mental Health Promotion." *Ethnicity and Health* 19 (2): 144–59. <https://doi.org/10.1080/13557858.2013.814765>. (Accessed November 26th, 2023)

Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. Alfred A. Knopf.

Tan, Amy. 2006. *The Joy Luck Club*. Penguin House.

Truffaut-Wong, Olivia. (2022). "A Joy Luck Club Sequel Would Be Groundbreaking. That's A Problem." *Refinery29*, October 14, 2022. <https://www.refinery29.com/en-us/2022/10/11149824/joy-luck-club-sequel-asians-in-hollywood>. (Accessed December 28th, 2023)

PBS News Hour. (November 15, 2017). "How Amy Tan's family stories made her a storyteller." YouTube. Published online November 15, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=HNGYAw_3JQ0 (Accessed November 2nd, 2023)

Wang, Wayne, director. (1993). *The Joy Luck Club*. Buena Vista Pictures.

Xu, Bin. (1994). "Memory and the Ethnic Self: Reading Amy Tan's *The Joy Luck Club*." *MELUS* 19 (1): 3. <https://doi.org/10.2307/467784>. (Accessed September 14th, 2023)

OLIVER SACKS'IN *KARISINI ŞAPKA SANAN ADAM* ESERİNDEKİ NÖROLOJİK RAHATSIZLIKLAR VE SAVUNMA MEKANİZMALARI

Özlem ÖZEN*/ Ali YAY**

Öz: Nörolojik rahatsızlığa sahip olan bireyler, hastalıkla başa çıkabilmek için kendi hayatlarında uzman oldukları alanları kullanarak ya da farklı uygulamalar geliştirerek rahatsızlıkla uyum içerisinde yaşamaya çalışmaktadırlar. Bireyin bilinci, varlığını sürdürebilmek için sorunların üstünü örtmek adına yeni kaçış yolları üreterek rahatsızlığı kabullenmeye yol açar. Fakat bu durum kişinin sosyal davranışlarını, ruhsal durumunu ve karakterini doğrudan etkileyen bir faktör hâline gelmektedir. Nörolojik rahatsızlıklar, insan zihninin karmaşık labirentlerinde yankılanan gizemli odalardır. Oliver Sacks'ın sıradışı eseri *Karısını Şapka Sanan Adam*, bu labirentlerdeki derinlikleri keşfetmeye cesaret eder. Kendi hastalarından yola çıkarak kaleme alıp derlediği eserinde, bireylerin rahatsızlıklardan kaçış yollarını ya da rahatsızlıkla beraber yaşarken geliştirdikleri savunma mekanizmalarını bir edebiyatçı ve nörolog gözünden okuyucuya aktarmaktadır. Hastalar, bu labirentlerde kaybolurken, kendi dünyalarında yeni anlamlar ve savunma mekanizmaları inşa etme çabası içindedirler. Bu çalışmada insan davranışının kurgusal temsil-leri nöro-roman bağlamında örnek alınarak nörolojik rahatsızlıkların etkisinde kalan hastaların gösterdikleri savunma mekanizmalarıyla yaşama uyum sağlayışı incelenecektir. Sacks'ın eserinde, hastaların yarattıkları savunma mekanizmaları, insan beyninin sınırlarını ve mucizevi uyum yeteneğini gözler önüne sererken aynı zamanda sadece bireyin rahatsızlıkla başa çıkma biçimini değil, toplumsal ilişkilerini, duygusal durumlarını ve kişilik yapılarını da şekillendirir. Makalemizde Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı eserinde geçen "Karısını Şapka Sanan Adam", "Kayıp Denizci", "Ele Geçirilmiş" ve "Cupid Hastalığı" isimli kısa hikâyeleri ele alınacaktır. Çalışmamızda, psikanalitik edebiyat eleştirisi düzleminde hikâye anlatıcılığının açıklanması amaçlanmıştır. Ayrıca, eserden hareketle nörolojik hastalığı olan karakterlerin geliştirdikleri savunma mekanizmaları sonucunda değişen psikolojileri, sosyal yaşantıları ve davranışlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nöro-roman, Oliver Sacks, *Karısını Şapka Sanan Adam*, savunma mekanizması, nörolojik bozukluklar.

NEUROLOGICAL DISORDERS AND DEFENSE MECHANISMS IN OLIVER SACKS' *THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT*

Abstract: Individuals with neurological disorders try to live in harmony with the disorder by using the areas they are specialised in their own lives or by developing different practices in order to cope with the disease. In order to survive, the individual's consciousness generates new

ORCID ID : 0000-0003-2163-8823* / 0000-0002-2639-287X**

DOI : 10.31126/akrajournal.1456535

Geliş Tarihi : 21 Mart 2024 / Kabul Tarihi: 24 Haziran 2024

*Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

escape routes to cover up the problems, leading to the acceptance of discomfort. However, this situation becomes a factor that directly affects the social behaviour, mental state and character of the person. Neurological disorders are mysterious rooms that echo in the complex labyrinths of the human mind. Oliver Sacks' extraordinary work, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, dares to explore the depths of these labyrinths. In this work based on his own patients, he conveys to the reader the ways in which individuals escape from disorders or the defence mechanisms they develop while living with the disorder from the perspective of a literary and neurologist. While the patients are lost in these labyrinths, they are in an effort to construct new meanings and defence mechanisms in their own worlds. In this study, fictional representations of human behaviour will be taken as an example in the context of the neuro-novel and the adaptation of patients affected by neurological disorders to life with the defence mechanisms they show will be examined. In Sacks' work, the defence mechanisms created by the patients reveal the limits of the human brain and its miraculous adaptability, while at the same time shaping not only the individual's way of coping with the disorder, but also their social relations, emotional states and personality structures. In our study, it is aimed to explain the storytelling in psychoanalytical literary criticism. In this article, we will discuss the short stories "The Man Who Mistook His Wife for a Hat", "The Lost Sailor", "The Captured" and "Cupid's Disease" in Oliver Sacks' *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. In addition, it is aimed to comparatively evaluate the changing psychology, social life and behaviour of characters with neurological diseases as a result of the defence mechanisms they develop.

Key Words: Neuro-novel, Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, defense mechanism, neurological disorders.

1. Giriş

Amerikalı yazar Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* (1986) adlı eseri nörolojik rahatsızlıkların bireyin kimliğini ve dünya algısını nasıl etkilediği konusunu yansıtırken nörobilişsel yaklaşımların ve psikoterapinin hasta tedavisi açısından ilerleyerek geliştirilebileceğine dair okurlara umut vermektedir. Yazarın eserindeki karakterler, içerisinde buldukları durumlardan ötürü çeşitli davranış bozuklukları sergilemeye başlamışlardır. Söz konusu davranış ve yaşayış biçimi değişiklikleri temelde nörolojik rahatsızlıklarından kaynaklansa da davranış değişmesi ve kişiliğin normalden farklı sergilenmesinde nörobiyolojik nedenler de etken olabilir. *Karısını Şapka Sanan Adam*'ı nöro-roman özelliği taşıyan bir eser olarak okumak için Sigmund Freud'un Psikanaliz yöntemi ve savunma mekanizmaları* hakkında bilgi verilerek, nörolojik hastalıklar ve nöro-roman kavramlarına değinilecektir. Uygulama bölümünde seçilen dört karakterdeki algılama biçimlerinin sonucunda ortaya çıkan davranış değişiklikleri savunma mekanizmaları (kişisel ve sosyal yaşamda hastalıktan kaynaklı zorluklara karşı yarar gözetilerek yaşamı kolaylaştırma çabaları) bağlamında incelenecektir. Hikâyelerdeki dört karakteri

**Karısını Şapka Sanan Adam* adlı eserde nörolojik bozukluklar ve hastaların içerisinde buldukları durumlara uyum sağlamak için geliştirdikleri düşünülen savunma mekanizmalarından örnekler verilmiştir. Ancak yapılan saptamalar tartışmaya açık olup, verilen örneklerde hastalıkların tanı, teşhis ve tedavi yollarını göstermek kesinlikle hedeflenmemiştir.

doktor/terapist ve hasta ilişkisi bağlamında analiz ederken, rahatsızlıklarının nedeni nörolojik olsa bile, ilişkileri sırasında geliştirdikleri düşünülen savunma mekanizmalarının temelini insan psikolojisine dayandığını; böylece gösterdikleri tutumlar, değişken duygu durumları ve tepkisel davranışları psikanaliz vasıtasıyla açıklayabilmek amaçlanmıştır. Sonuçta karakterlerin kendi hastalıklarıyla yüzleşme biçimlerinin sosyal yaşantılarını nasıl etkilediği konusu ve gözlemediğimiz savunma mekanizmaları ile değerlendirilecektir. Bu doğrultuda, Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı eserinde geçen “Karısını Şapka Sanan Adam”, “Kayıp Denizci”, “Ele Geçirilmiş” ve “Cupid Hastalığı” isimli kısa hikâyeleri incelenecektir.

Çalışmanın bir diğer odak noktası, nörobilim ile edebiyatın iki farklı disiplin olmalarına rağmen, karşılaştırmalı edebiyat düzleminde birbirlerine temas etmeleri ve bu ilişkinin nöro-roman türüne örnek sayılabilecek *Karısını Şapka Sanan Adam* eseri bağlamında incelenmesidir. Nörolojik bozukluklar ve tedavilerinin gelişerek açık ameliyatların yanında sözlü rehabilitasyonun hastanın iyileşmesindeki önemi büyüktür. Zamanla, tedavide kullanılan yöntemler psikiyatrik tedavinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Dolayısıyla tedavide sözlü iletişimin ve psikanalizin yöntem olması, ayrıca nörobilim ile edebiyatın işbirliği sayesinde nöro-romanın ortaya çıkışı vurgulanacaktır. Nörobilim ve edebiyat alanında yapılan çalışmalar disiplinlerarası yaklaşımları gerektiren karşılaştırmalı edebiyatın konusudur. Çünkü ulusal üstü bir düzlemde kültürel ilişkiler ve çok kültürlülük ile uğraşan karşılaştırmalı edebiyat bilimi aynı zamanda edebiyatın diğer sanatlarla, başka medyalarla ve edebiyat biliminin diğer disiplinlerle olan ilişkisini karşılaştırarak inceler (Cuma, 2018: 8). Nöro-roman bağlamında bilim ve sanat bir araya gelmiş ve aralarındaki keskin çalışma alanlarını ifade eden sınırlar, karşılaştırmalı edebiyat sayesinde silikleşmeye başlamıştır. Her iki alanın bir ortaklığı ile ortaya çıkan elverişli sonuçlar insanlığın zihinsel, duygusal ve fiziksel gelişmesini destekleme gayesindedir. Bir nöro-romanı okuyan kişi, bir yandan eserde hastanın içerisinde bulunduğu durumu anlamaya çalışmakta, diğer yandan da hastaya teşhisi koyan doktorun bu süreçte zihninde geçirdiği aşamalara ve muhakemelere ortak olmaktadır. Bir başka ifade ile okuyucu hem hasta ile hem de doktor ile empati kurabilmektedir. Bunun sonucunda, nöro-roman okuyucunun duygusal zekâsını ve başkalarını anlama kapasitesini nasıl şekillendirebileceğine ve değiştirebileceğine dair yeni kavrayışlara ve bakış açılarına yol açmaktadır.

Yöntem

Psikanaliz teorisi, ilk olarak Sigmund Freud (1856-1939) tarafından 1896 yılında insan zihninin işleyişini anlamaya çalışırken geliştirilmiştir (Khelifa, 2021: 5). Fakat “psikanaliz” kelimesinin yayınlanmış ilk kullanımı Freud'un

1896 tarihli “Heredity and the Aetiology of the Neuroses” başlıklı Fransızca makalesinde gerçekleştirmiştir (Grünbaum, 2006: 259). Kelime anlamı olarak bizzat Freud tarafından 1- Nevrotik hastalıklarının sağaltımında kullanılan özel bir tedavi yöntemi. 2- İsbetli biçimde ‘derinlik psikolojisi’ olarak da tanımlanan bilinçdışı süreçler bilimi şeklinde tanımlanmıştır (Kızıltan, 2022: 16). Freud kuramını geliştirirken kendi hastalarının iç dünyalarına inerek kişilik analizleri yapmıştır. Psikoterapiyi Kazancı şu şekilde izah etmiştir:

Freud hastalarla yaptığı görüşmelerin sonucunda rahatsızlıkların kökeninin, toplum ve kültür tarafından kabul edilmeyen, içsel olarak bastırılmış duygu ve dürtülerden kaynaklandığına inanarak psikanaliz kuramını geliştirmiş, hastalarında karşılaştığı olumsuzlukları tedavi ederken hipotezlerini biçimlendirmek ve açıklamak için birçok sistem ve teori geliştirmiştir (Kazancı, 2022: 14).

Savunma mekanizmaları, zor durumlarla başa çıkmak, çatışmaları yönetmek, rahatsız edici, acı verici ve kabul edilemez düşünce, duygu ve deneyimlerin işleyişlerini korumak için uygulanan ve genellikle davranışsal bir tepkinin izlediği psikolojik süreçlerdir (Perrotta, 2020: 1). Savunma mekanizmalarının ilk tanımlanması, Sigmund Freud’un (1984) “Savunmaların Nöropsikozu” çalışmasında gerçekleşmiş, Anna Freud (1966), Kernberg (1967) ve Klein (1973) tarafından genişletilmiştir (Vural, 2021: 25). Söz konusu rahatsız olan kişilerde hastalığa ya da yaşanan duruma karşı oluşacak öz savunmadaki ilk direnç unsurları şöyle anlatılmıştır:

Freud ve Bruer histerik hastalarla yapmış oldukları çalışmalar sonucunda, geçmişte yaşanmış olan travmatik ve sıkıntı verici olayların sonucunda kişilerde histerik belirtiler ortaya çıktığını gözlemlemişlerdir. Freud, histerinin ana nedeninin bastırmanın kullanılması olarak değerlendirmiştir. Bastırma, benlik için tehlikeli olan ve kişide yoğun kaygı hissine yol açan durumun bilinçaltına itilmesidir. İlkel bir savunma mekanizmasıdır ve sürekli kullanımda patolojiye neden olmaktadır (İnce, 2020: 15).

Bu noktada ‘patolojiye neden olur’ ifadesi önemlidir; çünkü yapılan eylemlerin hasta tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilmediği ve sonrasında hastanın hâl ve davranışlarının hastalıktan kaynaklandığı tıbbi olarak izah edilmiştir. Kısacası nörolojik bir hastalık olan histerinin semptomlarını (bayılma, felç, duyu kaybı) gösteren kişilerde sıradışı davranışlar oluşmaktadır. Savunma mekanizmalarını alanındaki çalışmaları Freud’un kızı Anna Freud devam ettirmiştir. Anna Freud’un savunma mekanizması için tanımı, egonun istenmeyen ve kaygı yaratan durumlardan uzaklaşması işlevinin yanı sıra dürtüsel davranışlar, duygular ve içgüdüsel istekler üzerinde kontrol sahibi olmasını sağlayan psikolojik süreçlerdir (akt. Yılmaz, Gençöz, Ak, 2007: 245).

1933’te Londra’da doğan Oliver Sacks, nörolog, yazar ve hekim olarak tanınır. Oxford Üniversitesi’nde tıp eğitimini tamamladıktan sonra, kariyerine New York’ta devam etmiştir. Sacks’ın çalışmaları, özellikle nörolojik

hastalıklara olan bireylerin deneyimlerine ve bu deneyimlerin geniş kitlelere nasıl iletilebileceğine odaklanmıştır. Sacks, öykü anlatımındaki ustalığıyla sadece bilim dünyasına değil, aynı zamanda geniş bir okuyucu kitlesine de hitap etmektedir. En bilinen eserlerinden biri olan *Karısını Şapka Sanan Adam*, nörolojik durumları anlamada ve insan zihninin karmaşıklığını açıklamada benzersiz bir yeteneği sergiler. Yaklaşımı, hastayı bir sendroma veya hastalığa sığdırmak değil, bir bireyin farklı nörolojik zorluklarla benzersiz şekillerde başa çıkma ve uyum sağlama yollarını incelemektir (URL-1). Bu tedavi yöntemiyle Sacks'ın yaptığı yalnızca nörolojik hasta tedavisi değil aynı zamanda psikoterapiydi. Çünkü Sacks hastalarını detaylı dinler ve hikâyelerini ayrıntılı öğrenmeye çalışırdı. Dahası Sacks sadece hastalarını tedavi etmiyordu, aynı zamanda söz konusu hastalıklarla ilgili toplumu bilinçlendirmeye de çalışıyordu. Hastalarının yaşadıkları zorlukları ve ortaya çıkan esrarengiz yeteneklerini anlatan Dr. Sacks, Tourette veya Asperger sendromu gibi sendromların genel izleyici kitlesine tanıtılmasına da yardımcı olmaktadır (URL-2). Oliver Sacks toplum yararı gözetken eylemleriyle psikososyal ve nörolojik yaklaşımları bir araya getirmiş ve böylece nörobilime katkı sağlamıştır.

2. Nörolojik Hastalıklar ve Nöro-Roman Kavramlarına Genel Bir Bakış

Doğası gereği son derece yaratıcı bir varlık olan insan özellikle kendi yaşam alanının bozulmaması adına sıra dışı çözümler bulabilir. Bununla birlikte yaratıcılığımızı ve bilişsel esnekliğimizi evrimsel süreçte sürekli gelişen beynimize borçlu olduğumuz bilinmektedir. Öyle ki, insan beyninin kendini, içine doğduğu dünyaya göre şekillendirme yeteneği, türümüzün gezegendeki her ekosistemi ele geçirmesine ve güneş sistemine doğru ilerlemeye başlamasına olanak sağlamıştır (Eagleman, 2015: 6). Beyin gelişiminin devam etmesinin bir sonucu olarak bu mükemmel organda meydana gelebilecek bozukluklar ve hastalıkların çeşitlenmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu duruma ek olarak beyinle ilgili hastalıkların tedavisinde zamanla yenilikçi ilerlemeler kaydedilmektedir. Beyinle ilgili rahatsızlıkların tedavisinde kullanılan ilk yöntemlerden birisi olarak kafatası delgi ameliyatı/trepanasyon'dan bahsedilmektedir. Avrupa ve Kuzey Afrika'da izleri Epipaleolitik Çağ'a (Orta Taş Çağı) kadar geriye giden bu cerrahi uygulama beyinde gerçekleştirilen en eski ameliyat türüdür (Usta ve Damla, 2015: 2).

Dünya Sağlık Örgütü'ne göre nörolojik bozukluklar merkezi ve periferik sinir sisteminin hastalıklarıdır. Başka bir deyişle, beyin, omurilik, kraniyal sinirler, periferik sinirler, sinir kökleri, otonom sinir sistemi, sinir – kas kavşağı ve kaslarda görülür (URL-3). Nörolojik bozukluklardan ve tedavi yöntemlerin-

den ise ilk kez MÖ, 4000’li yıllara ait Mezopotamya’da ortaya çıkan tabletlerde bahsedilmektedir. Bu dönemde uygulanan oral tedavide uyuşturucu maddeler kullanılmaktadır. MÖ, 3400’lere dayanan Sümer kil tabletlerinde de haz verici ‘hul gil’ den söz edilmektedir. İngilizcede buna ‘joy plant’ yani ‘keyf bitkisi’ denilmektedir; burada bahsi geçen bitki opiumdur (afyon) (Uzbay, 2016: 123). Tarihsel olarak görülmektedir ki, insan beynine tedavi amaçlı yapılan uygulamalar, süreç içerisinde direkt olarak temas etmekten başlayıp etken maddeler kullanımı gibi ameliyatsız tedaviye evrilerek gelişmiştir.

Hastalıkların çoğunlukla vücudumuzdaki sorunlardan, çevresel faktörlerden veya psikolojik varlığımız olan zihinsel ve duygusal dengemizdeki bozukluklardan meydana gelmekte olduğu kabul edilir. Öte yandan nörolojik rahatsızlıklar beyin, beyin sapı, omurilik, sinir sistemi ve kasların işleyişi ile ilişkili hastalıklar olup, kişinin özel ve sosyal yaşantısını etkileyip, yaşam standartlarını düşürebilecek düzeyde ciddi rahatsızlıklardır. Rahatsızlıkların günlük yaşama etkisine Anna R. Giovagnoli şöyle belirtir:

Birçok kronik nörolojik durum (örneğin çoklu doku sertleşmesi, epilepsi, beyin tümörleri, vasküler beyin hastalıkları), özerkliği azaltan, hastaların ve ailelerinin gelecek hedeflerini değiştiren ve özgür birey olabilme hâlinin yetersizliği veya kısa süreli hayatta kalabilme beklentisiyle başa çıkmak için çaba gerektiren ciddi bozukluklara neden olabilir. Çoklu bilişsel, duygusal, ilişkisel ve fiziksel bozuklukların yaşam kalitesini belirlediği kanıtlanmıştır (Giovagnoli vd. 2009: 155).

Nörolojik hastalıkların bazıları, özellikle de semptomları psikolojik veya davranışsal boyutları içerenler, psikiyatrik tedavilerle yönetilebilir. Psikiyatrik tedaviler, nörolojik hastalıkların temel nedenlerini doğrudan tedavi etmek için yeterli olmasa da, bilişsel, duygusal ve davranışsal semptomların kontrolünde önemli rol oynar. Her hastanın durumu kendisine özel olduğundan, bu yaklaşımda, nöroloji ve psikiyatri disiplinleri arasında işbirliği esastır (bkz. Sobański & Dudek, 2013). Nöroloji ve psikiyatri arasındaki işbirliği hastaların karmaşık semptomlarının daha iyi anlaşılmasını sağlar. Nöroloji ve psikiyatri etkileşimi, hastaların tedavisinde daha etkili ve yaklaşımların benimsenmesine olanak tanır ve hastaların tedavi süreçlerinde daha iyi sonuçlar elde edilmesine yardımcı olabilir (bkz. Turner-Stokes vd. 2007).

