

SANAT VE DİL ARAŞTIRMALARI I

Editörler

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Zuhâl BAŞBUĞ

Yazarlar

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU
Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ
Doç. Dr. Zuhâl BAŞBUĞ
Doç. Dr. Koşkimbayeva Nurgül RISPAYEVNA
Dr. Öğretim Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT
Dr. Öğr. Üyesi Fırat BAŞBUĞ
Dr. Öğr. Üyesi Aynur AĞÖREN
Öğr. Gör. Dr. Züleyha ZOR
Öğr. Gör. Dr. Gönül ZAIMOĞLU
Dr. Nebesayeva Janar ORINBEKOVNA
Yağmur Dilara KESİM
Yiğit ÖZKARTAL



SANAT ve DİL ARAŞTIRMALARI I

**Resim, Geleneksel Türk Sanatları, Heykel,
Dil Bilimi, Medya**

Yazarlar

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Ömer ZALMOĞLU
Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ
Doç. Dr. Zuhall BAŞBUĞ
Doç. Dr. Koşkimbayeva Nurgül RISPAYEVNA
Dr. Öğretim Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT
Dr. Öğr. Üyesi Fırat BAŞBUĞ
Dr. Öğr. Üyesi Aynur AĞÖREN
Öğr. Gör. Dr. Züleyha ZOR
Öğr. Gör. Dr. Gönül ZALMOĞLU
Dr. Nebesayeva Janar ORINBEKOVNA
Yağmur Dilara KESİM
Yiğit ÖZKARTAL

Editörler

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Zuhall BAŞBUĞ

Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgur yayinlari.com

✉ info@ozgur yayinlari.com

Sanat ve Dil Araştırmaları I

Editörler: Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ • Doç. Dr. Zuhâl BAŞBUĞ

Language: Turkish

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8554-27-4

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1016>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Başbuğ, F. (ed), Başbuğ, Z. (ed) (2025). *Sanat ve Dil Araştırmaları I*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1016>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgur yayinlari.com/>





SANAT ve DİL ARAŞTIRMALARI I

**Resim, Geleneksel Türk Sanatları, Heykel,
Dil Bilimi, Medya**

Yazarlar

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Ömer ZAIÑOĞLU
Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ
Doç. Dr. Zuhall BAŞBUĞ
Doç. Dr. Koşkimbayeva Nurgöl RISPAYEVNA
Dr. Öğretim Üyesi Zölbiye SEVGİLİ POLAT
Dr. Öğr. Üyesi Fırat BAŞBUĞ
Dr. Öğr. Üyesi Aynur AĞÖREN
Öğr. Gör. Dr. Zölleyha ZOR
Öğr. Gör. Dr. Gönöl ZAIÑOĞLU
Dr. Nebesayeva Janar ORINBEKOVNA
Yağmur Dilara KESİM
Yiğit ÖZKARTAL

Editörler

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç. Dr. Zuhall BAŞBUĞ

“Mutlu bir aile erken varılmış bir cennettir.”

G. Bernard Shaw

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

GÖÇEBE KAZAK KÜLTÜRÜNDE AİLE KİMLİĞİNİN SANATSAL İFADESİ.....	11-30
Doç.Dr. Ömer ZALMOĞLU	
Dr. Nebesayeva Janar ORINBEKOVNA	

BÖLÜM 2

KAZAK EL SANATLARINDA ANNE İMGESİ: KÜLTÜREL BİR KOD OLARAK AİLE VE MİRAS.....	31-54
Doç.Dr. Ömer ZALMOĞLU	
Doç. Dr. Koskimbayeva Nurgül RISPAYEVNA	

BÖLÜM 3

19.YÜZYIL AVRUPASINDA ENDÜSTRİYEL ESTETİK: CONSTANTIN MEUNIER'İN MADENCİLERİ VE FABRİKA İŞÇİLERİ.....	55-72
Doç.Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ	

BÖLÜM 4

SAVAŞIN ARDINDAN YENİDEN İNŞA, UMUT ve İNSANLIĞIN KADERİ: HENRY MOORE'UN AİLE KAVRAMINA BAKIŞI.....	73-90
Doç.Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ	