Öte yandan nöro-romanı tanımı ve gelişim sürecine geçmeden önce edebiyat ve tıbbın birbirleriyle olan ilişkisine ve bu ikinin gelişim sürecine bakmak gerekir. Tıp ve edebiyat disiplinlerinin birlikteliği için, tıp biliminin öncelikle kendi içerisinde bulunan sözel uygulamalar ve alt dallar ile ilişkiye girmesi gerekmektedir. Bu alt dallar da psikoloji ve nörolojidir. Ancak tıp biliminin kendi bünyesinde sözel uygulamaların olduğu çalışma alanları tam olarak

net değildir. Zamanla bu alanlar arası çalışmaların sürekliliği ile disiplinler yakınlaşmış ve Daniel Hack Tuke, 1881'deki bir Mediko-Psikoloji derneği toplantısında, görünüşe göre psikiyatri ve nörolojinin ortak bir girişimin yalnızca iki yönü olduğuna dair [derneğin] inancını gösteren açıklamalar yapmıştır (Christensen, 2014: 281). Salisbury ise bu durumla ilgili olarak, o hâlde on dokuzuncu yüzyılın ortaları, nörolojinin modern benliğin bedensel ve zihinsel yaşamının daha genel değişkenlerini temsil etmek için belirgin ve tartışacağımız üzere baskın bir mod hâline geldiği dönemdir (Salisbury, 2010: 6) diye belirtmiştir. Devam eden süreçte de beden ve zihin birer çalışma alanı olarak psikoloji ve nöroloji tarafından ortak sahiplenilen kavramlar hâline gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında psikoloji ve nöroloji üzerine Roger Smith, "Nörofizyoloji, genel fizyoloji, nöroloji, psikiyatri, deneysel psikoloji ve felsefe gibi faaliyetler arasındaki ilişkiler belirsiz ve net değildi. Dahası neyin tam anlamıyla fizyolojik neyin tam anlamıyla psikolojik bir konu olduğu tartışmalıydı, bir fikir birliği de yoktu" (Smith, 1992: 24-113-142) ifadesini kullanmaktadır.

Alt dallardaki zemin çalışmaları tıp bilimini, edebiyat bilimi ile ortaklaşa çalışmalara doğru hazırlamıştır. Bu çalışmaların önünü açan ise, *Literature and medicine: towards a simultaneity of theory and practice* adlı çalışmasında "benim açlığım, edebiyatın iyileşme sürecinde tıp mesleği için yararlı olduğunu kanıtlamasıdır" (Rousseau, 1986: 153) ifadesi ile George Rousseau olmuştur. Pragmatik olarak (yarcı bağlamda) iki bilim dünyasının birlikteliği hakkında birçok makale yazılmış ve bu çalışmalarla ilgili Stiles, mevcut makale koleksiyonu, en azından on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında beyin bilimi ile yaratıcı kurgunun ortak felsefi kaygıları ve retorik stratejileri göstermeyi amaçladığını belirtmiştir (Stiles, 2007: 1).

Edebiyatın içerisinde tıbbi temaların kullanıldığı anlatım türlerinin oluşabilmesi için, psikoloji ve nöroloji alanlarının daha da gelişmesi gerekiyordu. Tıbbi alanları gelişim gösterip, edebiyat ile kucaklaşmaya hazırlanmasını Bekar şu şekilde açıklamıştır:

Nörolojinin son elli yılda önemli verilere ulaşması ve beyinin karanlıkta kalan yönlerinin aydınlatılmasıyla paralel olarak dünya postmodern bir eksene doğru kaymıştır. Böyle bir süreçte bilgi akışının hızlanmasıyla birlikte insanlığın tarihi boyunca süregelen iki önemli merak ve arayış noktası olan bilim ve (kendini ifade etme, yaratım yolu olan) edebiyatın da yan yana ve iç içe olması olağan şekilde gözlemlenmiştir. Böylece daha öncesinde de edebiyatta birçok kere konu edinilen, nöroloji (beynin işleyişi, aksaklıkları) artık romanlarda ana tema olarak okuyucunun karşısına çıkmaya başlamıştır ve nöro-roman (neuro-novel), nöro anlatı (neuronarrative), üçüncü kültür romanları (Third culture novels), nöro-kurgu (Neurofiction), sendrom romanları (syndrome novels) gibi isimler altında diğer türlerden ayrılmışlardır (Bekar, 2022: 3-4).

Tıp ve edebiyat topluluklarını birleştiren beynin bu uyumlu yapısı hakkında çok uzun zaman önce Hipokratın, *Beyin Hipotezi* adlı eserinde şöyle söylemlerini Bekar şu şekilde aktarmıştır:

İnsanoğlu bilmelidir ki neşe ve haz, gülmek, spor ve acı, keder, umutsuzluk ve matem başka bir şeyden değil, beyinden gelmekte olup, biz bununla, bize özgü bir şekilde, akıl ve bilgiye erişir, görür ve duyarız. Bunun yanında beyin, neyin yanlış, neyin doğru olduğunu bilmemizi sağlayarak, insanlar neyin iyi neyin kötü, neyin tatlı ve neyin tatsız olduğunu da bu sayede anlamasına olanak sağlamaktadır. Birey yine aynı organla delirir, çılgına döner, korku ve terör yaşar. Bütün bunların sebebi beyindir, bu yüzden beyin insanoğlunun en büyük gücü olarak var olmaktadır (Finger, 2004: 24; Akt. Bekar, 2022: 8-9).

İnsan beyninin işleyişiyle ilgili nörolojik bozuklukların edebiyat bağlamında ele alınması yeni kavramların ve ifadelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nöroloji bilimi gelişim ve ilerleme süreci gösterirken, yazınsal bir anlatı türü olan nöro-romanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır; böylelikle edebiyat alanında da nöro-roman gelişme sağlamıştır. Nörologların kendi hastalarından deneyimledikleri durumları edebî esere dönüştürme maksadıyla kaleme alma çabaları, tıp dünyası ile edebiyat dünyasının nöro anlatı/nöro roman düzleminde birbirlerine temas etmesine neden olmuştur. Birbirinden farklı bu iki bilim camiasının ortaya koydukları eserler hem fiziksel bir unsur olan hem de içerisinde bellek, algı, zihin ve duygu gibi olguları barındırdığı düşünülen beynin işlevleri bağlamında ele alınır.

Öyleyse nedir bu nöro-roman? Nöro-roman, bireyin içinde olduğu toplumu ve sosyal ilişkileri ve sorumlulukları ifade etme uğraşında olan bir anlatı biçimi olarak bilinmektedir (Lustig & Peacock, 2013: 1-15). Beyin rahatsızlıkları olan karakterleri içeren ve postmodern bir dünyada bilimsel bilgi ile insan deneyimi arasındaki boşluğu doldurmak için bilimsel dili kullanan çağdaş romanın bir alt türüdür (Kauffman, 2010: 1). Terim olarak, nöro-roman kavramı, nöro-mimari, nöro-ekonomi, nöro-hukuk ve nöro-pazarlama gibi 'nöro' ön ekine sahip disiplinler arası alanların ortaya çıkışına yol açmaktadır (Papale vd. 2016: 1-2). Nöro-roman türünün belirleyici özelliği, nöro-bilimsel söylemi merkeze yerleştirmeleri ve bunu öykü dünyasının bir unsuru olarak değil, anlatıya eşlik eden bir ifade aracı olarak kullanmalarındadır (Ortega ve Vidal, 2013: 328). Örneğin, *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı eserdeki anlatılarda yazar hikâye akışını kesip hastanın hastalığı konusunda uzun uzun tıbbi açıklamalar yapmaktadır. Sacks eserinde sanatsal kaygıdan uzak, tıbbi anlamda uzun ve detaylı bilgiler vermekten çekinmez. Hastalık hakkında bilgi verirken tıbbi dilde kullanılan kelimeleri tercih etmekte ve bu durum konu hakkında bilgi sahibi olmayan okuyucuyu eserden koparabilmektedir.

Nöro-roman yazarlarının, nöro-bilimsel kavramları ve kelimeleri üçüncü şahıs bakış açısıyla, tıbbi bir teşhis yapıyorlarmış gibi kaleme aldıklarını fakat

Viktorya dönemi yazarları gibi bir karakteri frenolojik* terimler kullanarak tanımlama suretiyle de kendilerini sınırlamadıklarını görülmektedir (Ortega ve Vidal, 2013: 332). Nöro-romanın çalışma alanı ise zihin, zihnin doğası, dünyevi, nesnel anlam arayışı, kişisel (öznel) deneyimin rolü ve değeri gibi insan varoluşu (ontolojisi) ile ilgili nöro-kültürel soruların bütünü nöro-romanın kurguya oturttuğu tüm konuları kapsamaktadır (Bekar, 2022: 19). Nöro-roman tür olarak postmodern edebiyat içerisinde değerlendirilen, yeni bir anlatı türü olarak gerçeklik unsurundan daha ziyade kurmaca unsurunu barındırmaktadır. Bir romanın anlattığı ya da yansıttığı içerik ve anlamdan, fikir, duygu ve bilgilerden daha ziyade; bunların nasıl anlatıldığı, nasıl kurgulandığı ön planda olmuştur. 'Nöro roman' kavramı, 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, beyin ve nörolojik bozukluklara odaklanmayla ifade edilen bir kurgu türüdür. Bu tür genellikle kurgusal anlatıların karakterlerin nörolojik hastalıkları etrafında şekillendiği, kimlik, bilinç ve insanlık durumu temalarını nörobilimin merceğinden araştırdığı için çağdaş kurgunun bir alt türü olarak görülür. Nöro-roman, edebiyat ve beyin bilimiyle kesişen bir disiplin olan edebî nörobilim alanından gelir. Edebiyatta nöro-romanların benliğinin ve kimliğinin tasvirinde bir değişimi temsil ettiği öne sürülmüştür. Nöro-roman yalnızca sosyal veya psikolojik faktörlere odaklanmak yerine beynin iç işleyişine ve bu biyolojik sürecin insan davranışını ve deneyimini nasıl etkilediğine vurgu yapar. Yaşamı çeşitli şekilde deneyimleme yetisi olan insan beyni bunları maddi ve manevi kavramlar ve olgularla anlamlandırmaktadır. Beyin üzerine yapılan çalışmalar belirgin hâle geldikçe, edebiyat buna nörolojik temaları ve bakış açılarını dâhil ederek yanıt vermiştir. Bu, bilimsel anlayışın edebiyatla birlikte disiplinlerarası ve kültürel çalışmaları da geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Bu noktada nöro-romanın ABD’de ortaya çıkışına değinmek gerekir: Nöro-roman türünün doğuşu ve gelişimi nöroloji bilimi ile paralellik göstermektedir. Amerika Birleşik Devletleri’nin nöroloji alanında öncü derecedeki ileri çalışmaları sayesinde nöro romanın da ilk örnekleri yine burada ortaya çıkmıştır. Amerikan kamuoyunun nörolojik çalışmalara ilgisinin artması ve konunun önem kazanması için bizzat Başkan George W. Bush tarafından 17 Temmuz 1990 yılında “Beynin On Yılı” isimli bir kongre bildirisi imzalanmıştır. DOB(Decade of The Brain), nörobilimin görünürlüğünde olağanüstü bir artışa sahne olmuştur. Alınan kararların beyin araştırmalarının kamuoyuna duyurulması için bir forum sağlamıştır (Jones ve Mendell, 1999: 739). Bildirinin içeriğinde ise Bush, beyni insan zekâsının merkezi, duyuların yorumlayıcısı (Knirsch, 2014: 47) olarak tanımlamıştır.

Amerikan toplumunun nörolojiye artan ilgisi nöro-kurgunun gelişimini

* Kafatası şeklinden karakter analizi yapan kimse.

kaçınılmaz kılmıştır. Amerikan edebiyatında nöro-kurgunun evrimi, insan zihninin ve onun karmaşık işleyişinin keşfedildiği sıradışı ve çılgır açan bir yolculuk olmuştur. Bu süreçte nörolojinin ve edebiyatın ortak ürünü olan ilk eserler ortaya çıkmaktadır. Bu türden bu eserler arasında *Rain Man* (1988), *Enduring Love* (1997), *Fight Club* (1999), *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003), *The Time Traveller's Wife* (2003), *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), *Lowboy* (2009), *United States of Tara* (2009) sayılabilir (Lustig & Peacock, 2013: 1).

Edebiyat ve Nörobilim Araştırma Komitesi (AILC-ICLA), edebiyat ve beyin bilimini birleştiren yenilikçi, disiplinlerarası çalışmalar yapılması için 2012'de kurulmuştur.

Cultural Memory: Neuroscience, Psychology and the Humanities (Kültürel Hafıza: Nörobilim, Psikoloji ve Beşeri Bilimler) adlı 2021 yılında yayınladıkları kitapta editörler karşılaştırmalı edebiyat, sosyoloji, tarih, felsefe, sinirbilim ve nöropsikoloji gibi çeşitli alanlardaki görüşlerini verimli bir şekilde sunmuşlardır. Komitenin kurulduğu yıldan bugüne dek yapılan araştırmalarda çeşitli edebî türlerde metin inceleme, duyu veya nöroestetik üzerine yapılan çalışmalardan elde edilen verilerle birlikte edebiyat okumanın nöronal ve bilişsel-duygusal temellerini araştırmak için yöntemler ve modeller geliştirilmektedir (Özen, 2021, s. 52).

3. Karısını Şapka Sanan Adam:

Nörolojik Rahatsızlıklar ve Savunma Mekanizmaları

Karısını Şapka Sanan Adam yirmi dört bölümden oluşur ve her bölümde hastalar kendi öznel gerçekliklerini anlatırlar. Bu noktada Sacks, hastaların beyinlerindeki rahatsızlıklar nedeniyle gerçeklik algılarında bozulmalar meydana geldiğini ortaya koyar. Hastalarını kim oldukları ve nasıl hissettikleri hakkında bilgi vermeye ikna ederken onları korku ve umutsuzluğa sürüklemenin eşiğinde olduğunu fark ettiğinde geri adım atar. Bir uzman olarak, hastalarına entelektüel bir boyuttan yaklaşırken derin bir duyarlılıkla konuşur, onları her zaman dinler ve asla kışkırtmaz. Söz konusu hastaların uzman yardımı alabilmeleri için tedaviye açık ve kendi rızalarının olması gerekmektedir. Çünkü her hastalıkta, hastanın en çok ihtiyaç duyduğu şeyin huzur içinde bırakılmak, sempatik bir ilgiyle bile olsa heyecanlandırılmamak olduğu dönemler vardır (Balint, 1955: 683). Aslında bu dışavurum hastanın geliştirdiği bir tür savunma mekanizması olabileceğinden tedaviye ne zaman başlanacağı sorununa getireceği çözüm, hastalığın daha sonraki gelişimi açısından önemli sonuçlar doğuracaktır (Balint, 1955: 683). Sacks da hastalarına karşı sabırlı davranıp, tetkikler yapmıştır. Sonrasında rahatsızlığın nedenini anlayabilmek için hastanın geçmiş yaşamına ışık tutarak, nörolojik bozuklukların hastanın yaşam deneyimini ne yönde şekillendirdiğini derinlemesine incelemiştir.

Karısını Şapka Sanan Adam eserinden seçilen dört karakterde de geçirdikleri nörolojik rahatsızlıklardan dolayı direkt olarak yaşamlarını değiştirmekte olan bir takım semptomlar görülmektedir. Başlığa adını veren hikâyede yer alan nörolojik *agnozinin* tanımı organik beyin hasarı veya bunama sonucu tanıdık nesnelere veya kişileri duyuşsal uyarılar yoluyla tanıma yeteneğinin tamamen veya kısmen kaybedilmesidir. Bu durum duyulardan herhangi birini etkileyebilir ve buna göre işitsel, görsel, kokusal, tatsal veya dokunsal agnozi olarak sınıflandırılır (Mosby's Medical Dictionary, 2023: 53). Bu hastalık hikâyede karşımıza prosopagnozi yani yüzleri tanıma yeteneğinde bir bozukluk (Albonico ve Barton, 2019: 765) olarak çıkmaktadır. Baş karakter Dr. P'nin görsel agnozi (prosopagnozi) hastasıdır; kendisi de dâil olmak üzere karısı ve çevresindeki diğer insanları yüzlerinden tanıyamaz. Sacks nörolog görüşünden bu durumu bizlere "Bir yüz, dış dünyaya bakan bir kişidir. Kişiyi yüzüne (personasına), bakarak görürüz. Ama Dr. P için bu anlamda görünen bir persona veya bu personanın içinde bir kişi yoktu" (Sacks, 1986: 31) şeklinde aktarır. Dr. P'nin yaşadıkları oldukça karışıktır, çünkü sadece yüzleri değil sesi olmayan bütün nesnelere algılamakta sorunlar yaşamaktadır. "Onun hayatında, imgelerin yerini müziğin aldığını düşünüyorum. Beden imgesi yoktu. Bunun yerine beden müziği vardı" (Sacks, 1986: 36). Sırf şekilsel benzerliklerinden ötürü eşi ile şapkası arasında bir fark görmeyerek şapkasını aramaya başlar. "Eliyle uzanarak karısının kafasını tuttu ve giymek üzere kaldırmaya çalıştı." (Sacks, 1986: 29).

Söz konusu rahatsızlıktan dolayı Dr. P'nin yaşamı zorlaşmaya başlamış ve kendi hayatını birisinin yardımı olmadan yaşayamayacak duruma gelmiştir. Fakat Dr. P müziği çevresiyle iletişim kurmasında bir araç hâline getirerek, bu yeteneğini hastalığına karşı dayanıklılığını artırmada ve nesnelere anlamlandırma kullanabilmeyi başarmıştır. Görsel duyuları bozulunca işitsel duyuları devreye giren Dr. P'nin karısına, hastanın özel yaşamını nasıl devam ettirdiğini soran doktora karısı şu şekilde cevap verir:

Aynı yemek yemesi gibi, diye anlatmaya başladı. Her zaman giydiği giysileri her zaman bulmaya alışık olduğu yerlere koyuyorum ve kendi kendine şarkı söyleyerek hiç zorluk çekmeden giyiniyor. Her şeyi kendi kendine ve hiç zorluk çekmeden yapıyor. Eğer, bir şey yaparken, rahatsız edilirse ve yaptığı işin sırasını yani zinciri kaybederse; tamamıyla duruyor, ne giysilerini ne de kendini tanıyor. Her zaman şarkı söylüyor. Yemek yerken, giyinirken ve yıkanırken... Hiçbir faaliyeti şarkıya dönüştürmeden yapamıyor (Sacks, 1986: 34-35).

Dr. P hastalığın olumsuz etkilerinden korunmak ve günlük yaşantısında yardım almadan ihtiyaçlarını gidermek için müziği zorluklarla başa çıkma yolu olarak kullanmıştır. Eğer müzik yeteneği olmasaydı, değil sosyal yaşantısı, rahatsızlığının bile farkında olmayabilirdi. "Dahası evet, Dr. Sacks, anladığım

kadarıyla, beni ilginç bir vaka olarak görüyorsunuz. Sorunumun ne olduğunu söyleyerek önerilerde bulunur musunuz?” (Sacks, 1986: 36) diyerek kendi durumunu idrak edebilmektedir. Dr. P'nin hastalığının çıkış nedeni beyninin görme ile ilgili alanlarında bulunan ve kötüye giden bir urdu. Tedavi olarak, Sacks'ın kendi geliştirmiş olduğu müziği kullanma önerisi yüceltme (Sublimation) olarak adlandırılan bir savunma mekanizmasını çağrıştırmaktadır. “Mükemmel bir müzisyensiniz ve müzik, sizin hayatınız. Sizin durumunuzdaki bir kişi için reçetem, tamamıyla, müzikle dolu bir hayattır. Müzik, şimdiye kadar hayatınızın merkezi olmuş, şimdi tüm hayatınız olsun.” (Sacks, 1986: 36). Yüceltme savunma mekanizmasında, dürtü inkâr edilmez ancak farklı bir şekilde yönlendirilir ve tehlikesi zayıflatılmış veya her hâlükârda sosyal olarak kabul edilmiş bir faaliyette tatmin bulur (Perrotta, 2020: 6). Ayrıca, bir diğer tanımda olgunlaşmamış hâlden olgunlaşmaya* doğru bir yelpazede, yüceltme olgun bir savunma mekanizması olarak kabul edilir, çünkü insanların zararlı olanı yararlı olanın yerine koymasına ve toplum içinde iyi bir şekilde işlev görmesine yardımcı olur (URL-4). Yapıcı ve onarıcı olan bu deneyim sayesinde ciddi bir nörolojik rahatsızlıkla mücadele eden hastanın tüm psikolojik destek sistemleri harekete geçer; bir başka deyişle Dr. P zihninin kendi hastalığının bilincinde olan tarafıyla korku ya da kaygı gibi olumsuz duygularla da başetmeyi ve zihinsel ve duygusal durumunu değiştirmeyi başarmaktadır. Doktor P. müzik alanında uzmanlığından dolayı, müziği sadece zihnini boşaltmada ve rahatlamada yardımcı olan bir uğraş olarak değil, aynı zamanda gözleriyle gördüğü ama tanıyamadığı kişi ve nesnelere tanımlamada bir enstrüman olarak kullanmaktadır. Bu nörolojik hastalık ve Yüceltme savunma mekanizmasının etkileşimi tamamen kişiye özel bir yaklaşımla yapılan bir tedavidir. Eserde kaleme alınan bir diğer nadir ve özel nörolojik rahatsızlık Korsakov sendromudur. Korsakov sıklıkla alkolik nedenli olan ancak her zaman alkolik nedenli olmayan, yakın geçmişe ait ciddi hafıza kaybının görüldüğü bir sendrom (Kopelman, 1995: 154) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu, “Karısını Şapka Sanan Adam” adlı hikâyedeki rahatsızlık gibi hastaların sosyal yaşamlarını direkt olarak etkileyen ve kendi kendilerine yaşamalarını zorlaştıran semptomlar ve davranış bozukluklarına yol açar. Hastaların durumlarıyla ilgili olarak ise tıbbi açıklama şöyledir:

İlk başta, böyle bir hastayla sohbet ederken... (hasta kendi) yetilerine tamamen sahip bir kişi izlenimi verir; (hasta) her şey hakkında mükemmel bir şekilde akıl yürütür, verilen öncüllerden doğru çıkarımlar yapar, esprili sözler

*Sublimation: On a spectrum from immature to mature, sublimation is considered a mature defense mechanism, because it helps people to substitute the harmful for the helpful, and function well within society (URL-4)

söyler, satranç veya kâğıt oyunu oynar, tek kelimeyle akli dengesi yerinde bir kişi gibi davranır. Fakat... hasta sürekli aynı soruları sorar ve aynı hikâyeleri tekrarlar... bazen saatlerce aynı sayfayı tekrar tekrar okuyabilir... sadece hastalık sırasında karşılaştığı kişileri, örneğin doktoru veya hemşireyi hatırlamaz (Kopelman, 1995: 155).

“Kayıp Denizci” adlı hikâyede Jimmie 49 yaşında, dış görünüşü iyi ve sıcak kanlı olan, 2. Dünya Savaşı sırasında Amerikan donanmasında bulunan bir denizaltında telsiz asistanı olarak görev almış eski bir askerdir. 1945’ten 1965’e kadar zamanla gelişen, yoğun alkol tüketimiyle daha da kötüye giden sık hafıza kayıpları yaşamaktadır. 1975 yılında olmalarına rağmen hasta 1945 yılında donup kalmıştır ve söylenen yada yapılan bir şeyi en fazla 2 dakika hafızasında tutabilmektedir. İlk bakışta sosyal davranışlarında sorun yok gibi görünmektedir:

Zekâ testinde mükemmel bir beceri gösterdi. Kıvrak zekâlı, gözlemci ve mantıklı biriydi. Karışık problemleri ve bilmeceleri çözmede hiç zorluk çekmedi. Ama ancak kısa sürede yapılması gerekenler için durum böyleydi, daha uzun zaman gerektirenler sırasında ne yaptığını unutuyordu. Kısa süreli oyunlarda hilebaz ve ataktı. Beni kolayca yendi. Fakat satrançta hamleler çok yavaş kaldığından kayboluyordu (Sacks, 1986: 44).

Jimmie, kendisindeki rahatsızlığın farkında olsa da içerisinde bulunduğu durumu algılamakta sorunlar yaşamaktadır. “Hasta olduğumu söyleyemem. Ama iyi de hissettiğimi söyleyemem. Aslında bir şey hissettiğimi söyleyemem! -Acı çekiyor musun? Çektiğimi söyleyemem. -Hayattan zevk alıyor musun? Aldığımı söyleyemem” (Sacks, 1986: 53). Jimmie’nin yaşama karşı olan isteğini ve ilginin yok oluşunun nedeni ise önceki gün diye anılacak bir yaşantısının olmamasıdır. Ne dünü vardır, ne de son 30 yılı. Kendi zihnindeki zaman algısı içerisinde gittikçe kaybolan Jimmie, Sacks’a göre ‘kayıp bir ruh’ hâline geliyordu. Fakat bir ziyareti esnasında Jimmie’nin dinî ritüellerini yerine getirdiği sıradaki adanmışlığını gördüğünde bütün fikri değişir:

Çünkü daha önce onda hiç rastlamadığım, yapabileceğini tahmin etmeyeceğim büyük bir dikkat ve konsantrasyon ile karşılaştım. Dizlerinin üzerine çöktüğünü ve kutsanmış şekeri ağzına almasını, ruhunun ilahilerle bütünleşmesini, bu dinî seremoninin tamamına katılıyor olmasından hiç şüphe etmeden izledim... Tam bir konsantrasyon ve dikkatin hâkim olduğu sessizlik ve yoğunlukla kutsal törendeki yerini aldı. O sırada ne unutmak ne de Korsakov vardı, bunların olabileceği dahi düşünülemezdi. O sırada anlamsız olayların ve anı izlerinin; yanlış ve bozuk bir mekanizmanın etkisi altında değildi. Duygu ve anlam yüklü, hiçbir kopmaya izin vermeyen organik bir bütünlük ve süreklilik taşıyan varlığının tamamı ile bir şeyler yapıyordu. Jimmie’nin, ruhani bir dikkat ve hareket sırasında kendini, gerçekliğini ve sürekliliğini bulduğu açıkça görülmüyordu (Sacks, 1986: 55).

Jimmie, Korsakov sendromunun sonucunda yitip gitmektense, tedavi sürecinde yaratıcısına dönüp onunla bir bütün olmayı seçerek rahatsızlığın etkilerinden kısa süreli arınma yolunu bulacaktır. Günlük yaşantısında zihinsel algı bozukluğu yüzünden gerçeklikten kopma, sosyal ilişkilerinde zorluk yaşama ve kendi varlığını kaybetme durumuna gelen Jimmie'nin, tapınmaya başlarken çöküş durumu, dinî ritüel esnasında anlamlı bir hâle dönüşür. Önceden hayata karşı bir sevinç ve heyecan duymayan Jimmie, yaratıcısıyla kutsal alanda uyum içerisinde tekrar yaşamaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle, benliği yok olmaya başlayan kişi, ruhsal olarak da kaybolmamak için duygusal bir anlam ve varoluşsal bütünlük arayışı içerisinde. Bu arayışının sonucunda da dua ve ibadeti seçerek kendini tekrar var kılmaktadır.

Jimmie'nin ortaya koyduğu adaptasyon mekanizması, insan beyninin karmaşıklığının ve esnekliğinin bir göstergesidir. Zihinsel ve duygusal deneyimlerini dengelemeye çalışan kişi, sağlığını koruma yeteneğini savunma mekanizması olarak geliştirir. Entelektüelleştirme (Intellectualization) (URL-5) istenmeyen olumsuz duyguları rasyonel ve akılcı hâle getirme yoluyla bastırma ve unutmaya yoluyla kişinin zihnindeki düşünsel ve duygusal işlevleri birbirinden ayırmasıdır. Bunu yapabilen kişinin zihni geçmişte yaşadığı deneyimle başetmeye çalışırken artık daha fazla incinmek istemediğinin mesajını verir. Savaşın travmatik etkilerinden dolayı uzun yıllar alkol tüketmiş ancak iyileşme hâli göstermeyip daha da kötü şekilde nörolojik olarak rahatsızlanmıştı. İnsan varlığına karşı bir eylem ve son derece acımasız bir olgu olan savaşın sonrasında kişinin dine yönelmesi pişmanlık temelli tövbe etme olarak yorumlanabilir olsa da, psikolojik olarak kişide maneviyat arayışının tezahür etmesidir. Zihninde akılcı hâle getirilen ve bir tür "ruhsal baypasa" (URL-6) benzeyen bu mekanizma Jimmie'yi yaşama tekrar bağlar ve kişiliğini bilişsel, duygusal ve en önemlisi olan manevi yönden değişime uğratar. Jimmie yaratana inancı ve onunla ruhani birlikteliği sayesinde sadece hastalığının belirtilerini azaltmakla kalmaz aynı zamanda yeni dünyasında kendisini tekrar var kılmayı ve geçmişte yaptıklarından arınmayı hedeflemektedir.

Kimi nörolojik rahatsızlıklar, hastaların istem dışı hareketler sergilemelerini sağlayarak bir çok kişi olmalarına yol açmaktadır. Bir başka sıradışı hikâye olan "Ele Geçirilmiş"te tourette sendromu anlatılır. Bu bozukluğu yaşayan hastalar, yüz buruşturma, ses çıkarma, tikler ve istemsiz kol ve omuz hareketleri (*Mosby's Medical Dictionary*, 2013: 763) yaparlar, dahası hasta istemsiz olarak homurdanabilir, horultular çıkarabilir ve bağırabilir (*Mosby's Medical Dictionary*, 2013: 763). Sacks bir gün şehrin ortasında şahit olduğu bir vakayı anlatmaktadır. Hikâyenin kahramanı altmış yaşlarındaki kadının adını dahi bilmiyordu. Kadın kimin yanından geçse hemen fark edilir ve sorunlara yol açar. "Yanından geçen insanları taklit ediyordu. Eğer "taklit" kelimesi, çok atıl

ve sıradan bir faaliyeti tanımlamıyor ise, evet geçenleri taklit ediyordu. Aslında, karikatürize ediyor demek daha mı doğru olur? Bir saniye veya daha az bir zaman süresince onların özelliklerine sahip oluyordu” (Sacks, 1986: 135). Sacks kadındaki belirtileri sıradan bir tourette sendromlu birisinden daha belirgin ve yoğun şekilde gördüğü için durumu "Süper Touretteliler" olarak tanımlayıp bunu “her yüz ifadesinin, çok hızlı, otomatik ve kontrolsüz bir tekrarıydı. Tam bir taklit de sayılmazdı. Kadıncağız, yanından geçen sayısız insanın yüz ifadesini çabucak takınıyor, bunu daha da geliştirerek, kendini buna kaptırıyordu” (Sacks, 1986: 135) diye belirtir.

Söz konusu semptomlardan ötürü hasta toplum tarafından kolaylıkla dışlanabilecek ve alay unsuru olabilecek konumdadır. Fakat bundan da önemlisi hasta kendi kimliğini yitirme sürecine girmiştir. “Şehrin bu küçük mekânında, bu çılgın ve yaşlı kadın, yanından geçen 40-50 kişinin, yüz ifadelerini ve davranışlarını, her biri bir iki saniye süren, kaleydoskopik taklitlerle karikatürize ediyordu” (Sacks, 1986: 135). Yaşadığı her anda başka kişilere dönüştüğü için kendisi dışında herkes oluyordu. Yazarın da vurguladığı gibi “hiç kimse” oluyordu; yani tourette semptomları yüzünden hiç kimse oluyordu. Böylelikle kendi mimik ve hareketlerini tam anlamıyla kontrol edemediğinde zamanla kontrolsüzce tekrarlar yapan bir kukla hâline gelmekteydi. Öte yandan tam anlamıyla bir başkası olması mümkün değildi. Asıl sorun ise, bu istem dışı hareketleri durduramamasıydı. Sağlıklı bireylerde istekleri dışında hareketler sergilemelerini engelleyen oto kontrol mekanizması mevcuttur. “İnhibisyon” olarak adlandırılan bu rahatsızlığın tanımı; özgür faaliyet, ifade veya işleyişe yönelik içsel bir engel, davranışa veya başka bir zihinsel sürece kısıtlama getiren zihinsel bir süreç (URL-7) olarak bilinir. Duygu ve eylem kontrol mekanizması kişinin denetimindedir; örnek vermek gerekirse bir doğum günü partisinde utangaç bir çocuk çekingenliğini bir kenara bırakıp sandalye kapmaca oyununa katıldığında utangaçlığını yenip eğlenebilir (URL-8). Ancak hikâyedeki anlatımda kadın, rahatsızlığından ötürü haketlerini denetlemeye muktedir değildir.

İnhibisyonun (frenleme, söndürme mekanizması) normal ve koruyucu engellemesinin olmaması, benliğin, organik olarak tayin edilmiş normal sınırlarının bulunmaması, Tourette hastasını ömür boyu sürececek bir bombardımana tabi tutar, içerden ve dışardan gelen itkilerle (impulses) kişi, normal düzeninden şaşarak, aldanır ve komik duruma düşer (Sacks, 1986: 137).

Kişi için dramatikleşen bu durum sonucunda hastalar istemsizce özgünlükten uzaklaşarak kendi benliklerini yitirmektedirler. Bu hastanın geliştirdiği savunma mekanizması ise, inkâr veya yok sayma (disclaimer or denegation) olarak yorumlanabilir. Bu, gerçeklik planını bozan bir durumun bilinçsiz ve istemsiz olarak dışlanması ve algının gerçekliği inkar etmesi olarak tanımlanır

(Perrotta, 2020: 2). Hasta sürekli olarak başkalarını taklit ettiği için, zamanla kendi davranışları karşısında eylemsiz hâle gelmiştir. Kendi duyularına bilincini kapatarak kendinden uzaklaşıp yabancılaşmaktadır. Bu algı biçiminde kişi rahatsızlık veren ve kaygıya sebep olan düşünce, duygu, arzu ve isteklere karşı kendisini korumaya almaktadır.

İnsan bedeninde veya zihninde meydana gelen bir takım bozuklukların sonucunda kişinin yaşamını zorlaştırabileceği gibi kolaylaştırabilmesi de muhtemeldir. Kimi rahatsızlıklar öyle durumlara yol açabilir ki, hastalar eski hâllerine dönmek istemezler. Buna örnek olarak, “Cupid Hastalığı” adlı kısa hikâyede frengi ele alınmaktadır. Hikâyenin kahramanı Natasha K. 88. doğum gününden sonra kendisiyle ilgili farklılıkların olduğunu fark ederek Oliver Sacks ile iletişime geçer. Sacks, Natasha’ya farklılığın ne olduğunu sorduğunda Natasha, “... daha enerjik, daha canlı ve yeniden 'genç' hissettim kendimi. Genç erkeklere ilgim arttı. Sanki kanım kaynıyordu, yerimde duramıyordum.” (Sacks, 1986: 116) şeklinde cevap verir. Hasta bu değişimi bir sorun olarak görmemektedir. Çünkü normalde utangaç bir kişiliği vardır. Fakat kısa zaman önce bunun tam zıttı eylemlerde bulunmaya başlamasını, önce oto-kontrol mekanizması ve bilinci vasıtasıyla kendi kendine, sonrasında ise yakın çevresinin söylemleriyle yansıtmıştır.

İlk başta sorun değildi. Çok iyi, olağanüstü iyi hissettim. Yaşadıklarımı, sorun olarak düşünmemi gerektirecek bir şey yoktu... Sonra düşünmeye başladım. Kendime, bak Natasha, seksen dokuz yaşındasın ve bir senedir bu durumu yaşıyorsun. Her zaman duygusal olarak soğukkanlı ve kontrollüydün, şimdiyse bu aşırılıklar içindesin! Sen yaşamının sonuna yaklaşmakta olan yaşlı bir kadınsın... Arkadaşlarım endişelenmeye başladı. Önce 'Işıl ışıl görünüyorsun. Sanki yeni bir hayata başlamış gibisin' dediler. Ama sonra bunun pek de uygun bir şey olmadığını düşünmeye başladılar. 'Her zaman çok utangaç biriydin şimdi flört ediyorsun. Cıvıl cıvılsın, fıkralar anlatıyorsun. Senin yaşında biri için bu normal mi?' dediler (Sacks, 1986: 116).

Devam eden süreçte, Sacks hastanın hikâyesini dinlediğinde 70 yıl önce Selanik’te bir genelevde çalıştığını ve orada frengi hastalığına yakalandığını öğrenir. Tedavi olmuş ama o dönemlerde penisilin olmadığı için hastalıktan tam olarak kurtulamamış, hastalık bastırılmış ve uzun bir uyku (latent) dönemine girmiştir. Bu süreçte de hastalık nörosifilis hâline evrilmiş. Basitçe Nörosifilis’in açıklaması, “beyni kaplayan dış zarı, beynin kendisini veya omuriliği etkileyen bir enfeksiyondur. Frengi olan kişilerde, özellikle de durumları tedavi edilmezse ortaya çıkabilir. ...frengiye yakalandıktan sonraki 3 ila 30 yıl arasında ortaya çıkabilir. Genel felçli kişilerde kişilik veya ruh hâli değişiklikleri görülebilir” (URL-9) şeklindedir.

Bu rahatsızlıktan dolayı Natasha’nın karakterinde değişiklikler meydana gelmiştir. Fakat Natasha kendisindeki bu değişimden memnun kalmış ve

“Bende Cupid Hastalığı olduğunu tahmin ettiğim için size geldim. Daha kötüye gitmesini istemiyorum, bu korkunç olur. Ama tedavi edilmesini de istemiyorum bu da aynı derecede kötü bir şey. Bu hastalığa yakalanana kadar hayatı dolu dolu yaşamıyordum” (Sacks, 1986: 116-117) ifadelerini kullanmıştır. Bu hastalık hasta tarafından kabul görmektedir; ayrıca kendi durumunu gözlemleyen kişi için pragmatik sonuçlara yönelmektedir. Savunma mekanizması olarak bakıldığında ‘Kendini Gözleme’ (Auto-claim/auto-observation) adı verilen durum göze çarpmaktadır. Bu savunma şekli, kişinin kendi arzusunu veya dürtüsünü kabul etmesi, bunu sağlıklı ve işlevsel bir şekilde yönetmeyi öğrenmesi, böylece rahatsız edici etkinin azaltılması (Perrotta, 2020: 3) olarak tanımlanır. Hikâyedeki hasta, hastalığın kendisine getirdiklerini kabul ederek daha iyi bir şekilde yaşayabileceğini fark etmiş ve tedaviyi reddetmiştir. Bu davranış da hastalığı kabullenmenin farklı bir tezahürü olabilir. Kısacası, bu seçimi yapan Natasha’nın önceki hayatına kıyasla daha mutlu bir yaşam süreceğine inancından dolayı gösterdiği düşünülen bu davranışına, değişmeceli anlatımla bir nevi pragmatik savunma biçimi olarak da bakılabilir.

Ele alınan hikâyeleri daha detaylı yorumlamak gerekirse, Oliver Sacks’ın “Karısını Şapka Sanan Adam” eseri, nörolojik rahatsızlıkların sadece bireysel değil, toplumsal ve duygusal düzeyde de derin etkiler yarattığını gösterir. Her karakter, kendi rahatsızlığıyla başa çıkmak için farklı savunma mekanizmaları geliştirmiştir. Bu mekanizmalar, bireylerin nörolojik bozukluklarıyla yaşamayı öğrenmeleri ve bu süreçte yeni kimlikler inşa etmeleri açısından kritik öneme sahiptir.

Dr. P.’nin hikâyesi, nörolojik bozuklukların bireylerin yaşamlarını nasıl derinden etkileyebileceğini ve bu etkilerle başa çıkma yollarını anlamamıza yardımcı olur. Görsel agnoziye rağmen Dr. P., müzik aracılığıyla dünyasını anlamlandırır ve yaşamında bir denge bulur. Bu, bireylerin kendi yeteneklerini ve ilgi alanlarını nasıl kullanabileceklerini ve bu yeteneklerin hayatlarının diğer alanlarını nasıl şekillendirebileceğini gösterir. Dr. P.’nin hikâyesi, nörolojik bozuklukların insan yaşamı üzerindeki derin etkilerini ve bu etkilerle başa çıkma süreçlerini gözlemlememizi sağlar. Sacks’ın anlatımı, nörolojik bozuklukların sadece tıbbi birer vaka olmadığını, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerini anlamamıza yardımcı olan zengin hikâyeler olduğunu ortaya koyar.

Jimmie’nin hikâyesi, hafızanın bireysel kimlik ve sosyal bağlar üzerindeki kritik rolünü gösterir. Korsakoff sendromunun yıkıcı etkilerine rağmen, Jimmie’nin yaşamında bir anlam ve düzen arayışı, insan ruhunun ne kadar dirençli ve yaratıcı olabileceğini ortaya koyar. Jimmie’nin dinî ritüellere ve manevi pratiklere yönelmesi, onun için bir tür süreklilik ve güvenlik sağlar. Bu hikâye, hafıza kaybının insan yaşamı üzerindeki derin etkilerini ve bu etkilerle başa

çıkma süreçlerini anlamamıza ışık tutmaktadır. Jimmie'nin durumu, insan olmanın karmaşıklığını ve yaşamsal zorluklar karşısında gösterilen direnci anlamamız için güzel bir betimleme olarak görülebilir.

Tourette sendromlu kadının hikâyesi, nörolojik rahatsızlıkların bireylerin kimlik ve toplumsal uyum süreçlerini nasıl etkilediğini ele alır. Bu hikâye, toplumsal kabul görme çabasının bireyin içsel dünyasında keskin çatışmalara ve derin kimlik krizlerine yol açabileceğini gösterir. Kadının yaşadığı bu süreç, bireylerin kendilerini topluma kabul ettirme çabasının ne kadar yıpratıcı olabileceğini ve bu çabanın kişisel bütünlüğü nasıl tehdit edebileceğini anlatır. Bu hikâye, nörolojik rahatsızlıklarla yaşayan bireylerin, toplumsal normlar ve beklentilerle kendi varlığını yok etme pahasına mücadele ettiğini ve bu mücadelenin onların kimlikleri üzerindeki etkilerini anlamamızı sağlar.

Natasha'nın durumu, bireylerin kendilerini ve yaşamlarını yeniden keşfetme süreçlerinde oldukça yaratıcı ve dirençli olabileceklerini göstermektedir. Hastalığı kabullenmek ve onunla barış içinde yaşamak, bireylerin yaşam kalitesini artırıp onlara yeni perspektifler kazandırabilmektedir. Natasha'nın hikâyesi, bireylerin zorluklarla başa çıkma süreçlerinde kendi iredelerini koruyup, hastalık üzerinde bir hüküm kurma durumunda ne kadar güçlü olabileceklerini ve bu süreçte nasıl yeni yaşam biçimleri geliştirebileceklerini belirtir.

Kısacası, nörolojik bozuklukların bireylerin kimlikleri ve sosyal ilişkileri üzerindeki etkilerini inceleyen nöro-roman, aynı zamanda bu bireylerin nasıl yeni savunma mekanizmaları geliştirerek bu zorluklarla başa çıktığını gösterir. Her karakter, kendi dünyasında yeni anlamlar ve stratejiler inşa ederek yaşamını sürdürmeye çalışır. Bu süreç, insan zihninin ve ruhunun ne kadar esnek ve uyumlu olduğunu, aynı zamanda bireylerin en zor koşullarda bile nasıl direnç gösterebileceğini ortaya koyar.

4. Bulgular

Dr. P'nin müziği hastalığın etkilerinden kaçma ve kendini ifade etme biçimi olarak görülebilir. Dünyayı ışık ve renk kitleleri hâlinde gören hastanın mücadelesinde müziğin nasıl bir rol oynadığı, insan zihninin olağanüstü esnekliğini ve yaratıcılığını gösterir. Dr. P'nin beyni dünyayı bir araya gelemeyecek parçalardan oluşan bir yığın olarak görürken, gördüklerinin zihin tarafından tamamlanması için müzik bir algılama biçimi hâline gelmiştir. Sonuçta müziğin hayatını yüceltmesiyle (sublimation) kolaylaştırma yolunda ilerlemektedir. Dr. P'nin müziği kullanma biçimi, hastalığın getirdiği algısal bozukluklarla başa çıkmak için oluşturulan yaratıcı bir çözüm olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, bireyin mevcut yeteneklerini ve ilgi alanlarını, hastalığın yarattığı kısıtlamaları aşmak için kullanmasının bir örneğidir.

Jimmie'nin korsakov sendromu, hastanın kendi gerçekliğini bulma çabası ve dinî ritüellerle yaşama tutunma öyküsüyle dikkat çeker. Jimmie, kendi iç dünyasında süreklilik gösteren zamansal bir döngüye sıkışıp kalmış hâldeyken, kendince tek hakiki olan yaratıcısına yönelmiştir. Bu açıdan gerçeklik algısı yoksunluğu ve adaptasyon eksikliği gibi semptomlardan kurtulmak için hasta, "manevi baypas" olarak yorumlanan Intellectualization (entelektüelleştirme) olarak ele alınan yaratıcı ve anlamlı bir davranış sergilemektedir. Jimmie'nin dinî ritüellere yönelmesi, kaybolan zamansal sürekliliği yeniden oluşturma ve bir anlam bulma çabasıdır. Bu durum, hastanın ruhsal bir düzen ve anlam arayışına girmesini ve böylelikle psikolojik olarak daha stabil hâle gelmesini sağlar.