BÖLÜM 5

**TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİNDE MİLLİLİK
KAVRAMI VE TÜRK MİTOLOJİSİ.....91-110**

Öğr. Gör. Dr. Züleyha ZOR

Yiğit ÖZKARTAL

BÖLÜM 6

**THE USE OF COLOR IN WAR AND CAMPAIGN
MINIATURES BY NAKKAŞ OSMAN: THE CASE of :
Şehnâme-i Selîm Han.....111-134**

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT

BÖLÜM 7

**DEVLET VE MEDYA SÖYLEMLERİNDE AİLE KURUMUNUN
TEMSİLİ: TÜRKİYE’DE 2025 AİLE YILI ÖRNEĞİ135-152**

Öğr. Gör. Dr. Gönül ZALMOĞLU

BÖLÜM 8

**TÜRK RESİM SANATINDA AİLENİN TEMSİLİ:
NEŞET GÜNAL ÖRNEĞİ.....153-172**

Doç. Dr. Zühal BAŞBUĞ

BÖLÜM 9

MEHMET BAŞBUĞ RESİMLERİNDE AİLE TEMASI173-196

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

BÖLÜM 10

**RUS DİLİNDE AİLE KAVRAMI VE AİLEYE İLİŞKİN SÖYLEMİN
SOSYODİLBİLİMSEL ANALİZİ197-214**

Dr. Öğr. Üyesi Aynur AĞÖREN

BÖLÜM 11

**RESMİ BİLGİNİN GRAMERİ: YÜKSEK ETKİLİ SINAV
METİNLERİNDE AİLENİN SÖYLEMSEL İNŞASI215-242**

Yağmur Dilara KESİM

Dr. Öğr. Üyesi Fırat BAŞBUĞ

SUNUŞ

Sanat ve dil, insanlığın en eski ifade biçimleri olarak, geçmiş ile gelecek arasında kurulan en güçlü köprülerden biridir. Elinizdeki Sanat ve Dil Araştırmaları I adlı bu eser, farklı disiplinlerin bir araya gelerek oluşturduğu bu köprüyü derinleştiren, kültürel hafızayı günümüz sanat anlayışıyla yeniden ilişkilendiren kapsamlı bir çalışmadır. Kitap; resim, heykel, geleneksel Türk sanatları, dil bilimi ve medya araştırmaları gibi geniş bir yelpazede hazırlanan bölümleriyle yalnızca akademik bir birikimi sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel kimliğin çok katmanlı yapısına yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Kitap, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı tarafından 2025 yılının Aile Yılı olarak kabul edilmesiyle birlikte, Türk toplumunun en kutsal kurumlarından biri olan aile kurumuna ithafen hazırlanmıştır. Kitabın önemli temalarından biri, Türk ve Kazak kültürlerinde aile kavramının sanatla kurduğu güçlü bağıdır. Göçebe Kazak kültüründe aile kimliğinin sanatsal ifadesini ele alan çalışmalar; yurt mimarisinden hayvan üslubuna, bezeme kültüründen dokuma geleneklerine kadar uzanan geniş bir sanatsal sözlüğün aslında aile yapısı, kimliği ve manevi değerlerle nasıl örüldüğünü ortaya koymaktadır. Eserde yer alan diğer bölümler, sanatı tarihsel dönemler ve toplumsal dönüşümler bağlamında yeniden değerlendirmektedir. Endüstriyel estetiğin 19. yüzyıl Avrupa sanatına yansıması, Henry Moore'un savaş sonrası aile temalı eserleri ya da Türk resim sanatında millilik ve mitoloji kavramının gelişimi üzerine hazırlanan akademik incelemeler, okura hem tarihsel hem de kavramsal bir perspektif sunmaktadır. Geleneksel minyatürde renk kullanımını ele alan çalışmalar ise, sanatsal tekniklerin kültürel ideolojilerle kurduğu ilişkiyi çözümleyerek sanata dair daha geniş bir okuma alanı yaratmaktadır. Kitap aynı zamanda modern çağın medya ve temsil sorunlarına da eğilerek, aile kurumunun günümüzde politik, toplumsal ve söylemsel düzeyde nasıl yeniden şekillendiğini analiz etmektedir. Her bölüm, hem kendi alanına özgü derinlikli analizler sunmakta hem de kitabın genel bütünlüğü içinde kültürel süreklilik fikrine katkıda bulunmaktadır. Bu çalışmanın, sanatın çok yönlü doğasını daha iyi anlamaya, kültürel mirasın akademik ve sanatsal alanda yaşatılmasına ve yeni tartışma zeminlerinin oluşmasına katkı sağlamasını diliyorum.