Tourette sendromlu kadının hikâyesindeki hastanın kendini sürekli değiştirmesi ve sonucunda herkes olmaya çalışırken hiç kimse olması, uyum eksikliğinin kişisel ve toplumsal boyutlarını gösterir. Analiz edilen hastalar arasında en umutsuz durumda olan Tourette sendromlu kadındır. Dolayısıyla hasta, 'inkâr veya yok sayma' (disclaimer or denegation) olarak ele alınan yolu seçmiş ve gerçeklik algısında bozulmalar meydana getirmiştir. Hastada gözlemlenen savunma mekanizmasının sonucunda kadın, kişiliğinin kaybolması ile sonuçlanacak bir süreçte ilerlemektedir. Bu savunma mekanizması, hastanın sosyal çevresindeki beklentilere uyum sağlama çabasının bir parçası olarak görülebilir. Kadının, kendi kimliğini kaybetme pahasına da olsa toplumsal kabul görme çabası, kişisel bütünlüğün korunmasında zorluklar yaşandığını ortaya koymaktadır.

Cupid Hastalığı örneğinde ise hastalığın getirdiği değişiklikleri hasta kabul eder ve hatta bunlardan zevk alma gibi tepkiler gösterir. Natasha, kendisindeki bu değişimden memnun kalmış ve "Bende Cupid Hastalığı olduğunu tahmin ettiğim için size geldim. Daha kötüye gitmesini istemiyorum bu korkunç olur. Ama tedavi edilmesini de istemiyorum, bu da aynı derecede kötü bir şey. Bu hastalığa yakalanana kadar hayatı dolu dolu yaşamıyordum" (Sacks 1986: 116-117) ifadelerini kullanmıştır. Bu hastalık hasta tarafından kabul görmektedir; ayrıca kendi durumunu gözlemleyen kişi için pragmatik sonuçlara yönelmektedir. Savunma mekanizması olarak bakıldığında 'Kendini Gözleme' (Auto-claim/auto-observation) adı verilen durum göze çarpmaktadır. Bu savunma şekli, kişinin kendi arzusunu veya dürtüsünü kabul etmesi, bunu sağlıklı ve işlevsel bir şekilde yönetmeyi öğrenmesi, böylece rahatsız edici etkinin azaltılması (Perrotta 2020: 3) olarak tanımlanır. Hikâyedeki hasta, hastalığın kendisine getirdiklerini kabul ederek daha iyi bir şekilde yaşayabileceğini fark etmiş ve tedaviyi reddetmiştir. Bu davranış, hastalığı kabullenmenin farklı bir tezahürü olabilir. Kısacası bu seçimi yapan Natasha'nın önceki hayatına kıyasla daha mutlu bir yaşam sürecine inancından dolayı gösterdiği

düşünülen bu davranışına değişmeceli anlatımla bir nevi pragmatik savunma biçimi olarak da bakılabilir.

Oliver Sacks'ın anlatılarında ele aldığı vakalar, nörolojik rahatsızlıkların bireylerin hayatlarını nasıl derinden etkilediğini ve bu etkilerle başa çıkma yollarını detaylandırmaktadır. Her bir vaka, hastaların günlük yaşantılarındaki mücadeleleri, hastalıkları kabullenme ve bunlarla başa çıkma stratejilerini farklı açılardan ele alarak inceler. Dr. P'nin müziğe sığınarak dünyayı anlamlandırması, Jimmie'nin dinî ritüellere yönelerek zaman kavramını yeniden oluşturma çabası, Tourette sendromlu kadının kimliğini kaybetme pahasına toplumsal beklentilere uyum sağlama girişimi ve Natasha'nın hastalığını kabullenip yaşamdan daha fazla zevk alma durumu, bu bireysel stratejilerin çeşitliliğini gözler önüne serer.

Sacks, hastalarının yaşadığı nörolojik durumları sadece tıbbi birer vaka olarak değil, aynı zamanda insanın ruhsal dayanıklılığını ve yaratıcılığını ortaya koyan örnekler olarak ele alır. Her hastanın kendine özgü savunma mekanizmaları geliştirmesi, nörolojik ve psikolojik süreçlerin birbirine ne kadar sıkı bağlı olduğunu gösterir. Bu bulgular, nörolojik rahatsızlıkların tedavisinde bireysel farklılıkların göz önünde bulundurulmasının önemini vurgular ve multidisipliner yaklaşımların hastaların yaşam kalitesini nasıl artırabileceğini belirtmektedir. Ayrıca, *Karısını Şapka Sanan Adam* sadece nörolojik bozuklukların tıbbi bir incelemesi değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine yapılan bir yolculuktur. Sacks'ın anlatımı, bilimsel bilgiyi edebî bir dille harmanlayarak, okuyuculara nörolojik rahatsızlıkların ardındaki insan hikâyelerini ve bu hikâyelerin bize insan olmanın ne anlama geldiğini öğretmektedir.

5. Sonuç

Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* eseri, nörolojik rahatsızlıkların insan kişiliği ve davranışları üzerindeki etkilerini inceleyerek, hastaların yaşamlarını nasıl şekillendirdiği ve bu zorluklarla nasıl başa çıktıkları konusunda bir içgörü sunan nöro-roman özelliği taşımaktadır. İncelemen her bir özgün hikâyeye, aynı zamanda kimlik ve algı rahatsızlıklarının bireylerin yaşamlarındaki çeşitli yönleri nasıl değiştirdiğini anlamamıza yardımcı olur. Hastalıkların etkileri, sadece bedensel sağlık üzerinde değil, aynı zamanda psikanalitik ve toplumsal boyutlarda da değişikliklere yol açabilir. Öyle ki, hastalık bir kişinin yaşamını sadece zorlaştırmakla kalmayabilir, aynı zamanda önceden fark edilmemiş yönlerini keşfetme fırsatı sunabilmektedir. Bu durum, bireyin direnç kazanma, içsel güçleri keşfetme ve yaşamı daha derinden anlama yetisini geliştirebilir. Dolayısıyla, hastalık olumsuz bir süreç olmasının yanısıra, bireyin savunma mekanizmalarını tetikleyebilecek bir dönemeç olarak da görülebilir. Bu süreçte, hastalarda psikolojik olarak iyileşme süreci oluşabilir, dolayısıyla tedavi

sürecine odaklanarak yaşam kalitelerini artırmak için çeşitli stratejilere başvurabilirler.

Nöro-roman, öncelikle insan psikolojisi ve nörolojisi hakkında farkındalık yaratır. Bu tür eserler, okuyuculara nörolojik bozuklukların ve zihinsel hastalıkların gerçek yüzünü göstermektedir. Bu sayede, toplumsal bilinçlenme artar ve bu tür rahatsızlıklarla yaşayan bireylere karşı daha anlayışlı ve empatik bir yaklaşım geliştirilir. Edebiyat da, bu anlamda, tıbbi bilgilerin ve insan deneyimlerinin daha geniş kitlelere ulaştırılmasında etkili bir araç olmaktadır.

Sacks'ın eserinde yer verdiği hikâyeler, gerçek yaşamdan alınmış vakalar üzerine kurulu olduğu için, okuyuculara bu rahatsızlıkların soyut bir kavram olmaktan çıkarıp somut birer insan deneyimi olarak sunar. Bu durum, okuyucunun nörolojik rahatsızlıkları ve bu rahatsızlıklara sahip bireyleri daha iyi anlamasını sağlamaktadır. Böylece, edebiyat, yalnızca eğlendiren veya düşündürten bir araç olmaktan öte, eğitici ve bilinçlendirici bir rol de üstlenir.

Nöro-romanın edebiyata sunduğu bir diğer önemli katkı, karakter derinliğindeki artışla ilgilidir. Nörolojik rahatsızlıklarla mücadele eden karakterler, genellikle sıradan karakterlerden daha karmaşık ve çok boyutludur. Bu karakterler, okuyuculara insan doğasının çeşitliliğini ve derinliğini göstermektedir. Edebiyat, bu sayede, insan deneyiminin farklı yönlerini ve zorluklarını daha etkili bir şekilde yansıtır. Nöroloji ve psikoloji alanındaki bilimsel gelişmeler, edebî karakterlerin yaratılmasında daha gerçekçi ve derinlemesine bir yaklaşım sunmaktadır. Sacks'ın çalışmaları, edebî anlatımı bilimsel gözlem ve tıbbi bilgi ile harmanlayarak yeni bir anlatı biçimi yaratır. Nöro-romanların, bu anlamda, edebiyat ve bilimi bir araya getirerek, iki disiplinin de sınırlarını genişlettiğini görmekteyiz. Bilimsel bilgi, edebî metinlerde daha anlaşılır ve erişilebilir hâle gelirken, edebî anlatım da bilimsel bilgiyi daha etkileyici ve ilgi çekici kılmaktadır.

Nöro-roman türü, ayrıca, insan zihninin ve beyninin işleyişine dair yeni bakış açıları sunar. Bu eserler, okuyuculara beyin fonksiyonlarının ve nörolojik süreçlerin nasıl çalıştığını gösterir. Bu sayede, okuyucular, kendi zihinlerinin ve davranışlarının altında yatan mekanizmaları daha iyi anlar. Edebiyat, bu anlamda, bireysel farkındalığı artırır ve okuyucuların kendi iç dünyalarına dair daha derin bir kavrayış geliştirmelerine yardımcı olur.

Çalışmada, bahsi geçen rahatsızlıklara karşı dört hastanın geliştirdiği düşünülen savunma mekanizmaları yüceltme (sublimation), entelektüelleştirme (intellectualization), inkâr veya yok sayma (disclaimer / denegation), kendini gözlemeleme (auto-observation) şeklindedir. Savunma mekanizmaları nörolojik koşullara verilen tepkinin bir parçası olsa da, bunların öncelikle psikolojik tepkiler olduğunu unutmamak çok önemlidir. Sacks'ın hikâyelerinde anlatılanlara benzer nörolojik durumlardan kaynaklanan davranış ve semptomlar,

yalnızca psikolojik değil, beyindeki fizyolojik değişikliklerin de sonucudur. Bu nedenle, savunma mekanizmaları hastanın durumuyla nasıl başa çıkacağı konusunda rol oynasa da genellikle hastalığın temelini oluşturmaz.

Sonuçta, O. Sacks hikâyelerinde ele aldığı hastalarının tedavisinde nörolojik tedavi ile psikoterapiyi birleştirmiştir. Bireye özgü olan bu deneyimler, insanın içsel dünyasına ve psikolojik dayanıklılığın sınırlarını keşfetmemize olanak tanır. Bu bağlamda, Sacks'ın hikâyelerindeki hastalardaki bilişsel, duygusal ve davranışsal semptomların etkili bir şekilde yönetilmesine ve tedavi edilmesine yardımcı olmaya çalıştığı bu multidisipliner yaklaşım, onların ihtiyaçlarına daha iyi yanıt verilmesini sağlayabilir ve kapsamlı tedavi planlarının geliştirilmesine olanak tanır. İncelenen hikâyeler okura bireylerin sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel düzeyde de nasıl etkilendiğini gösterir. Psikanalizde yer alan savunma mekanizmalarının kişinin hayatta kalma becerilerine nasıl katkı sağladığı edebiyatın nörobilim ile birlikteliği bağlamında ele alınmıştır. Böylelikle *Karısını Şapka Sanan Adam* üzerine yapılan edebiyat incelemesi hasta-hastalık ilişkisi, hasta-hekim ilişkisi, insan davranış bozukluklarının altında yatan nedenler, davranış ve tutumların sebep ve sonuçları gibi konuların okur tarafından daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Albonico, Andrea ve Barton, Jason. (2019). "Progress in Perceptual Research: The Case of Prosopagnosia" [version 1; peer review: 2 approved]. F1000Research 2019, 8(F1000 Faculty Rev)

Balint, Michael. (1955). *The Doctor, His Patient, and The Illness*. The lancet, London. 265(6866), 683-688.

Bekar, Bengisu. (2022) *Bir Nöro-roman: Sonsuz Aşk (Ian Mcewan)*. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Castro, Kamila., Faccioli, Larissa, Slongo., Baronio, Diego., Gottfried, Carmem., Perry, Ingrid. Schweigert. ve dos Santos Riesgo, Rudimar. (2015). "Effect of a ketogenic diet on autism spectrum disorder: A systematic review". Research in Autism Spectrum Disorders, 20, 31-38. DOI: 10.1016/j.rasd.2015.08.005. Akt. Aktitiz, S. Yalçın, E. & Göktaş, Z. (2019). "Otizm Spektrum Bozuklukları Tedavisinde Beslenme Yaklaşımları". Sağlık Akademisi Kastamonu, 4 (2). DOI: 10.25279/sak.435435

Christensen, Susie. (2014). "Neurology and Modernist Literature". Literature Compass. 11(4), S 279-292. King's College London DOI:10.1111/lic3.12139

Cuma, Ahmet. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin (Komparatistik) Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (39), 1-26. <https://doi.org/10.21497/sefad.443172>

Eagleman, David. (2015). *The Brain the Story of You*. Canongate Books Ltd, Edinburgh, Büyük Britanya.

Finger, Stanley. (2004). *Minds behind the brain: A history of the pioneers and their discoveries*. Oxford University Press. Akt. Bekar, Bengisu. (2022) *Bir Nöro-roman: Sonsuz Aşk (Ian Mcewan)*. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Giovagnoli, Anna, Rita., Martins, da Silva, Antonio., Federico Antonio., Cornelio Ferdinand. (2009). “*On the personal facets of quality of life in chronic neurological disorders*”. Behavioural Neurology. IOS Press. 2009; 21(3):155-63. DOI: 10.3233/BEN-2009-0243. PMID: 19996512; PMCID: PMC5444279.

Grünbaum, Adolf. (2006). *Is Sigmund Freud's psychoanalytic edifice relevant to the 21st century? Psychoanalytic Psychology*, 23(2), 257–284. doi:10.1037/0736-9735.23.2.257

İnce, İlkem. (2020). *Büyüklenmeci ve Kırılğan Narsisizmin Ego Savunma Mekanizmaları ve Psikolojik Rahatsızlıklar ile İlişkinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı.

Jones, Edward, G. ve Mendell, Lorne, M. (1999). Assessing the Decade of the Brain. *Science*, 284(5415), 739–739. DOI:10.1126/science.284.5415.739

Kauffman, Krysthol. (2010). *The Post-Freudian Casebook Neuronovel*. Thesis for the degree of Master of Arts in English. Northern Michigan University.

Kazancı, Nağian. (2022). *Psikanaliz Kuramının Sanattaki Yeri ve Sanatsal Yaratım Süreçlerine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Resim Ana Bilim Dalı.

Khelifa, Amina Ben. (2021). *A Psychoanalytical Reading Based On Study of the Female Urge For Subjugation Between The 15th And The 21st Century in Shakespeare's Hamlet, Alfred Hitchcock's Rebecca And José Saramago's Blindness*. Master's Thesis. İstanbul Aydın University. Institute of Graduate Studies.

Kızıltan, Altan. (2022). *Türk Psikanaliz Tarihinde Bir Öncü: Prof. Dr. Ulviye Etaner*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. Tıp Tarihi ve Etik Ana Bilim Dalı.

Knirsch, Christian. (2014). *Richard Powers's "The Echo Maker": Reassessing the Neuronovel in American Literature*. *Amerikastudien/American Studies*, 47-62.

Kopelman, Michael. D. (1995). *The Korsakoff Syndrome*. *British Journal of Psychiatry*, 166(02), 154–173. DOI:10.1192/bjp.166.2.154

Mosby's Medical Dictionary. (2013). *An Imprint of Elsevier Inc*. 9th Edition. St. Louis, Missouri, U.S.A. ISBN: 978-0-323-08541-0

Ortega, Francisco, & Vidal, Fernando. (2013). *Brains in Literature/Literature in the Brain*. *Poetics Today*, 34(3), 327–360. doi:10.1215/03335372-2325241

Özen, Özlem. (2022). “*Bir Nöro-edebiyat Okuması: Beden Sanatçısı Romanındaki Zihinsel Algılar*.” *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 10(32), 51-67. <https://doi.org/10.33692/av-rasyad.1174890>

Papale, Paolo., Chiesi, Leonardo., Rampinini, Aleksandra., Pietrini, Pietro. Ricciardi, Emilliano. (2016). “*When Neuroscience 'Touches' Architecture: From Hapticity to a Supramodal Functioning of the Human Brain*”. *Frontiers in Psychology*. Yayın Tarihi 09 Temmuz 2016. S 1-8. DOI 10.3389/fpsyg.2016.00866.

Peacock, J. & Lustig, T. (2013). *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*. Routledge.

Perrotta, Giulio. (2020). “*Human Mechanisms of Psychological Defence: Definition, Historical and Psychodynamic Contexts, Classifications and Clinical Profiles*”. *International Journal of Neurorehabilitation Eng*, 7(1), 1000360.

Rousseau George, Sebastian. (1986). “*Literature and medicine: towards a simultaneity of theory and practice*”. *Lit Med*. The Johns Hopkins University Press 1986; 5:152-81. DOI: 10.1353/lm.2011.0297. PMID: 3503159.

Sacks, Oliver. (1986). *Karısını Şapka Sanan Adam*. 4. baskı. (2001). Çev. Orhan Düz. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Salisbury, Laura. and Andrew Shail. (2010). *Neurology and Modernity: A Cultural History of Nervous Systems, 1800–1950*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Sobański, J. and Dudek, D. (2013). Psychiatry and neurology: from dualism to integration. *Neurologia I Neurochirurgia Polska*, 47(6), 577-583. <https://doi.org/10.5114/ninp.2013.39069>

Smith, Roger. (1992). *Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Stiles, Anne. (2007). *Neurology and Literature, 1860–1920*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan

Turner-Stokes, L., Sykes, N., Silber, E., Khatri, A., Sutton, L. P., & Young, E. (2007). From diagnosis to death: exploring the interface between neurology, rehabilitation and palliative care in managing people with long-term neurological conditions. *Clinical Medicine*, 7(2), 129-136. <https://doi.org/10.7861/clinmedicine.7-2-129>

Usta, Yılmaz. ve Damla Nalan. (2015). *Antik İnsanın Sosyokültürel Yaşamını Yansıtan Bazı Diş ve İskelet Sistemi Anomalileri*. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1 (2). DOI: 10.24289/ijsser.106451

Uzbay, İ. Tayfun. (2016). “*Beyni Anlamak Sadece Nörobilim İle Mümkün Mü? Beyin Yüzyılında Nörolojik Bilimlerden Sosyal Bilimlere Yeni Açılımlar, Yeni Yaklaşımlar*”. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1).

Vural, Duru, Lebibe. (2021). *Karanlık Üçlü Kişilik Özellikleri İle Çocukluk Çağı Ruhsal Travmaları Arasındaki Savunma Mekanizmalarının Aracı Rolü*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi. Psikoloji Ana Bilim Dalı.

Yılmaz, Nilgün. Gençöz, Tülin., Ak, Mehmet. (2007). *Savunma Biçimleri Test’ nin Psikometrik Özellikleri: Güvenilirlik ve Geçerlik Çalışması*, *Türk Psikiyatri Dergisi*, 18(3), ss.244-253.

İNTERNET KAYNAKLARI:

URL-1: Oliver Sacks Foundation. *Oliver Sacks Author & Neurologist*. <https://www.oliver-sacks.com/about-oliver-sacks/> (Erişim 06 Mart 2024)

URL-2: The New York Times. *Oliver Sacks, Neurologist Who Wrote About the Brain’s Quirks, Dies at 82*. <https://www.nytimes.com/2015/08/31/science/oliver-sacks-dies-at-82-neurologist-and-author-explored-the-brains-quirks.html> (Erişim 03 Mart 2024)

URL-3: Dünya Sağlık Örgütü. “*Mental health: neurological disorders*”. <https://www.who.int/news-room/questions-and-answers/item/mental-health-neurological-disorders> (Erişim: 02 Kasım 2023)

URL-4: Psychology Today. “*Sublimation*.” <https://www.psychologytoday.com/us/basics/sublimation> (Erişim: 06 Aralık 2023)

URL-5: National Library of Medicine. “*The Hierarchy of Defense Mechanisms: Assessing Defensive Functioning With the Defense Mechanisms Rating Scales*” <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8555762/> (Erişim: 06 Ocak 2024)

URL-6: John Welwood tarafından 1984 yılında kullanılan terim bkz. “*Spiritualizing: An Unhelpful*

Defense Mechanism” https://diospringfieldcefsc.org/wp-content/uploads/2022/10/Luke-Notes_spiritualizing_spring-2022-1.pdf (Erişim: 05 Ocak 2024)

URL-7: Merriam-Webster Dictionary. “*Inhibition*.” <https://www.merriam-webster.com/dictionary/inhibition> (Erişim: 07 Aralık 2023)

URL-8: Vocabulary.com “*Inhibition*.” <https://www.vocabulary.com/dictionary/inhibition> (Erişim: 07 Aralık 2023)

URL-9: National Institute of Neurological Disorders and Stroke. “*Neurosyphilis*.” <https://www.ninds.nih.gov/health-information/disorders/neurosyphilis> (Erişim: 7 Kasım 2023)

SEZAI KARAKOÇ İLE İLGİLİ YAPILAN TEZLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mustafa BAYAR*

Öz: Sezai Karakoç kişiliği, fikirleri ve mücadelesiyle günümüze ışık tutan önemli şair ve düşünürlerden biridir. Bu araştırmanın amacı Sezai Karakoç'la ilgili yapılan lisansüstü tezleri belirlemek ve bu tezlerin bazı değişkenler açısından nasıl bir dağılım gösterdiğini incelemektir. Bu çalışmada öncelikli olarak tezler hakkında istatistiksel verilerden yararlanarak kısa değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ardından ise ilgili tezlerin künyeleri "Yüksek Lisans Tezleri" ve "Doktora Tezleri" başlıkları altında tasnif edilerek yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralanmıştır. Araştırmada doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır.

Yaptığımız veri taraması sonucunda Sezai Karakoç ile ilgili 87 adet lisansüstü tez çalışması tespit edilmiştir. Bu çalışmaların 2'si (% 2) İngilizce, 85'i (% 98) Türkçe hazırlanmıştır. İlk lisansüstü çalışma bir doktora tezi olup 1994 yılında yapılmıştır. Yüksek lisans düzeyinde ilk çalışma ise 1995 yılına aittir. 1994-2010 yılları arasında 18, 2011-2023 yılları arasında ise 69 tez çalışması yapılmıştır. Son 13 yılda hazırlanan tezlerin sayısı, toplam tezlerin % 79'unu oluşturmaktadır. Son yıllarda Sezai Karakoç'un düşüncelerine yönelik akademik ilginin doktora düzeyinde de arttığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, yüksek lisans ve doktora tezleri, şair, düşünür, edebiyat

AN INVESTIGATION ON THESES RELATED TO SEZAI KARAKOÇ

Abstract: Sezai Karakoç is one of the important poets and thinkers who shed light on our day with his personality, ideas and struggle. The aim of this research is to determine the graduate theses about Sezai Karakoç and to examine how these theses show a distribution in terms of some variables. In this research, short evaluations were made using statistical data about theses as a priority. After that, the tags of the related theses were sorted under the headings "Master's Theses" and "Doctoral Theses" and sorted alphabetically by the author's surname. Document analysis method was used in the research.

As a result of our data scanning, 87 graduate thesis studies related to Sezai Karakoç have been identified. 2 (2%) of these studies were prepared in English and 85 (98%) were prepared in Turkish. The first postgraduate study is a doctoral thesis and was done in 1994. The first study at the master's level belongs to 1995. Between 1994-2010, 18 theses, and between 2011-2023, 69 theses were carried out. The number of theses prepared in the last 13 years constitutes 79% of the total theses. In recent years, it has been observed that academic interest in Sezai Karakoç's thoughts has increased at the doctoral level.

Key Words: Sezai Karakoç, master's and doctoral theses, poet, thinker, literature.

ORCID ID : 0000-0002-5191-7922

DOI : 10.31126/akrajournal.1447437

Geliş Tarihi : 05 Mart 2024 / Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2024

*T.C. Millî Eğitim Bakanlığı / Sivas.

1- Giriş

Sezai Karakoç, gerek edebî ürünleriyle gerekse fikir yazılarıyla bir döneme damgasını vuran, Türk-İslam düşüncesine yeni bir soluk getiren şahsiyetlerden biridir. Aynı zamanda ideali olan ve ömrünü bu idealine adayan bir dava adamıdır. Onun, yazılarında belirli kavramları ve konuları özellikle ele aldığı ve vurguladığı görülmektedir. Bu vurguların ortak yönü ise ‘topyekûn bir diriliş’ mesajı içermesidir. Karakoç için diriliş düşüncesi bir ülkü hâline gelmiş, bu düşüncesini eserlerinde etraflıca ele almış ve kendi nesline anlatmaya çalışmıştır. Hayatı ve eserleri hakkında ilk doktora tezi hazırlayan Turan Karataş, Sezai Karakoç’un diriliş düşüncesini, “*İslam medeniyetine ait temel kavramları çağdaş bir dille ifadelendirmesi*” olarak değerlendirmiştir (Karataş, 1994: 360).

Kasım 2021’de aramızdan ayrılan Sezai Karakoç’un fikir ve düşünce dünyasını konu alan birçok lisans ve lisansüstü düzeyde tez çalışması yapılmıştır. Daha önce düşünürümüzle ilgili Karataş (Karataş, 1998: 537-604) ve Kirenci (Kirenci, 2010: 428-464; Kirenci, 2018: 596-704) tarafından bibliyografya çalışmaları yapılmış, ancak bu çalışmalarda Sezai Karakoç’la ilgili yapılan tezler ayrıntılı incelenmemiş, sadece bir kısmı ismen zikredilmiştir. Ayrıca kişi ya da herhangi bir konuyla ilgili yapılmış çalışmaların genel görünümünün ortaya çıkarılması açısından belirli aralıklarla incelenmesi önemlidir. Bu araştırmada Sezai Karakoç’la ilgili yapılan lisansüstü tezleri belirlemek ve bu tezlerin bazı değişkenler açısından nasıl bir dağılım gösterdiğini incelemek hedeflenmiştir. Araştırmanın problem cümlesi, “Sezai Karakoç’la ilgili tezler; yıllara, hazırlandığı üniversite, enstitü ve ana bilim dallarına, yüksek lisans ve doktora tezi olmalarına, danışmanların unvanlarına, sayfa sayılarına göre nasıl bir dağılım göstermektedir” şeklinde belirlenmiştir. Konuyla ilgili farklı üniversitelerde hazırlanan bitirme/lisans tezleri çalışmanın dışında tutulmuştur.

Bu araştırmanın verileri Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) Ulusal Tez Merkezi ve İslam Araştırmalar Merkezi (İSAM) İlahiyat Fakülteleri Tezler Kataloğu veri tabanından yararlanılarak yapılmıştır. Ayrıca birçok üniversitesinin web sitesine de girilerek, buralarda tamamlanmış lisansüstü tezler incelenmiş, konumuzla ilgili olanlar belirlenmiştir. Yine İsmail Erünsal, Mustafa Birol Ülker ve Esra Karayel Muhacir tarafından hazırlanan ve İSAM tarafından 2017 yılında yayımlanan İlahiyat Fakülteleri Tezler Kataloğu (1953-2015), adlı eserden de istifade edilmiştir.

Araştırmada doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım-Şimşek, 2011: 187). Öncelikli olarak araştırmanın verilerini oluşturan tezler belirlenip temin edilmiş, daha sonra bu veriler analiz edilip değerlendirilerek araştırma nihayete erdirilmiştir.

Konuyla ilgili tespit edilen çalışmalar, araştırmacılara kolaylık sağlaması açısından ‘‘Yüksek Lisans Tezleri’’ ve ‘‘Doktora Tezleri’’ başlıkları altında listelenmiş ve her grup, yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

2- Bulgular

2-1- Tezlere Ait Sayısal Veriler

Araştırma kapsamında Sezai Karakoç ile ilgili 87 adet lisansüstü tez çalışması tespit edilmiştir. Bu çalışmaların 2’si (% 2) İngilizce, 85’i (% 98) Türkçe hazırlanmıştır. Tezlerin türlerine ilişkin nasıl bir dağılım gösterdiğine dair bulgular şu şekildedir.

Tablo 1: Tezlerin Türlerine Göre Dağılımı

Tez türü	Sayı	Yüzde
Yüksek Lisans Tezi	74	% 85
Doktora Tezi	13	% 15
TOPLAM	87	% 100

Tablo 1’de görüldüğü üzere Karakoç hakkında hazırlanan 87 tez çalışmasının % 85’i yüksek lisans tezlerinden (74 tez) ve % 15’i ise doktora tezlerinden (13 tez) oluşmaktadır. Hem yüksek lisans hem de doktora tezlerinden 1’er tanesi İngilizce olarak hazırlanmıştır. Bunlara ek olarak İSAM İlahiyat Fakülteleri Tezler Kataloğu veri tabanında Sezai Karakoç ile ilgili devam eden 9 tez bulunmaktadır.¹

2-2- Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

‘‘Sezai Karakoç’la ilgili yapılmış tezlerin yıllara göre dağılımı nasıldır?’’ şeklindeki araştırmanın problem cümlesine ilişkin bulgular Tablo 2’de sunulmuştur. YÖK’ün Ulusal Tez Merkezi veri kayıtlarında Karakoç’a dair ilk lisansüstü tez çalışmasının, 1979 yılında Nedim Çeker tarafından hazırlanan ‘‘Sezai Karakoç’un Eserlerinde İnsan’’ başlıklı tezi gösterilmiştir. Ancak yaptığımız inceleme sonucunda bu çalışmanın yüksek lisans tezi olmayıp, bir lisans tezi olduğu tespit edilmiştir.

Bu bağlamda Karakoç’la ilgili ilk akademik çalışma 1994 yılında Orhan Okay danışmanlığında Turan Karataş tarafından hazırlanan ‘‘Sezai Karakoç (Hayat-Sanat-Tenkit)’’ adlı doktora tezidir. Bu tez daha sonra kitap olarak da yayımlanmıştır.² Yüksek lisans düzeyinde ilk çalışma ise 1995 yılında Ömer Erdem tarafından yapılan ‘‘Sezai Karakoç Hayatı-Şiiri’’ başlıklı tezidir. Ancak Ulusal Tez Merkezi veri tabanında bu tezin kaydı yoktur. İlgili teze İstanbul

1. Bu tezlerden 8’i yüksek lisans, 1’i doktora tezidir. http://ktp.isam.org.tr/?-skip=0&max=25&&tarama=sezai+karako%C3%A7&blm=sonucilhtez&geldi=ara_ilh_tez&navdil=tr (Erişim tarihi: 08.02.2024)

2. Turan Karataş, *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998.

Üniversitesi Kütüphane kayıtlarından ulaşmak mümkündür.³

Tablo 2: Tezlerin yıllara göre dağılımı

Tez Türü	Çalışmaların Yıllara Göre Dağılımı		Genel Toplam
	1994 -2010	2011-2023	
Yüksek Lisans	16	58	74
Doktora	2	11	13
TOPLAM	18	69	87

Tablo 2 incelendiği zaman 1994-2010 yılları arasında 16 yüksek lisans, 2 doktora çalışması yapılmıştır. 2010 yılında 5, 2006 ve 2008 yıllarında 2'şer, 1995, 1996, 1997, 1998, 2001, 2004 ve 2009 yıllarında 1'er yüksek lisans tezi; 1994 ve 2005 yıllarında ise 1'er doktora tezi hazırlanmıştır. 1999, 2000, 2002, 2003 ve 2007 yıllarında Karakoç'la ilgili herhangi bir lisansüstü tez çalışması yapılmadığı anlaşılmaktadır. 2. doktora tez çalışması Münire Kevser Baş tarafından hazırlanmış ve bu tez Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde onaylanmıştır. Ayrıca ilgili çalışma kitap olarak da basılmıştır.⁴

2011-2023 yılları arasında ise 58 yüksek lisans ve 11 doktora tezi olmak üzere 69 tez yapılmıştır. Bu sayı toplam tezlerin % 79'unu oluşturmaktadır. 2011 yılından itibaren yüksek lisans çalışmalarında niceliksel bir artışın olduğu, 2019 yılında 9 teze en yüksek seviyeye ulaştığı görülmektedir. Ayrıca 2015, 2016 ve 2018 yıllarında 7'şer, 2020 ve 2022 yıllarında 5'er, 2021 yılında 4, 2011, 2012 ve 2023 yıllarında 3'er, 2013 ve 2017 yıllarında 2'şer, 2014 yılında ise 1 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Son yıllarda Sezai Karakoç'un fikriyatına olan akademik ilginin doktora düzeyinde de arttığı görülmektedir. Bu bağlamda 2022 yılında 3, 2016 ve 2023 yıllarında 2'şer, 2013, 2014, 2018 ve 2021 yıllarında 1'er doktora tezi yapılmıştır. En fazla doktora tezinin yapıldığı yıl 2022 yılı olduğu anlaşılmaktadır.

2-3- Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Bu başlık altında Sezai Karakoç'a dair tespit edilen tezlerin hazırlandığı üniversiteye göre nasıl bir dağılım gösterdiği araştırılmıştır. Yapılan analiz neticesinde ulaşılan bulgulara tablo 3'te yer verilmiştir.

Tablo 3: Tezlerin Hazırladığı Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversitelerin Adı	Yüksek Lisans Tezi	Doktora Tezi	Toplam
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1	-	1

3. Bk. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/26017.pdf> (Erişim tarihi: 20.01.2024)

4. Münire Kevser Baş, *Diriliş Taşları Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Lotus Yayınları, Ankara 2008

Ankara Üniversitesi	1	1	2
Ardahan Üniversitesi	2	1	3
Atatürk Üniversitesi	3	2	5
Balikesir Üniversitesi	1	-	1
Batman Üniversitesi	1	-	1
Bilkent Üniversitesi	1	1	2
Cumhuriyet Üniversitesi	2	-	2
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	1	-	1
Dicle Üniversitesi	2	-	2
Dokuz Eylül Üniversitesi	1	-	1
Dumlupınar Üniversitesi	1	-	1
Erciyes Üniversitesi	1	-	1
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi	1	-	1
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi	1	-	1
Fatih Üniversitesi	1	-	1
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi	8	3	11
Fırat Üniversitesi	3	-	3
Gazi Üniversitesi	1	-	1
Gümüşhane Üniversitesi	2	-	2
Harran Üniversitesi	1	-	1
İstanbul Üniversitesi	4	2	6
İstanbul Medeniyet Üniversitesi	2	2	4
İstanbul Sebhattin Zaim Üniversitesi	2	-	2
İstanbul Şehir Üniversitesi	1	-	1
Karadeniz Teknik Üniversitesi	1	-	1
Kırıkkale Üniversitesi	1	-	1
Marmara Üniversitesi	3	-	3
Muğla Üniversitesi	1	-	1
Muş Alparslan Üniversitesi	2	-	2
Necmettin Erbakan Üniversitesi	2	-	2
Nişantaşı Üniversitesi	1	-	1
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	-	1
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi	1	-	1
Sakarya Üniversitesi	5	-	5
Selçuk Üniversitesi	3	-	3
Siirt Üniversitesi	2	-	2
Uludağ Üniversitesi	1	1	2
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	3	-	3
Yıldız Teknik Üniversitesi	2	-	2
GENEL TOPLAM	74	13	87

Tablo 3 incelendiğinde 1994'den günümüze kadar Sezai Karakoç'la ilgili yapılan lisansüstü çalışmaların, 40 farklı üniversitede hazırlandığı görülmektedir. Bunlar arasında toplam 11 teze bir vakıf üniversitesi olan Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi ilk sırada yer almaktadır. Bu üniversiteyi, İstanbul (6 tez), Atatürk ve Sakarya (5'er tez), İstanbul Medeniyet (4 tez), Ardahan, Fırat, Marmara, Selçuk ve Van Yüzüncü Yıl (3'er tez) Üniversiteleri izlemektedir. 13 doktora tezinden 6'sı ülkemizin köklü üniversitelerinden olan Ankara (1 tez), Atatürk (2 tez), İstanbul (2 tez) ve Uludağ (1 tez) Üniversitelerinde hazırlanmıştır. Geriye kalan 7 doktora tezinden 3'ü Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesinde, 2'si İstanbul Medeniyet Üniversitesinde, diğerleri ise Bilkent ve Ardahan Üniversitelerinde (1'er tez) tamamlanmıştır.

2-4- Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Bu başlık altında Sezai Karakoç'a dair tespit edilen tezlerin hazırlandığı üniversitedeki enstitülere göre nasıl bir dağılım gösterdiği araştırılmıştır. Ulaşılan bulgular tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 4: Tezlerin Hazırlandığı Enstitülere Göre Dağılımı

Tez Türü	Sosyal Bilimler Enstitüsü	Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü	Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	Toplam
Yüksek Lisans	62	4	1	7	74
Doktora tezi	10	-	-	3	13
Toplam	72	4	1	10	87

Tablo 4 incelendiğinde 62 yüksek lisans, 10 doktora tezi olmak üzere toplam 72 tez Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılmıştır. Gerek yüksek lisans gerekse doktora tezlerinin büyük çoğunluğunun (% 83) bu enstitüde hazırlandığı anlaşılmaktadır. İkinci sıradaki en yüksek dağılım % 11'lik bir oranla (10 tez) Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde yapılmış tezlerden oluşmaktadır. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde 4 yüksek lisans tezi (% 5), Eğitim Bilimleri Enstitüsünde ise 1 (% 1) yüksek lisans tezi hazırlandığı görülmektedir.

2-5- Tezlerin Ana Bilim Dallarına Göre Dağılımı

Bu başlık altında Sezai Karakoç ile ilgili tespit edilen tezlerin hangi "Ana Bilim Dallarında" hazırlandığı ve nasıl bir dağılım gösterdiği araştırılmıştır. İnceleme neticesinde elde edilen bulgular tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5: Tezlerin Ana Bilim Dallarına Göre Dağılımı

Ana Bilim Dalları	Yüksek Lisans Tezi	Doktora tezi	Toplam
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı	41	8	49

Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı	11	-	11
İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı	4	1	5
Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı	2	-	2
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı	5	3	8
Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı	3	-	3
Sosyoloji Ana Bilim Dalı	4	-	4
Kültürel Çalışmalar Ana Bilim Dalı	1	-	1
Tarih Ana Bilim Dalı	1	-	1
Felsefe Ana Bilim Dalı	-	1	1
Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı	1	-	1
Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Ana Bilim Dalı	1	-	1
GENEL TOPLAM	74	13	87

Tablo 5’te görüldüğü üzere Sezai Karakoç’u konu alan 41 yüksek lisans, 8 doktora tezi olmak üzere toplam 49 tez Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yapılmıştır. Tezlerin yarısından fazlasının (% 56) bu ana bilim dalında hazırlandığı söylenebilir. Bu durum Sezai Karakoç’un edebî yönünün daha fazla ön plana çıktığını göstermektedir. İkinci sıradaki en yüksek dağılım % 13’lük bir oranla (11 tez) Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalına aittir. Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalında toplam 8 tez hazırlanmış olup, bunların 5’i yüksek lisans, 3’ü doktora tezinden oluşmaktadır. Bu bilim dalında hazırlanan doktora tezlerinden 1’i İngilizce olarak telif edilmiştir. İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalında 4 yüksek lisans, 1 doktora tezi; Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalında ise 2 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Bu bağlamda İlahiyat fakültelerinde 1’i doktora tezi olmak üzere toplamda 18 tez hazırlandığı anlaşılmaktadır. Sosyoloji Ana Bilim Dalında 4, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalında 3, Kültürel Çalışmalar Ana Bilim Dalı, Tarih Ana Bilim Dalı, Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı ve Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Ana Bilim Dalında 1’er yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Kültürel Çalışmalar Ana Bilim Dalında hazırlanan tez İngilizce olarak kaleme alınmıştır. Son olarak Felsefe Ana Bilim Dalında ise 1 doktora tezi yapılmıştır.

2-6- Tezlerin Danışman Unvanına Göre Dağılımı

Sezai Karakoç’u konu alan tezlerin, tezi yöneten akademik danışmanların unvanına göre dağılımını gösteren bulgular tablo 6’da sunulmuştur.

Tablo 6: Tezlerin Danışman Unvanına Göre Dağılımı

Tez Türü	Profesör	Doçent	Yrd. Doçent	Doktor	Toplam
Yüksek Lisans	33	20	12	9	74
Doktora tezi	11	2	-	-	13
Toplam	44	22	12	9	87

Tablo 6'ya göre Karakoç'la ilgili yapılan tezlerin danışman unvanına bakıldığında, 44 tezin profesör unvanına sahip danışmanlarca yürütüldüğü görülmüştür. Bu sayıyı 22 doçent danışmanlığında yürütülen tezler izlemektedir. 12 tez yardımcı doçent, 9 tez ise doktor unvanına sahip danışmanlar tarafından yürütülmüştür. Doktora tezlerinden 11'i profesör, 2'si ise doçent unvanına sahip danışmanların denetiminde hazırlanmıştır.

2-7- Tezlerin Sayfa Sayısına Göre Dağılımı

Araştırmaya konu olan tezlerin hacimlerine ilişkin bir fikir edinmek amacıyla sayfa sayıları incelenmiş ve ortaya çıkan bulgular tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7: Tezlerin Sayfa Sayılarına Göre Dağılımı

Tezlerin Sayfa Sayıları	Yüksek Lisans Tezi	Doktora tezi	Toplam
50-100	9	-	9
101-150	28	-	28
151-200	20	1	21
201-250	8	2	10
251-300	4	3	7
301-350	3	1	4
351-400	-	2	2
401-450	-	2	2
451-500	1	-	1
501-550	-	1	1
551-600	1	-	1
701-750	-	1	1
Toplam	74	13	87

Tablo 7 incelendiğinde hazırlanmış tezlerin sayfa sayılarının 50-100 ile 701-750 bandı arasında değişmekte olduğu görülmüştür. 101-150 sayfa aralığına sahip tez sayısı 28 olup (% 32), bu tezlerin hepsi yüksek lisans tezidir. İkinci sırada, 151-200 sayfa aralığına sahip 21 tez vardır. 10 tez ise 201-250

sayfa aralığına sahiptir ve üçüncü sırada yer almaktadır. Tezlerin büyük çoğunluğunun (59 tez), 101-250 sayfa aralığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sayfa sayısı 50-100 bandında yer alan tez sayısı 9'dur. En az sayfaya sahip olan tez, yüksek lisans tezi (65 sayfa) olarak hazırlanmıştır. En çok sayfaya sahip olan tez ise 723 sayfa ile doktora tezine aittir. Doktora tezlerinden biri hariç diğerleri 200 sayfanın üzerindedir.

2-8- Tezlerin Temalarına Göre Dağılımı

Araştırmaya konu olan tezlerin konu/tema dağılımına ilişkin yaptığımız incelemede ortaya çıkan sonuçlar tablo 8'de gösterilmiştir. Tezlerin konu dağılımları belirlenirken öncelikli olarak hangi probleme odaklandığı dikkate alınmaya çalışılmıştır.

Tablo: 8 Tezlerin Temalarına Göre Dağılımı

Tema/Konu Türleri	Sayı	Yüzde
Edebî Kişiliği-Sanatı-Biyografisi	21	% 24
Din-Ahlak-Değer Anlayışı	12	% 14
Diriliş Düşüncesi-Medeniyet Anlayışı	11	% 13
Birey ve Toplum Anlayışı	4	% 4
Karşılaştırmalı Çalışmalar	16	% 18
Siyaset Felsefesi	5	% 6
Diğer Çalışmalar	18	% 21
TOPLAM	87	% 100

Tablo 8'de sunulan bulgulara bakıldığında Sezai Karakoç ile ilgili hazırlanan tezleri 7 tema başlığında değerlendirmek mümkündür. Çok yönlü bir sanatkar olan mütefekkirin ilk akla gelen yönü şairliğidir. Birçok insan da onu bu yönüyle tanır (Karataş, 1998: 205). Doğal olarak tezlerde en çok çalışılan konu/tema onun şairliği, şiiri, edebî kişiliği, sanatı ve biyografisidir. Bu temayla ilgili çalışmalarda düşünürün şiirleri, söz varlığı ve anlambilim açısından değerlendirilmiş; şiirleri ve edebî yazıları üzerine sözlük çalışması yapılmıştır. Karakoç'un edebî yönünü inceleyen ilk çalışma Turan Karataş'ın doktora tezidir. Bu tezin ilk bölümünde şairin hayatı; ikinci bölümünde sanatı, şiirlerinin tahlilleri ve belli başlı özellikleri, hikâye, piyes gibi diğer edebî eserleri; üçüncü bölümde ise sanat-edebiyat hakkındaki görüşleri araştırma konusu yapılmıştır. Münire Kevser Baş'ın doktora tezinde ise şairin düşünce dünyası ve sanatını oluşturan temel kavramlar incelenmiştir. Bu temayla ilgili yüksek lisans düzeyinde ilk çalışma, Ömer Erdem'in "Sezai Karakoç Hayatı-Şiiri" adlı tezidir. Zafer Acar, Karakoç'un şiirlerini anlambilim; Ahmet Burgaz ise söz varlığı açısından araştırmıştır. A. Ali Ural ve Mehmet İpek, şairin "Hızırla Kırk

Saat” adlı eserini incelemişlerdir. Ayrıca bu temayla ilgili Selçuk Yıldız, İsmail Kekeç, Elif Cangül ve Özge Başaran tarafından yapılan yüksek lisans tezlerini de zikretmek gerekir.

Karşılaştırmalı çalışmalar olarak 16 tez (% 18) hazırlanmıştır. Bu konuda Karakoç ile farklı aydın ve şairlerin fikirleri belli bir konu çerçevesinde mukayese edilmiştir. İlk karşılaştırmalı çalışma Gökhan Tunç tarafından 2006 yılında yapılan “Çağdaş Mesnevinin Peşinde” adlı yüksek lisans tezidir. Daha sonra kitap olarak da yayımlanan⁵ bu çalışmada Nazım Hikmet ile Sezai Karakoç’un aşk anlatıları edebî yönden karşılaştırılmıştır. Bu tür çalışmaların 2010 yılından itibaren arttığı söylenebilir. Cihan Akdemir’in tezinde Nurettin Topçu, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç’un ideal gençlik tasavvuru incelenmiştir. Fatıma Nur Erboğa tarafından İngilizce olarak kaleme alınan yüksek lisans çalışmasında, Sezai Karakoç ile T.S. Eliot’ın geleneğe bakışı tartışılmıştır. 2022 yılında yapılan 2 yüksek lisans tezi, karşılaştırmalı çalışmalara son yıllarda daha da ağırlık verildiğini göstermektedir. Ahmed Taha Ercan’ın çalışmasında Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve İsmet Özel’in fikirleri toplumsal değişim açısından; Süveyda Yıldız’ın çalışmasında ise cennetten çıkarılma olayı Sezai Karakoç ve John Milton’ın eserleri bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Doktora düzeyinde ilk karşılaştırmalı çalışma Mesut Koçak tarafından 2016 yılında yapılmış, bu çalışmada Mehmet Âkif, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç’un tarih ve medeniyet düşüncesi mukayese edilmiştir. Koçak’ın çalışması 2024 yılında kitap olarak da basılmıştır.⁶ 2021 yılında Serdar Şahin tarafından yapılan doktora tezinde ise İslamcılık düşüncesi bağlamında Nurettin Topçu ve Sezai Karakoç’un görüşleri karşılaştırılmıştır. 2023 yılında İbrahim Abdallah tarafından hazırlanan doktora tezinde ise medeniyet açısından Sezai Karakoç, Abdullah et- Tayyib ve T. S. Eliot’ın fikirleri incelenmiştir.

Sezai Karakoç, eserlerinde dinî-metafizik unsurları ve tasavvufi imgeleri sıklıkla kullanmıştır. Onun bu yönünü incelemek adına din-ahlak ve değer temalı 12 çalışma (% 14) yapılmıştır. Bu çalışmalarda Karakoç’un eserlerinde öne çıkan ahlaki ilke ve değerler, peygamber kıssaları, inanç esasları, metafizik unsurlar, dinin birey ve toplum üzerindeki etkisi gibi konular ağırlıklı olarak işlenmiştir. Adı geçen temayla ilgili ilk çalışma, “Sezai Karakoç’un Eserlerinde Dinî Referanslar” adıyla Mustafa Çoban tarafından 2001 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Fahrettin Koç ve Yusuf Güzel’in tezlerinde ise Sezai Karakoç’un düşüncesinde öne çıkan değerler konu edilmiştir.

5. Gökhan Tunç, “Çağdaş Mesnevinin Peşinde; Nazım Hikmet’in Ferhat İle Şirin’i ve Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun’u”, Kadim Yayınları, Ankara 2011.

6. Mesut Koçak, *Bellek ve İnşa; Mehmed Âkif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç’un Eserlerinde Coğrafya, Tarih, Medeniyet Düşüncesi*, Ketebe Yayınevi, İstanbul, 2024.

Halil İbrahim Arslan tarafından yapılan çalışmada Karakoç'un 'Hızır ile Kırk Saat' şiiri tasavvuf düşüncesi açısından incelenmiştir. Hülya Mert, Sezanur Altuntaş ve Ayşe Çelebioğlu tarafından yapılan tezler, bu temayla ilgili zikredilmesi gereken çalışmalardandır.

Sezai Karakoç, diriliş düşüncesi ile kendine özgü bir ekol oluşturmuş ve bu ekolün yegâne temsilciliğini yapmıştır. Artık bu kelime kendi ismiyle âdeta aynilemiştir (Karataş, 1998: 128). Diriliş ve medeniyet kavramları onun düşüncesinin anahtar kavramlarıdır. Mütefekkirin bu yönünü konu edinen "Diriliş Düşüncesi-Medeniyet Anlayışı" temalı 11 tez hazırlanmıştır. Bu temayla ilgili ilk çalışma Muhittin Bilge'nin 1996 yılında yaptığı "Sezai Karakoç'un Diriliş Düşüncesinde Medeniyet Anlayışı" adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışma daha sonra kitap olarak da yayımlanmıştır.⁷ İkinci çalışma ise bir yıl sonra Mustafa Kirenci tarafından Sosyoloji Ana Bilim Dalında "Diriliş Akımının Ekseni: Medeniyet Perspektifi" adıyla yapılmıştır. Son olarak bu temayla ilgili Kadir Analay, Volkan Binici, Murat Ceylan, Hasan Ali Servi ve Merve Ekim tarafından hazırlanan yüksek lisans tezlerini de zikretmek gerekir.

Düşünürün 'siyaset felsefesini inceleyen 5, birey ve toplum anlayışını inceleyen 4 çalışma yapılmıştır. İbrahim Durmaz tarafından hazırlanan doktora tezi Karakoç'un siyasi düşüncesini bütün yönleriyle inceleyen ve zikredilmesi gereken bir çalışmadır. Ayrıca Harun Akdemir, Safure Nermin Öz ve Rıdvan Tan'ın yüksek lisans çalışmaları da onun politik tasavvurlarını konu edinen önemli araştırmalardandır. Siyaset felsefesi temalı çalışmalardan 4'ü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalında, 1'i ise Sosyoloji Ana Bilim Dalında hazırlanmıştır.

Sezai Karakoç'un fikriyatına dolaylı olarak yer veren çalışmalar ise "Diğer Çalışmalar" adıyla değerlendirilmiştir. Özellikle "İkinci Yeni Şiirinde" diye başlayan hem yüksek lisans hem de doktora çalışmalarında Sezai Karakoç'un düşüncelerine yer verilmiştir. Yüksek lisans düzeyinde Tuğba Kırac, Burcu Yılmaz, Sait Soysal, Sevda Geçen, Melek Şen Elmas; doktora düzeyinde ise Cemile Odunkıran, Didem Deliklitaş ve Âdem Polat tarafından yapılan çalışmalar bu türe örnek verilebilir. Ayrıca Selda Savaş, Okşan Çağlak ve Kübra Özkan'ın yüksek lisans tezleri de bu tema içerisinde incelenmiştir.

3- Sezai Karakoç İle İlgili Yapılan Tezler

3-1- Yüksek Lisans Tezleri

1- Acar, Zafer; *Sezai Karakoç Şiirinin Anlambilim Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004: 162.

7. Muhittin Bilge, *Medeniyet ve Diriliş*, Hece Yayınları, 2004.

2- Akdemir, Cihan; *Nurettin Topçu-Necip Fazıl Kısakürek-Sezai Karakoç'ta İdeal Gençlik Tasavvuru*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010: 125.

3- Akdemir, Harun; *Sezai Karakoç'un Siyasal Fikri ve Diriliş Tezi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 136.

4- Akıncı, Mehmet Alparslan; *Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun Eserinin Hermenötik Açısından Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 125.

5- Alim, Enes; *Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'in Hikâyelerinde Taşra*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020: 127.

6- Altuntaş, Sezanur; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Peygamber Kıssaları*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 260.

7- Analay, Kadir; *Sezai Karakoç ve Diriliş Düşüncesi*, Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 167.

8- Arslan, Halil İbrahim; *Tasavvuf Ekseninde Sezai Karakoç'un Hızır'la Kırk Saat Şiirinin Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Gümüşhane Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 111.

9- Aslan, Bahtiyar; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kadın ve Aşk*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998: 150.

10- Ataş, Osman; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Mitolojik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 160.

11- Avcı, Bahar; *Sezai Karakoç Şiirinde Anne ve Çocuk*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013: 149.

12- Başaran, Özge; *Metinlerarasılık Bağlamında Sezai Karakoç Şiiri –Alıntılar ve Atıflar–*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 105.

13- Bekiroğlu, Sema; *Sadettin Ökten'de Medeniyet Tasavvuru Ve Çağdaş Düşünürlerle Mukayesesi*,⁸ Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020: 113.

14- Bilge, Muhittin; *Sezai Karakoç'un Diriliş Düşüncesinde Medeniyet Anlayış*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996:120.

15- Binici, Volkan; *Sezai Karakoç'ta Medeniyet Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , 2012: 182.

8. Tezin beşinci bölümünde S. Karakoç'un görüşlerine yer verilmiştir.

16- Bozdemir, Nevriye; *Sezai Karakoç ve Ece Ayhan Şiirlerinde Özgürlük Sorunu*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 318.

17- Bozkurt, Emine; *Sezai Karakoç'un Şiir ve Hikâyelerinde Kadın İmgeleleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020: 181.

18- Burgaz, Ahmet; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Söz Varlığı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 479.

19- Cangül, Elif; *Sezai Karakoç'un Hikâyelerinde Yapı ve Tema*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 84.

20- Cansever, Rumeysa; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Gelecek Tasavvuru*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 228.

21- Ceylan, Murat; *A. Sezai Karakoç'un Eserlerinde Diriliş Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 108.

22- Çağlak, Okşan; *Eğitimde Gelenekçilik Bakımından Günümüz Şiirine Şeyh Galib Etkisi*,⁹ Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2008: 152.

23- Çebini, Burcu Yılmaz; *İkinci Yeni Şiirinde Mitik Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012: 210.

24- Çelebioğlu, Ayşe; *Sezai Karakoç'ta Diriliş Düşüncesi ve Din*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020: 77.

25- Çoban, Mustafa; *Sezai Karakoç'un Eserlerinde Dini Referanslar*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001: 101.

26- Davan, Murat; *Sezai Karakoç'a Göre Aşk ve Varoluş*, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 86.

27- Demir, Seyfettin; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Gelenek*, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011: 234.

28- Ekim, Merve; *Sezai Karakoç'un Batı Uygarlığı Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 120.

29- Elmas, Melek Şen; *İkinci Yeni Şiiri Üzerinde Anlambilimsel Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010: 110.

30- Er, Murat; *Sezai Karakoç'ta Şehir Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*,

9. Bu tezde Şeyh Galib'in, H. Yavuz ve S. Karakoç'un şiirlerindeki etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölümde S. Karakoç'a yer verilmiştir.

Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 115.

31- Erboğa, Fatıma Nur; *Tradition and Poetry: A Comparative Study of T.S. Eliot and Sezai Karakoç*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 133.

32- Ercan, Ahmed Taha; *İslamcılığın Toplumsal Değişim Fikri ve Romanizm: Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç ve İsmet Özel*, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022: 179.

33- Erdem, Ömer; *Sezai Karakoç Hayatı-Şiiri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995: 152.

34- Ergün, Sümeyye Beyzanur; *Türk Aydınının Din Anlayışı (Sezai Karakoç ve İdris Küçükömer Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 128.

35- Ertürk, Ömer; *Sezai Karakoç'un Diriliş Düşüncesinde Kutlu Millet*, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 167.

36- Esen, Mustafa; *Türk İslâm Edebiyatında Hızırnâmeler ve Hızırla Kırk Saat*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2023: 172.

37- Eş, Ahmet; *Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerindeki Ortak Temaların Mukayesesi*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 220.

38- Geçen, Sevda; *İkinci Yeni Şiirinde Başkaldırı*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014: 331

39- Güzel, Yusuf; *Sezai Karakoç'un Düşünce Yazılarında Yer Alan Değerler*, Yüksek Lisans Tezi, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017: 160.

40- Işık, İsa; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Anne ve Çocuk Teması*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011: 225.

41- İpek, Mehmet; *"Hızırnâme" ve "Hızırla Kırk Saat"te Hızır İmgesi*, Yüksek Lisans, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022: 199.

42- Karaarslan, İsa; *İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 219.

43- Karaca, Tuğba; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Coğrafya*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013: 118.

44- Karadeniz, İrfan; *Sezai Karakoç'ta Toplum, Millet ve Devlet Kavramları*, Yüksek Lisans Tezi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017: 130.

45- Kaya, Musa; *Medyalararasılık Yöntemi Bağlamında İkinci Yeni Şiiri Örnekleme*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2023: 160.

46- Kekeç, İsmail; *Sezai Karakoç'un Düzyazılarında Sanat ve Edebiyat Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010: 194.

47- Kıraç, Tuba; *İkinci Yeni Şiirinde Kent Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019: 275.

48- Kirenci, Mustafa; *Diriliş Akımının Ekseni: Medeniyet Perspektifi*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997: 297.

49- Koç, Fahrettin; *Değerler Açısından Sezai Karakoç (Ahlâk ve Sanat örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010: 149.

50- Kula, Fikri; *Sezai Karakoç'un Şiir ve Hikâyelerinde Şehir ve Medeniyet*,¹⁰ Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2016: 130.

51- Mert, Hülya; *Sezai Karakoç'un Poetikasında Metafizik Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 214.

52- Nas, Halef; *Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*,¹¹Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006: 177.

53- Ocak, Bekir; *Fuzulî, Mehmet Akif ve Sezai Karakoç'ta Leylâ*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 100.

54- Öz, Safure Nermin; *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi Bağlamında Sezai Karakoç ve Diriliş Dergisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021: 134.

55- Öztemiz, Betül Sezer; *Sezai Karakoç'un Din ve Toplum Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 125.

56- Pehlivan, Güven; *Sezai Karakoç Şiirinde Umut*, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 65.

57- Savaş, Selda; *Modern Türk Şiirinin Leylâları*,¹² Yüksek Lisans Tezi,

10. Bu tez, "Mekâna Sinen Ruh; Sezai Karakoç'un Şiir ve Hikâyelerinde Şehir ve Medeniyet" adıyla 2018 yılında Hece yayınlarından çıkmıştır.

11. Bu tezin dördüncü bölümünde S. Karakoç'un düşüncelerine yer verilmiştir.

12. Tezin ikinci ve üçüncü bölümünde S. Karakoç'un "Leyla ve Mecnun" adlı eserinde "Leyla" incelenmiştir

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008: 144.

58- Servi, Hasan Ali; *Sezai Karakoç'un Diriliş Fikri ve Medeniyet Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021: 122.

59- Shah Nawaz, Syed Abdullah; *Assam Edebiyatında İşlenen İnsan İle Sezai Karakoç'un Şiirlerindeki İnsan Düşüncesinin Karşılaştırması*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2018: 77.

60- Solmaz, Kübra Özkan; *Türk Edebiyatında Diriliş Ekolü ve Ali Haydar Haksal*¹³ Yüksek Lisans Tezi, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019: 238.

61- Soysal, Sait; , *İkinci Yeni Şiirinde Din Ve Medeniyet Algısı*,¹⁴ Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 569.

62- Şahin, Gülşen; *Sezai Karakoç'un İnsan Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010: 89.

63- Şengül, Servet; *İmge ve Üslup Tercihleri Bakımından Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'u Okumak*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011: 166.

64- Şuoruç, Batuhan; *Sezai Karakoç, Nuri Pakdil ve İsmet Özel'in Şiirinde İsyen*, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022: 195.

65- Tan, Rıdvan; *Siyaset ve Ütopya: Sezai Karakoç'un Diriliş Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme*, Yüksek lisans tezi, Muş Alparslan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021: 116.

66- Taş, Mahmut Gazi; *İslâmcı Türk Şiirinde Romantizm*,¹⁵ Yüksek Lisans Tezi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022: 323.

67- Topaloğlu, Selin; *İlk Dönemden Bugüne Türk İslamcılığında Medeniyet Algısının Serencamı*,¹⁶ Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 152.

68- Tunç, Gökhan; *Çağdaş Mesnevi'nin Peşinde*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006: 160.

69- Türkyılmaz, Sevil; *Sezai Karakoç Düşüncesinde İnancın Birey ve Toplum Üzerindeki Diriltici Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Gümüşhane Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021: 139.

70- Ural, A. Ali; *Hızırla Kırk Saat'in Kurgusal Yapısı*, Yüksek Lisans Tezi,

13. Tezin birinci ve ikinci bölümünde S. Karakoç'un düşüncelerine yer verilmiştir.

14. Tezin birçok sayfasında S. Karakoç'un düşüncelerine yer verilmiştir.

15. Bu tezin "Giriş" ve üçüncü bölümünde S. Karakoç'un görüşlerine yer verilmiştir.

16. Bu tezin dördüncü bölümünde Karakoç'un medeniyetle ilgili fikirlerine yer verilmiştir.

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015: 169.

71- Varol, Hatice Kübra; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Halk Bilimi Unsurları*, Yüksek Lisans Tezi, Muş Alparslan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2023: 90.

72- Yağcı, Elvan; *Sezai Karakoç'ta Tarih-Metafizik İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012: 83.

73- Yıldız, Selçuk; *Sezai Karakoç'un İnsanlığın Dirilişi Adlı Eserinin Sözlük Çalışması*, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020: 264.

74- Yıldız, Suveyda; *Sezai Karakoç'un Yitik Cennet ve John Milton'ın Paradise Lost Eserlerinde Cennetten Çıkarılma Hadisesinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022: 124.

3-2- Doktora Tezleri

1- Abdallah, Suliman Nasir İbrahim; *Sezai Karakoç, Abdullah et-Tayyib ve T.S. Eliot'ın Şiir ve Nesirlerinde Medeniyet Algısı*, Doktora Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2023: 292.

2- Baş, Münire Kevser; *Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005: 353.

3- Çitler, Gözde; *Situating Islamic Existentialism in Turkey: Key Existentialist Concepts in Sezai Karakoç's Works*, Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022: 335.

4- Deliklitaş, Didem; *İkinci Yeni Şiirinde Kadın*, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013: 723.

5- Durmaz, İbrahim; “*Sezai Karakoç'un Siyasi Düşüncesi*”, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022: 222.

6- Enser, Ramazan; *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân*, Doktora Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018: 410.

7- Karataş, Turan; *Sezai Karakoç (Hayat-Sanat-Tenkit)*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994: 442.

8- Kelebek, Aykut Nasip; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Kurucu Poetikalar*,¹⁷ Doktora tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2023: 267.

9- Koçak, Mesut; *Mehmed Âkif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai*

17. Tezin üçüncü bölümünde S. Karakoç'un poetikasına yer verilmiştir.

Karakoç'un Eserlerinde Coğrafya, Tarih, Medeniyet Düşüncesi, Doktora Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 377.

10- Odunkıran, Cemile; *Kutsaldan Şiirsele: İkinci Yeni Şiirinde Semavi Dinlerin İzleri*,¹⁸ Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022: 509.

11- Polat, Âdem; *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları*,¹⁹ Doktora tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016: 264.

12- Şahin, Serdar; *Türkiye'de İslamcılık düşüncesinin Postkolonyal Teori Çerçevesinde İncelenmesi: Nurettin Topçu ve Sezai Karakoç'un Dergi Yazıları Örneği*, Doktora Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021: 238.

13- Yavuz, Deniz; *Sezai Karakoç'un Varoluşçu Düşüncesinde İnsan Sorunu*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014: 184.

4- Sonuç

Araştırma kapsamında Sezai Karakoç ile ilgili 87 adet lisansüstü tez çalışması tespit edilmiştir. Tezlerin türüne göre dağılımına gelince 74'ü (% 85) yüksek lisans, 13'ü (% 15) doktora tezlerinden oluşmaktadır. Ayrıca İSAM İlahiyat Fakülteleri Tezler Kataloğu veri tabanında şair, mütefekkir Karakoç ile ilgili halen devam eden 9 yüksek lisans tezi daha bulunmaktadır.

Araştırmanın bulgularına göre Sezai Karakoç'la ilgili ilk lisansüstü çalışma bir doktora tezi olup 1994 yılında hazırlanmıştır. Yüksek lisans düzeyinde ilk çalışma ise 1995 yılına aittir. Ancak bu tezin kaydı, Ulusal Tez Merkezi veri tabanında bulunmamaktadır. İlgili teze İstanbul Üniversitesi Kütüphane kayıtlarından ulaşmak mümkündür.

1994-2010 yılları arasında 16 yüksek lisans, 2 doktora tezi; 2011-2023 yılları arasında ise 58 yüksek lisans ve 11 doktora tezi olmak üzere 69 tez yapılmıştır. Son 13 yılda hazırlanan tezlerin sayısı, toplam tezlerin % 79'unu oluşturmaktadır. 2000'li yılların başından itibaren Sezai Karakoç ile ilgili sempozyumlar düzenlenmesi, bazı dergiler tarafından özel sayılar çıkarılması düşünürün fikriyatına dair akademik ilginin artmasında etkili olduğu söylenebilir. Tezlerin üniversitelere göre dağılımı incelendiğinde 1994'den günümüze kadar 40 farklı üniversitede Sezai Karakoç'la ilgili lisansüstü çalışma yapıldığı görülmektedir. En fazla tez (11 tez) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde hazırlanmıştır. Bu üniversiteyi, 6 tez ile İstanbul, 5'er tez ile Atatürk ve Sakarya, 4 tez ile İstanbul Medeniyet, 3'er tez ile Ardahan, Fırat, Marmara, Selçuk ve Van Yüzüncü Yıl Üniversiteleri takip etmektedir.

18. Bu tez Hece yayınları tarafından 2023 yılında basılmıştır.

19. Bu tez aynı isimle 2018 yılında Kesit yayınları tarafından basılmıştır.

Tezlerin hazırlandığı üniversitedeki enstitülere göre dağılımına gelince 72 tez Sosyal Bilimler Enstitüsünde, 10 tez Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde, 4 tez Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde, 1 tez ise Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlandığı görülmektedir. Sosyal Bilimler Enstitüleri doğası gereği edebiyat, sosyoloji, ilahiyat, tarih, felsefe gibi pek çok akademik çalışma alanına sahip olduğundan dolayı hazırlanan tez sayısı da fazla olmaktadır.

Şair ve mütefekkir Sezai Karakoç'u konu edinen tezlerin Ana Bilim Dallarına göre dağılımına gelince yarısından fazlasının (% 56) Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yapıldığı anlaşılmaktadır. İkinci sıradaki en yüksek dağılım % 13'lük bir oranla Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalına aittir. Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalında toplam 8 tez hazırlanmıştır. Bu durum, öncelikli olarak şair kimliği ile tanınan Sezai Karakoç'un edebî yönünün daha fazla ön plana çıktığını göstermektedir. Ayrıca onun din ve siyaset anlayışının da azımsanmayacak oranda çalışmalara konu edildiği söylenebilir.

İncelenen tezlerin danışman unvanına bakıldığında, yarısının profesör unvanına sahip danışmanlarca yürütüldüğü söylenebilir. Doçent unvanına sahip danışmanlarca yürütülen tezlerin sayısı 22'dir. Bu durum tezlerin büyük çoğunluğunun profesör ve doçent unvanına sahip hocaların danışmanlığında hazırlandığını göstermektedir. Tezlerin sayfa sayısına gelince büyük çoğunluğunun (59 tez), 101-250 sayfa aralığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Doktora tezlerinin biri hariç diğerleri 200 sayfanın üzerindedir.

Sezai Karakoç ile ilgili hazırlanan tezlerin konu dağılımına gelince, 1994'ten günümüze kadar en çok çalışılan konu/tema şairin edebî kişiliği, sanatı ve biyografisidir. Karşılaştırmalı çalışmalar olarak 16 tez hazırlanmıştır. Bu temada Karakoç ile farklı aydınların fikirleri belirlenen bir konu çerçevesinde mukayese edilmiştir. Yine şairin "Din-Ahlak-Değer Anlayışı" ile "Diriliş Düşüncesi-Medeniyet Anlayışı" birçok çalışmaya konu olmuştur. Burada dikkat çeken hususlardan birisi, bazı tezlerde tekrara düşülmüş olmasıdır. Özellikle şairin diriliş düşüncesini ve medeniyet anlayışını konu edinen tezlerde bunu görmek mümkündür.

Sonuç olarak bu araştırmada incelenen tezlerden de anlaşıldığı üzere şair ve düşünür Sezai Karakoç ve eserlerini konu alan önemli bir birikim oluşmuştur. Bu alanda yapılan araştırmaların günden güne artmasından dolayı düşünürümüzle ilgili bibliyografyanın belirli aralıklarla güncellenmesinin gerekli olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Karataş, T. (1994); *Sezai Karakoç Hayat-Sanat-Tenkit*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Karataş, T. (1998); *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Kirenci, M. (2010); “*Sezai Karakoç Bibliyografyası*”, *Sezai Karakoç*, Ed. Mehmet Çelik-Yakup Çelik, Ankara, Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kirenci, M. (2018); “*Üstat Sezai Karakoç Hakkında Yazılanlar*”, Hece Aylık Edebiyat Dergisi (Sezai Karakoç Özel Sayısı), 3. Baskı, s. 596-704.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011); *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayınları, Ankara.

Erünsal, İ. E.; Ülker, M. B. ve Karayel Muhacir, E. (2017); *İlâhiyat Fakùlteleri Tezler Kataloğu*, İstanbul: İSAM Yayınları.

EMİNE İŞINSU'NUN ÇİÇEKLER BÜYÜR ROMANINDA MİLLİYETÇİ MERKEZİ KİŞİ: İLAY EMİNOFA

Beyza KOLA*

Öz: Emine İşinsu, 1960 dönemi Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiş bir yazardır. Romanlarında dış Türklerin sorunlarına geniş yer veren İşinsu'nun Çiçekler Büyür adlı romanı, özellikle Bulgaristan Türklerinin yaşadığı trajediyi konu alması nedeniyle dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, romanın merkezî karakteri İlay Eminofa'nın milliyetçi ve idealist kimliği ile Bulgaristan Türklerinin maruz kaldığı baskılara karşı verdiği mücadele incelenmiştir. Çalışmanın amacı, İlay Eminofa'nın mücadelesi üzerinden, romanın okuyucu üzerinde yarattığı etkileri ve eserin milliyetçi bakış açısını analiz etmektir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, karakter çözümlenmeleri ve metin analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. İlk bölümde, romanın başlıca karakterlerinin isim analizleri yapılmış ve isimlerin kahramanların kişilikleri üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise İlay Eminofa'nın karakter özellikleri, ruhsal derinlikleri ve varoluşsal anlam arayışı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, İlay'ın milliyetçi kimliği ile Bulgaristan Türklerinin trajedisine karşı verdiği mücadelenin, romanın ana temasını nasıl desteklediği üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın bulguları, İlay Eminofa'nın romanın merkezî teması olan milliyetçilik ve idealizm bağlamında önemli bir karakter olduğunu göstermektedir. İlay'ın trajediye karşı direnişi ve tutkulu kişiliği, romanın okuyucu üzerinde bıraktığı etkiyi artırmış, Bulgaristan Türklerinin yaşadığı baskıları daha geniş bir perspektiften anlamaya yardımcı olmuştur. Sonuç olarak, İlay Eminofa'nın karakteri, dış Türklerin yaşadığı zorlukların anlaşılmasında kilit bir rol oynamakta ve romanın milliyetçi bir bakış açısıyla yazıldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Emine İşinsu, Çiçekler Büyür, İlay Eminofa, Bulgaristan Türkleri, roman

NATIONALIST CENTRAL PERSON IN EMINE İŞINSU'S NOVEL ÇİÇEKLER BUYUR: İLAY EMİNOFA

Abstract: Emine İşinsu is an author who has an important place in Turkish literature in the 1960s. İşinsu, who gives extensive space to the problems of foreign Turks in her novels, draws attention especially because her novel Çiçek Büyür is about the tragedy experienced by the Turks of Bulgaria. In this study, the nationalist and idealist identity of the central character of the novel, İlay Eminofa, and her struggle against the oppression that the Turks of Bulgaria are

ORCID ID : 0000-0001-6404-7586

DOI : 10.31126/akrajournal.1512316

Geliş Tarihi : 08 Temmuz 2024 / Kabul Tarihi: 13 Eylül 2024

*Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi.

exposed to are examined. The aim of the study is to analyze the effects of the novel on the reader and the nationalist perspective of the work through İlay Eminofa's struggle.

The qualitative research method was used in the study, and character analysis and text analysis methods were used. In the first section, the name analyses of the main characters of the novel were made and the effect of the names on the characters' personalities were evaluated. In the second section, İlay Eminofa's character traits, spiritual depths and search for existential meaning were discussed in detail. In addition, it was emphasized how İlay's nationalist identity and her struggle against the tragedy of the Turks of Bulgaria support the main theme of the novel.

The findings of the study show that İlay Eminofa is an important character in the context of nationalism and idealism, which are the central themes of the novel. İlay's resistance to tragedy and her passionate personality have increased the impact of the novel on the reader and helped to understand the oppression experienced by the Turks of Bulgaria from a broader perspective. In conclusion, the character of İlay Eminofa plays a key role in understanding the difficulties experienced by the Turks abroad and reveals that the novel is written from a nationalist perspective.

Key Words: Emine Işinsu, Flowers Grow, İlay Eminofa, Bulgarian Turks, novel

Giriş

Balkan Yarımadası, beş yüz yıldan fazla bir süre Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altında kalmıştır. Osmanlı hâkimiyeti, Balkan Savaşları sonucunda bağımsız devletlerin kurulmasıyla sona ermiş ve bu süreçte bölgedeki Müslüman-Türk nüfus, yeni kurulan devletler tarafından sistematik bir asimilasyona tabi tutulmuştur. Bu asimilasyon süreçleri, birçok trajik olaya ve toplumsal değişime neden olmuştur. Emine Işinsu, Balkanlarda yaşanan bu acılara yakından tanık olmuş ve bu temayı eserlerinde derinlemesine işlemiştir. Işinsu'nun hayatında “Balkan Türklerinin önemli bir yeri olduğu ifade edilmektedir.” (Duman, 1997: s. 9).

Bu çalışmanın amacı, Emine Işinsu'nun Çiçekler Büyür romanında, Balkanlardaki asimilasyon süreçlerinin ve Türk azınlıklarının yaşadığı zorlukların nasıl ele alındığını incelemektir. Roman, Batı Trakya Türklerinin yakın tarihindeki olayları anlatmakta ve bu olayların temelinde, “Osmanlı egemenliğinden geriye kalan azınlıklara yönelik sistematik bir asimilasyon hareketi yatmaktadır.” (Koçal, 2010: s. 140). Çalışma, bu bağlamda Işinsu'nun milliyetçi bakış açısını ve bu bakış açısının romanın merkezî karakteri İlay Eminofa aracılığıyla nasıl ifade edildiğini analiz etmeyi hedeflemektedir.

Kuramsal çerçeve olarak, milliyetçilik ve asimilasyon kavramları, bu çalışmada analiz edilecek temel teorik perspektiflerdir. Çalışmanın yöntemi nitel araştırma yaklaşımıyla gerçekleştirilmiş olup, romanın tematik ve karakter analizi yapılmıştır. Veriler, romanın metin analizi yoluyla toplanmış ve karakterlerin psikolojik derinlikleri, milliyetçi kimlikleri ve asimilasyon karşıtı mücadeleleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmanın sınırlılıkları arasında, sadece Çiçekler Büyür romanına odaklanması ve bu romanın yazıldığı dönemin tarihsel bağlamına yönelik sınırlı bir

analiz yapılması yer almaktadır. Ayrıca, bu çalışma yalnızca Işınsu'nun perspektifini yansıtmakta olup, diğer yazarların veya dönemlerin benzer temalarını kapsamamaktadır.

Emine Işınsu'nun romancılığı, Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Yazar, hem romanlarında hem de diğer edebî eserlerinde, sosyal ve kültürel temaları derinlemesine işlemiş ve özellikle azınlık sorunlarına duyarlılığı ile tanınmıştır. Işınsu'nun eserleri, dönemin toplumsal yapısını ve bireysel trajedileri yansıtmaya açısından önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Çiçekler Büyür romanı da, bu bağlamda, Bulgaristan Türklerinin yaşadığı acıların ve direnişlerin edebî bir yansıması olarak öne çıkmaktadır.

A. Kitabın İsim Sembolizmi

Çiçek; inceliği, zarafeti ve çevresine renk ve koku zenginliği katan özelliği ile romanın ana karakteri İlay aracılığıyla Bulgaristan Türklerinin sembolü olarak ele alınmıştır. İlay, varoluş mücadelesi veren ve var olmanın yolunu arayan bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Işınsu, romanda anlatıcı yazar aracılığıyla merkezî kişi İlay'ı ve onun şahsında Bulgaristan'daki Türkleri çiçek sembolü üzerinden anlamlandırır. Bulgaristan Türklüğü bir "kardelen" çiçeği gibi yok olmaya inat, var olma mücadelesi içinde dikkatlere sunulur.

Romanda karşı gücü temsil eden Mehmet Ali, kendini çiçekle özdeşleştiren merkezî kişi İlay'a; "Senin gibi küçük onlar hem de çelimsiz hem de beyaz! Ben ezerim onların hepsini, ezebilirim! Bak, bak..." (Işınsu, 2012: s. 11) diyerek Bulgar hükûmetinin politikalarının görünmeye başladığını belli etmektedir. Mehmet Ali, var olmayı sembolik olarak temsil eden çiçekleri ezerek güç, baskı ve ötekileştirmenin yüzünü okuyucuya gösterir.

Pis eski botlarıyla bastı çiçeklerin üzerine, bastı... Bu küçük katliamı soluksuz seyrediyordum, boğazıma bir yumru tıkanmış, konuşamıyorum, genzim yanıyor, burnum sızlıyor... Ve ben 'zayıf' ha, 'çelimsiz' ha, ben 'beyaz' ha? Öyle bir beyaz deyiş vardı ki sanki o beyaz, güneşi örten bir leke idi! (Işınsu, 2012: 11)

Merkezî kişi İlay, kendini sık sık çiçeklerle, özellikle kardelen çiçeğiyle özdeşleştirir. Bunu, var olma bilinciyle yapar. Bu tutum; tüm olumsuzluklara, engellemelere, yokluk tehdidine rağmen; "Kendini onaylama, var olma cesaretidir." (Tillich, 2014: 105). İlay kardelen çiçeğine karşı ayrı bir sevdalıdır. Onların her türlü kıyım ihtimaline karşı büyümeye devam etmeleri hususu, kardelenler ile İlay arasında sembolik bir bağ oluşturur; "Çiçeklerin büyüdüğü, hep büyüyebileceğini düşünmek acıların tümüne bedel. Mehmet Ali'nin beni akçabardaklara benzetişine kızmıştım, geçen iki yılda sanki benimmiş gibi kabullendim benzetmeyi." (Işınsu, 2012: 95).

İlay, dış dünyayı büyük bir dikkatle gözlemleyen bir karakterdir; doğanın oluşum sürecinde ve yeniden doğuşunda hiçbir olayı kayıtsız bırakmaz. Onun dış dünyayı anlama ve yorumlama yetisi, iç dünyasını şekillendirir. İlay'ın yaşadığı ve karşılaştığı tüm zorluklara karşı göstereceği direncin sembolü ise çiçektir, bu çiçek özellikle kardelendir;

Karanlığın içinde ışıkla yazılmış bir cümle vardı: 'Okuldan kovulduunuz.' Sağıma soluma bakmadan, beygir içgüdüsiyle, beygir gibi basım önümde ve ağır aksak eve vardım. Akçabardaklar, hayattan bir haz umacak kadar kudretli ve beyazdılar. Beyazdılar, yani dürüst! Haydi bakalım akçabardak, kafana bastı birileri, doğrult boynunu! (Işınsu, 2012: 181).

Romanın sonunda İlay, kendisini öldürmek isteyen Mehmet Ali'den önce davranarak onu öldürür. Hem casus olarak gördüğü kişiden kurtulmuş hem de canını kurtarmıştır. Mehmet Ali'nin ölümü; "Bildğim ise tek şey: Bedenler, beyinler ve sevdalar, bu toprağa gübre olabilir... Ve her yıl çiçekler yeniden büyür!" (Işınsu, 2012, 478) ifadesinde 'çiçek' sembolü üzerinden anlamlandırılarak romanın isim-içerik ilişkisi pekiştirilmiş olur.

Romanın merkezî kişisi İlay'ın ismi şuurlu bir seçimdir çünkü Işınsu romandaki karakterlerinin kendi isimleriyle doğduğunu belirtmiştir;

"Ayrıca şunu ilave edeyim, romanımdaki karakterler kendi isimleriyle doğarlar, o isimlerle gelişirler. Çiçekler Büyür'de dedenin adı Hasan'dı. Arif'inde başka bir şeydi, iki karakter de isimlerini yadırgadı. Romanı yazıyorum fakat onlar belirsizlikten bir türlü kurtulamıyorlar; nihayet benim Bulgaristanlı dedemin ismi Hüseyin ve Arif Nihat Hocamdan Arif adı, içime doğdu ve çok şükür kahramanlar bu adlarla şahsiyet kazandılar." (Işınsu, 2012: 90-91)

Emine Işınsu'nun merkezî kişi için İlay ismini seçmesinde iki neden olabilir. Bu sebeplerden ilki; "En eski Türk kadın unvanlarından olan 'il bilge' terimini Türkçenin dışında izaha kalkışmak bize göre boşuna uğraştır. Bilindiği gibi 'il' kelimesi, Kök Türkçe yazıtlarda 'devlet' ve 'ülke' manalarında kullanılmıştır." (Gömeç, 1999: 82-83). "Ay" ise gök ile ilgili bir kavramdır. Bu iki kelimedenden biri İlay karakterinin millî ruhunu anlatmaya yarararken, diğeri de duru güzelliğini ifade etmektedir. Bunun dışında İlay isminin kahramanımızın ismi olmasındaki diğeri bir sebep de Eski Türkçede erkekler için kullanılan ve "devlet yöneticisi" anlamına gelen "İlbay" kelimesinin kadınlar için karşılığı "İlay" olabilir.

B. Romanın Merkezî Kişisi: İlay Eminofa

Çiçekler Büyür romanı Batı Trakya Türklerinin yakın tarihimizde yaşadığı

acıları, maruz kaldıkları baskıları ve ötekileştirilmelerini anlatır. “Balkanlarda hâkimiyeti asırlar sürmüş Devlet-i Âliye bakiyesi, azınlık durumundaki insanlara yapılan ve yer yer soykırımı varan sistemli bir yok etme hareketidir.” (Kaplan, 1990: 60-61).

Romanda anlatılan olaylar, tarihî olaylara dayanır. Işinsu'nun babası Aziz Vecihi Zorlutuna bir Bulgar göçmenidir. Işinsu romanında âdeta babasının Bulgaristan'da yaşadığı büyük acıları başka karakterler üzerinden dile getirmiştir.

Babam, Bulgaristan göçmeni, orada çok büyük acılar çekmişler. Babamın eline Kuran-ı Kerim verip ocağın içine saklamışlar. Bulgaristan Türklerine karşı bir sempatim vardır. Babamdan dolayı. Ve onların, orada çok azap çektiklerini bilirim. Onu yazmak istedim. Bir sürü yerden, göçmenlerden bilgi aldım. Hatta MİT'ten bilgi aldım. Çiçekler Büyür, Azap Toprakları'ndan daha iyidir. Roman olarak daha iyidir. (Akbaş, 2012: 42)

Emine Işinsu, romanda geçen olayların gerçek olduğunu ve karakterlerin hakiki olduğunu vurgulayarak, Türk soyunu kırım operasyonunu yöneten Bulgar komutanların ve bazı Türk gazetecilerin ihanetlerini doğrudan isim vererek anlatır. Romanın yazım sürecinin zorluklarını anlatan Işinsu, sayısız belge ve mektup okuduğunu, kaçan veya resmî olarak gelen pek çok göçmenle görüştüğünü, defterler dolusu not aldığını ve tarihi derinlemesine incelediğini belirtir. En önemlisi, yazarken Bulgar zulmüne maruz kalanların acılarını da içselleştirdiğini dile getirir (Işinsu, 2012: 91).

Romanda hikâyesi anlatılan merkezî kişi İlay'dır. Romanın varlık sebebi olan İlay; vakanın etrafında döndüğü, diğer kişilerin kendisiyle anlam kazandığı, mekâna ve zamana şekil veren, anlatının ve dramatik aksiyonun temel unsurudur. Merkezî kişinin romandaki iç dünyası, değişme ve çatışma süreci anlatıcı tarafından ayrıntılı olarak verilmiştir; “Başkişinin öyküsü, kendini arayışın fiziksel ve tinsel boyutuyla metin düzeyinde ifadesidir.” (Eliuz, 2009: 75).

Romanda merkezî kişi İlay'ın on iki yaşından yirmi beş yaşına kadar yaşadığı olaylar, yaptığı mücadeleler, maruz kaldığı baskılar ve Con Ahmet'in oğlu Mehmet Ali'ye duyduğu aşk sonucunda olacak olanlar tüm ayrıntılarıyla işlenmiştir.

Roman, İlay Eminofa'nın 12 yaşındaki hâliyle başlamaktadır. İlay, Bulgar okulunda bir “komsomol” olarak yetişir. Çünkü yüksek tahsil yapmanın yolu, Sosyalizm ve Marksizm'e hizmetten geçmektedir. Yaşına rağmen oldukça bilgili, yaşadığı zamanın ruhuyla alakalı mücadeleci bir kişidir. İnsan olmanın şerefini ruhunun derinliklerinde hisseden İlay, bu şerefi korumak için roman

boyunca savaş vermektedir. Bulunduğu toplumda ikinci, hatta üçüncü sınıf olarak yaşamak onu erken yaşlarda olgunlaştırmıştır. “Fakat nedendir, insan haklarından mahrum kişi, insan olabilmeyi çok daha güzel değerlendirebilir. Bu durumda yaşın pek önemi yok galiba...” (Işınsoy, 2012: 127)

Aile hayatında oldukça sessiz olan İlay, babası tarafından sürekli dışlanmaktadır. Çünkü İlay’ın doğumu sırasında yaşanan sıkıntılar neticesinde annesi Zehra, doğum yapma özelliğini kaybetmiştir. Bu da babasının erkek çocuk isteğine hiçbir zaman kavuşamayacağını gösterir. Toplumsal bilinç dışı, İlay’ın babasını olumsuz etkilemiştir. Nabi Avcı, İlay’ın aile yaşantısının ve yapısının yapay olduğunu belirtirken buna karşı görüş Galip Erdem’den gelir (Erdem, 1982: 87). Erdem, İlay’ın aile yaşantısına yapay demenin Türkiye’de hiç aile tanımamak gibi bir şey olduğunu belirterek sözlerini devam ettirir; “Erkek çocuğu olmadığı için hafakanlar basan, evini terk eden, karısını boşayan erkeklerimizi hiç duymamış, görmemiş olmaktır. Yine Kemal iyi adam, karısını boşamadı. Bu Türkiye ailesidir. Türk ailesidir.” (Erdem, 1982: 87).

Muhtaç olduğu sevgiyi babasından bulamayan İlay’a bu şefkati dedesi Hüseyin Pehlivan gösterir. Hüseyin Pehlivan, babasının dolduramadığı boşluğu doldurmaya çalışır. “Okuttuğu kitaplar, savaşlarda yaşadıkları, arkadaşları, Bulgarlara karşı verdikleri mücadelelerin hatıralarıyla İlay’da çok zengin bir kültür ve fikir dünyasının oluşmasına vesile olur.” (Kökdemir, 1995: 242). Dedesinden, dışarıdaki dünyanın ve tarihî gerçeklerin parti propagandasında anlatılanlardan farklı olduğunu öğrenir. İlay’ın hayata hazırlanma sürecinde babası Kemal’in değil de dedesi Hüseyin Pehlivan’ın etkin rol alması, Dede Korkut anlatılarındaki tecrübesizlik-tecrübe karşıtlığındaki “ihtiyar-geç” ana varyantını hatırlatır.

İhtiyar-geç ana varyantı çok geniş ve genel bir manzarayı bünyesinde barındırır. İhtiyar tecrübeyi, genç ise tecrübesizliği temsil eder. İhtiyar genç ana varyantı, sırası geldiğinde çok ilgi çekici olan bilgi-cehalet hattını da bünyesinde barındırır.

Tabii ki ihtiyar, bu hattın bilgi yönünü, genç ise cehalet yönünü yansıtır. (Abdullah, 2012: 58)

“Hüseyin Pehlivan’ın tecrübe ve bilgi noktasında İlay’ı yönlendirmeleri; mitolojik tasavvurun, dünyaya bakışın, felsefi, ahlaki, hukuki kuralların zaman içinde bir devamı niteliğindedir.” (Çetin, 2015: 78). İlay’ın karakterini meydana getiren önemli unsurlardan biri olan milliyetçilik ülküsü, küçük yaşlarda dedesi tarafından anlatılan tarihî hatıralardan çıkarılan derslerle başlamıştır. Dedesi ona sadece tarihî olayları ve bu olayların kahramanlarını anlatmakla kalmaz, İlay’ın bütün bu geçmişten bir sebep-sonuç ilişkisi kurmasını ve muhakeme yoluyla gerçekleri kavramasını sağlar.

Sana hayatımızı daha teferruatlı anlatsam, yani olaylar değil yalnız, o olayların etrafındaki düşünceleri de... tarihi de böyle okumak lazım ya... Neyse uşaam, bildikten sonra her şeyi, önümüzdeki günlerin muhasebesini böylece yapabilirsin... Biz neyin mücadelesini yaptık, nasıl yaptık... elimizde ne kaldı... o zamanın şartları, bu zamanın şartları... her bir şeyi çok iyi düşünüp, arattıktan sonra, sen kendin karar vereceksin, sonra... (Işinsu, 2012: 45).

Merkezî kişi İlay, romanda sürekli bir değişim ve yenilenme içinde verilir. Bu değişim, etrafında gelişen olaylar ve kişiler neticesinde gerçekleşmektedir. İlay'ın değişiminde etkili olan en önemli kişi onun fikrî yönünü kuran dedesi ile Türklere muhtariyet verilmesi için mücadele eden Turan teşkilatının lideri Arif'tir. Önceleri sahip olabildiği tek güzel şey olan akçabardak çiçeğinden hoşlanırken sonraları bir radyoya sahip olmak ister ve en sonunda sahip olması gereken asıl unsurun toprak olduğu bilincine varır. "Şimdi gözümün görebildiği her şey toprak ve üzerindeki, insanlar dâhil, devletin dolayısıyla partinin dolayısıyla

TeKeZeSe'nin." (Işinsu, 2012: 53). Fikrî yönün dışında İlay'ın duygularını değiştiren kişi de Mehmet Ali'dir. Aşk, İlay için dönüştürücü bir güçtür. Aşk sayesinde babasının tüm kötü davranışlarına ve hakaretlerine katlanan annesini anlar, insanları fark eder ve ölüme meydan okur;

Biz sevdalıyız birbirimize. Başım dik. Duysun, işitsin dün, sevdalıyız birbirimize. Şu sevdada şu sevda ile halledilmeyecek dava olur mu, kalır mı, bekler mi? Irmak akışı yürür gider, güneşin yedi rengiyle, yedi defa parıldar, yedi yüzüdür bu sevdamızın, şu yedi yüze hangi dava dayanır? Irmak akışı yürür, su toprağa karışır. Bereket, bereket, bereket! Duysun, işitsin dedem ve bütün dünya! Özlenen zaten bu sevda değil midir? Bereketimiz kâinatı saracak, ısıtacak, artık dava yok! (Işinsu, 2012: 127)

İlay'ın, Mehmet Ali ile yaşadığı aşk; baskı, zulüm ve ötekileştirmenin hükmü süren olduğu bir atmosferde İlay'a hayata bağlanma yollarını açar. Yahya Akengin konuyla ilgili olarak; "İlay'a sempati duyuyoruz, zaaflarıyla, güçleriyle her bakımdan benimsiyoruz. Fakat bunun Mehmet Ali gibi bir tipe, sonuna kadar bağlı kalmasını, ben şahsen yadırgadım." (Akegin, 1982: 89) ifadelerini kullanarak İlay ile Mehmet Ali'yi hiç yakıştıramadığını açıkça belirtmiştir. Fakat İlay ile iyi bir "komsomol" olan ve partinin tüm isteklerini tartışmasız yerine getiren, değerlerine yabancılaşmış bir kişi olan Mehmet Ali de kendini aşkın büyüüne kaptırarak gelecek hayallerinden vazgeçmek istemektedir.

Yegâne mutluluğu Mehmet Ali ile birlikte olmak, ona dokunabilmek olan İlay, Mehmet Ali'nin arayıp sormadığı uzun yıllar kendisini avutur. Aradan geçen zamandan sonra parti tarafından gizli örgüt üyesi olarak ele geçirildiğinde İlay'ın hayallerini süsleyen gelin odası kan ve nefrete bulanır.

Sırtıma bir tekme indirdi, merdivenlerden paldır küldür düştüm. Ardından kapı kapandı. Karanlıkta bir şey göremedim. Ne yapmışlardı kadınlara... Kimse seslenmedi bana; pis koku ciğerlerime doldu. Ayağa kalkmaya çalıştım. Beceremedim, oturduğum yerde bekledim sessizce. Gözlerim karanlığa alışınca, yerde yatan elbiseleri parçalanmış kadınları farkettim. Çıplak... kanlı... besbelli ağlayacak takatleri bile kalmamış. Sürünerek Zeliha'nın yanına vardım, birbirimize sarıldık. (İşinsu, 2012: 381.)

Bu insanlık dışı tecrübelerden yaklaşık bir yıl sonra aşkı Mehmet Ali ile evlendirilir. Henüz bu evliliğin yıllar önce çizilmiş bir planın parçası olduğunu bilmemektedir. Buna rağmen kocası Mehmet Ali ile yakın ilişkiden kaçır. Aşklarına karışan şüphe ve sırlar İlay'ı kocasından hem ruhen hem de bedenen ayırmaktadır. Mehmet Ali'den şüphe etmek, ona tam anlamıyla güvenememek İlay'ın asıl sorunu olarak roman boyunca devam etmektedir.

Romanın başında çok soru soran, hislerine hâkim olamayan ve fevri bir kişiliğe sahip olan İlay, bilhassa Arif'in ona verdiği ve bilinçaltını inşa eden kitaplarla farklı bir kişiliğe bürünmüştür. Romanda merkezî kişi üzerinde değişimi hazırlayan bir unsur da “okuma” ve “kitaplar”dır. Arif'in İlay'a verdiği *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi* (Osman Turan), *Bozkurtlar* (Hüseyin Nihal Atsız), *Bayrak* (Arif Nihat Asya), *Şiirler* (Yunus Emre) ve *Ziya Gökalp* kitapları ile “Evrenin, yaşamın, benliğinin ve geçmişinin ruhunu bir fark edişler dizgesi hâlinde anlam kazanır.” (Çetin, 2015: 79). Kitaplarla tanışmadan önce her şeyden yoksun olan İlay, kitapların sunduğu derin anlamlar dünyasıyla kendini keşfeder. Bu süreçte varlığından ve milletine aidiyetinden duyduğu kaba ve saldırgan gurur, tüm sivriliklerinden arınarak yumuşar, derinleşir ve yüreğine huzur veren bir rahmet iner.

İlay, oldukça zeki bir kişidir. Tüm zorluklara rağmen kendi milletinin değerlerine olan bağlılığını korur. Eğitimine devam edebilmek için kendi değerlerini geçici olarak saklamak zorunda kalır. Türklerin özerkliğini savunan Turan örgütlerine destek verir ve onların mücadelesine aktif olarak katılır. Komünist rejimin soluk aldırılmayan baskılarına rağmen benimsediği güçlü mülkiyet ve ülkü duygusundan bir an olsun vazgeçmez. Diğerlerinin baskıları sonucunda oluşan esir olma gerçeğini bütün boyutları ile hem kendi kendine hem de arkadaşları ile tartışan İlay, kendisinin ve çevresindeki bütün insanların sadece rejime değil, aynı zamanda korkularına, nefislerine ve ihtiraslarına da esir

düştüklerini farkeder. “Bu çok yönlü esaret içinde komünist rejimin, toplumun ve erkeklerin baskısı ile iyice bunalan kadın ise kendisini ifade edemeyecek kadar esirdir.” (İslâm, 1992: 376).

Millî benliklerini kaybetmemek için kendilerine ait olan her şeye dört elle sarılan bu esir insanlar, kabullerinin çoğunu kaynağına inmeden, bütün baskı ve zorbalıklara rağmen yaşayan efsanelerden ve geleneklerden öğrenmekte ve öğrendikleri kadarına sahip çıkmaya çalışmaktadırlar. Türk ve Müslüman olduklarını bilen, içinde İlay’ın da olduğu bu insanlar değerlerini korumaya çalışmaktadırlar. Müslüman olmayı, Müslümanca yaşamayı öğrenmemişler, kendilerini oluşturan bir unsur olduğu için kabul etmiş ve canları pahasına sahip çıkmışlardır.

Aslında bozuk olan bütün düzenlere bir başkaldırı olduğu için rejim tarafından tehlikeli bulunarak yasaklanan İslam dini İlay’a da kadınların başındaki beyaz örtüler biçiminde ulaşmıştır. Bu örtüleri taşıyan kadınların teslimiyeti ve suskunluğu İlay’ı öfkelenendirir. Örtüler, esir olmanın sembolü, sebebi ve sonucu olarak görülür.

Karanlığın içinde beyaz baş örtüleri seçilen kadınlar kalabalığına doğru yürüdüm. İlk düşüncem, ‘bir ak tülbent ve siyah yeldirme alsam kendime...’ oldu ve hemen isyan ettim: ‘Ben, beyaz tülbentlilerden olmayacağım, başımdan boynuma dolanmayacak kaderim. Onu yırtacağım, varsın dursun sandıkta... Ben! Razi olmayacağım’ Akşamdan beri ilk kez yüreğim kin ve öfkeyle yanmakta, çenem kilitleniyor; ‘Devam edeceğim, mücadele edeceğim’ (Işınso, 2012: 192).

Bu başkaldırı dine ve Allah’a karşı değildir. İlay, hiçbir şeyi sorgulamadan itaat eden, bir anlamda geleneğe boyun eğmiş tek tip kadına karşıdır. İlay, bütün o teslim olmuşların safından ayrılmak için gelenekli olana isyan ederek işe başlamıştır.

Türk kadını budur Mehmet Ali, ben başkayım, çünkü içime saldıgım duygular gizli gizli büyürken, daha bir can alıcı renklere bulanıyor. Kuş kanadı değil hançer!... Gül kokusu yerine kan kokusu! Duygularımı dışarı vurduğum zaman böyle olacak!

Benim can suyuma sabır, tevekkül yerine, intikam karışmış (Işınso, 2012: 107).

“İlay’dan gizlenen hakikat ise; imanın temelinde zulme tevekkül olmadığıdır. Partiyi insanların gözünde tanrılaştıran bir sistem elbette ilâhına eş koştuğu için imanın temellerini gizleyecektir.” (İslâm, 1992: 378).

Dürüst bir karaktere sahip olan İlay, parti çıkarlarını kollamak ve iyi bir yer edinmek için insanın ilkelerinin olmaması gerektiğini tümüyle reddeder.

Köyde ortaya çıkan bir isyanın sorumlusu olarak İlay'ın babası Kemal Efendi tutuklanmıştır. Partili yetkililer, rejime olan sadakatini göstermesi için tamamen suçsuz olduğuna inanılan Kemal Efendi'nin İlay tarafından suçlanmasını istemişlerdir. Hiçbir zaman anlayamadığı babasını suçlamayı reddeden İlay, dürüstlüğünü ve sahip olduğu ilkeleri hem bu olayda hem de roman boyunca korumaya çalışmıştır. Bu sebeple de okuldan atılır.

Romanda net olarak görülen asimile çalışmaları ana dil üzerinden gelmektedir. İlay'ın şu sözleri ana dilde eğitim yasağını ortaya koymaktadır: “Bulgarcam pek iyi değildi; çünkü daha bu yıl bizim okulları kapatıp Bulgarca öğretime geçmişlerdi ve okulda Türkçe konuşmak yasaktı.” (İşinsu, 2012: 36). Türkçe yayın yapan gazetelerin Bulgarca olarak yayımlanmaya başladığı görülmektedir. Hatta Bulgaristan Türkleri üzerindeki komünizm propagandasını güçlendirmek amacıyla Türkiye kökenli komünist yazar ve şairlerin eserlerini Türkçe yerine Bulgarca çevirerek halk arasında yaymışlardır. Bulgar yönetiminin millî değerlere zarar verme niyetini gösteren bir başka uygulama da Türkçe isimlerin ve Müslüman adlarının yasaklanmasıdır. Romanda Bulgar yetkililere “çok gizli” ibaresiyle gelen bir yazıya göre Türkçe isim taşıyan herkes bir Bulgar ismi alacaktır: “Türk ve Müslüman isimleri gericiliğin ifadesidir. Bu yüzden bu isimleri taşıyanlar, idarelere hiçbir zorluk çıkarmadan, birer Bulgar ismi seçmelidirler.” (İşinsu, 2012: 332).

Ülküsü uğruna yoluna çıkan bu bütün ıstıraplara katlanan İlay, zaman zaman kendine teselli verir. Fakat yine de yapılan işkencelerden aklını kaçırarak hâle geldiğinde bile vazgeçerek kurtulmayı düşünmez. Onu hayata bağlayan, iyileşmesini sağlayan canından çok sahiplendiği ülküsü ve onu yeşertme yolunda verdiği kayıp bedenlerin hayalleri olur. Ülküsünü gerçekleştirmek için Bulgar çocukları kullanır. Onların güvenini kazanarak derslerine yardım etmeye başlar. Etrafındaki insanlara rahatlıkla belirtmediği düşüncelerini çocuklara verilen ödevler aracılığıyla yaymaya çalışır.

İlay'ı kendisi yapan iki tutkusu; aşk ve ülkü bir gün karşı karşıya gelir. İlay fikirlerini paylaşmadığı bu genç adam Mehmet Ali'nin provokatör ajan olarak Türkiye'ye sızmakla görevlendirildiğini anlar. Mehmet Ali artık Peter Jivkof olmuş ve kendisi de fark etmeden bu planın bir parçası olmuştur. Aşkı ve ülküsü arasında yarım kalan İlay hiç düşünmeden tercihini yapar. “Baktım, kanlı köpükler içinde yatan altı başlı canavar değil, Mehmet Ali'dir; sevdiğim... birtanem! Kulağıma çarpan ses; seni seviyorum Mehmet Ali diyordu, benim sevimdi.” (İşinsu, 2012: 492). Yaptığı tercihten ötürü zerre pişmanlık duymaz çünkü aşkı için de ülküsü için de ayrı ayrı öleceğini bilmektedir.

Sonu açık uçlu biten Çiçekler Büyür romanında İlay'ın en sonda ne yaptığı bilinmemektedir. İşinsu konuyla ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır;

İlay intihar etti mi etmedi mi? Çünkü tabancada bir kurşun bıraktı. Ben onu şöyle düşündüm. İlay'ı İstanbul'a getireyim. Kaçsın yani Türkiye'ye. Türkiye manzaraları, burada çalışsın, birisinin evinde çalışacak. Ondan sonraki hayatını anlatayım diye düşündüm. Fakat sonra bu, İlay'a, İlay karakterine yakışmaz diye düşündüm. Yazmadım, içimden sonunu yazmak gelmedi. Hissî bağ kurmadan hiçbir şey yazmıyorum.' (Akbaş, 2012: 43)

Nebahat Akbaş, Emine Işınsu ile gerçekleştirdiği bir röportajda Işınsu'ya İlay karakterinin neden bu kadar çok sevildiğini sormuştur. Işınsu da “Çok esaslı bir tip olarak düşünürüm ben İlay'ı. Karakter olarak sevildi. Dik başlı, azimli, Türk'ü seviyor, Türk olmayı seviyor, bundan gurur duyuyor. Bundan gurur duyuyorum demiyor ama hâlimden, tavrından belli tabi” (Akbaş, 2012: 43)

Sonuç

Emine Işınsu, Çiçekler Büyür romanında, Yunanistan ve Bulgaristan'da azınlık durumundaki Türklerin, devlet eliyle uygulanan asimilasyon politikalarına karşı verdikleri mücadeleyi etkili bir şekilde ele almıştır. Romanın merkezî karakteri İlay Eminofa, bu baskılara direnen bir figür olarak öne çıkmakta, Türk milletinin güçlü ve mücadeleci bir kimliğe sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır. İlay, psikolojik derinliğiyle dikkat çeken, ne istediğini bilen, azimli bir karakter olarak sunulmuştur. Onun kişisel mücadelesi, Bulgaristan Türklerinin toplumsal direnişini simgelemekte ve bu bağlamda Türk milliyetçiliğini yansıtmaktadır.

Çalışmanın amacına uygun olarak, İlay Eminofa'nın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde verdiği mücadele, milliyetçi bir kimlik üzerinden analiz edilmiştir. İlay, kadın kimliği ve bu kimliğin toplum içindeki yeri ile de dikkat çekmektedir. Bir kadın yazar olarak Emine Işınsu'nun eserlerinde kadın karakterler güçlü birer figür olarak yer almakta ve Çiçekler Büyür romanında İlay, romanın vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir. Roman boyunca İlay'ın, baskılara rağmen kendi değerlerinden ve kültürel belleğinden vazgeçmemesi, bu değerleri yaşatma uğruna büyük bir cesaret göstermesi, bireysel yabancılaşmaya karşı koyan bir unsur olarak sunulmuştur.

Romanın en önemli bulgularından biri, İlay'ın mücadeleci karakteri aracılığıyla, Türk toplumlarında kadının her zaman önemli bir yere sahip olduğunun gösterilmesidir. İlay, sadece bireysel isteklerinden ziyade, vatani ve bağımsızlığı ön planda tutarak cesur bir tavır sergilemiştir. Bu yönüyle, tarih boyunca Türk toplumlarında kadının, en alt kademeden en üst kademeye kadar çeşitli roller üstlendiği ve toplumda aktif bir şekilde var olduğu vurgulanmaktadır. İlay'ın, özellikle Bulgaristan Türklerine uygulanan asimilasyon politikalarına

karşı direniş, onun hem tarihsel hem de kültürel bağlamda önemli bir karakter olduğunu ortaya koymaktadır. Bu mücadelede, büyük aşkı Mehmet Ali'ye olan bağlılığı bile onu durduramamış ve bu uğurda karşısına çıkan her engeli aşmıştır.

Sonuç olarak, İlay Eminofa karakteri üzerinden, dış Türklerin yaşadığı trajedilere karşı verilen milliyetçi ve idealist mücadelenin derinlemesine incelendiği ve bu mücadelenin, romanın ana temasını oluşturan milliyetçilik vurgusunu güçlendirdiği görülmüştür. Emine Işınsu, İlay'ın karakterinde simgeleştirilen bu güçlü direniş ve milliyetçi bakış açısıyla, Balkan Türklerinin yaşadığı baskıları daha anlaşılır hâle getirmiştir. Romanın kadın karakteri İlay hem bireysel hem de toplumsal açıdan önemli bir sembol olarak ortaya çıkmakta ve dış Türklerin yaşadığı zorlukların anlaşılmasına katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Abdullah, K. (2012). Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut, İstanbul: Ötügen Neşriyat Akbaş, N. (2012). "Emine Işınsu ile Röportaj". TÖRE, S. 1, s. 39-44.

Akengin, Y. (1982). "Bir Milyon İğne". Töre, S.139, s. 113.

Çetin, M. A. (2015). *Emine Işınsu Romanları Üzerine Bir İnceleme (1980-2013)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duman, E. (1997). *Emine Işınsu'nun Romanları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eliuz, Ü. (2009). *Orhan Kemal ve romancılığı*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Erdem, G. (1982). "Çiçekler büyür hakkında". S.139, s. 86-87.

Gömeç, S. (1999). *Kök Türk tarihi* (2. Baskı), Ankara.

Işınsu, E. (2012). *Çiçekler büyür*. Ankara: Bilge Kültür Sanat.

Işınsu, E. (2012). "Çiçekler Büyür hakkında". Fikir Sanat ve Edebiyatta TÖRE, s. 94.

İslâm, A. N. (1992). *Emine Işınsu'nun sekiz romanında şahıslar dünyası*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaplan, R. (1990). "Türk romanı ve dış Türkler: Çiçekler büyür". Milli Kültür, S. 75, s. 60-61.

Koçal, A. (2010). *Emine Işınsu'nun "Azap Toprakları" ve "Çiçekler Büyür" adlı romanlarında Balkan Türklerinin Trajedisi*. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 22, s. 139-146.

Kökdemir, A. (1995). *Emine Işınsu: Hayatı, sanatı, fikirleri, eserleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tillich, P. (2014). *Olmak cesareti* (Çev. F.Cihan Dansuk), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Tunç Yaşar, F. (2006). *Batı Trakya-Meriç'in öbür yakası* (2. Baskı), İstanbul: İlke Yayıncılık.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar **OCAK, MAYIS** ve **EYLÜL** aylarıdır. Yayımlanması istenen makaleler belirtilen yayın aylarından en geç iki ay önce dergimize gönderilmelidir.

Ör: Ocak ayında yayımlanması istenen bir makale Kasım ayının başında gönderilmelidir.

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukuki vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. Gönderilen yazılarda yazarın adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevî, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde bir yazarın bir yıl içinde ancak iki makalesi

yayımlanabilir.

18. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

19. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.

2.0 **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.

21. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.

22. Bir sayfanın kullanım alanı 12X18 (dikeyine18cm, yatayına 12cm) olduğundan gönderilen yazılar, resimler ve tablolar sayfaya göre ayarlanmalıdır.

23. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.

24 Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi.)

25 Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.

26. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.

27. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.

28. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.

29. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.

30. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.

31. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.

32. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 400 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz'ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

33. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır.

34 Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.

35. Gönderilen yazılar kelime olarak sekiz bin (**8000**) kelimeyi, sayfa olarak ise **yirmi beş (25) sayfayı** geçmemelidir.

36. Yapılan alıntılar 40 (kırk) kelimedenden fazla olursa alınan parça 10 punto olmalı ve satır başından ve satır sonundan 0.5 cm içeriden yazılmalıdır.

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlelerin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)...şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure -Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla-Selçuk Eraydın -Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun- M. Hüsrev Subaşı (1981); *İslâmi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan

Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adıvar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, (haz. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanoglu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanoglu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME

(CMS-Chicago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemeli.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılar sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, derginin yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden

Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriye sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hatralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkp petrol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebi Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.** (adı geçen makale); **agt.** (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.**, **agt.** kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İncılık, *age.*

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İncılık, *age.*

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age.*

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1. Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.