Doç. Dr. Zuhel BAŞBUĞ
Kasım-2025, Antalya

BÖLÜM 1

GÖÇEBE KAZAK KÜLTÜRÜNDE AİLE KİMLİĞİNİN SANATSAL İFADESİ

THE ARTISTIC EXPRESSION OF FAMILY IDENTITY IN KAZAKH NOMADIC

Ömer ZAIMOĞLU¹

Nebesayeva Janar ORINBEKOVNA²

1 Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Antalya, Türkiye, omerzaimoglu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9884-8397.

2 Dr. Uluslararası Astana Üniversitesi, Kazakistan, ORCID:0000-0003-4358-3920.

GİRİş

Günümüz Kazakistan toplumu, kültürel mirası ve ulusal kimliği koruyarak, küreselleşme çağında rekabet edebilir manevi bir medeniyet oluşturmayı hedeflemektedir. Ülkenin kültür politikası da bu yönde ilerlemektedir: ulusal değerleri korumak, tarihsel hafızayı canlandırmak ve ulusun kültürel kodunu tanımlamak. Bu yaklaşım, Nazarbayev'in (2017) "Geleceğe Yöneliş: Manevi Yenilenme" makalesinde manevi bütünlüğü korumanın önemi özellikle vurgulanmıştır. Bu çerçevede, "Kültürel Miras" ve "Halk - Tarihin Dalgalarında" programlarının ölkemizin öz tarihini, tarihi-kültürel merkezlerini araştırarak yeniden canlandırdığını belirtmek gerekir.

Göçebe kültürü, Kazak halkının manevi varlığı ve sanatsal düşüncesinin temelini oluşturur. Bu yaşam tarzı, salt bir ekonomik ve sosyal model olmanın ötesinde, insanın doğayla uyum içinde var olma felsefesini, mekanı ve zamanı özgül bir biçimde algılayışını yansıtan bütüncül bir dünya görüşüdür. Yüzyıllar içinde şekillenen bu sistem, halkın kültüründe, sanatında, folklorunda, müziğinde ve mimarisinde kendini somut olarak göstermiştir. İnsan ile doğa arasındaki narin dengeden ilham alan bu kültür, kendine özgül bir sembolizm geliştirmiştir. Örneğin, kökleri İskit ve Hun dönemlerine uzanan "hayvan üslubu", sonraki dönemlerde Kazak güzel sanatlarında, mücevher ve dekoratif-uygulamalı sanatta da varlığını sürdürmüştür (Kaliakbarova ve Smakova, 2018). Bu tür kadim geleneklerin günümüzde de geçerliliğini koruması, ulusal kültür ve sanatın sürekliliğinin, dolayısıyla ulusal ve ailevi kimliğin en önemli göstergelerinden biridir. Bu çalışma, söz konusu dünya görüşünün temel taşıyıcısı ve aktarıcısı olan "aile kimliği" odağında, göçebe kültürünün sanatsal ifade biçimlerini inceleyerek alandaki bu önemli boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Kazak göçebe kültürü, kökleri İskitlere ve eski Türk bozkır imparatorluklarına dayanan daha geniş bir kültürel coğrafyanın parçasıdır. Bu nedenle, konunun anlaşılması, Türk göçebe geleneğinin bütüncül bir şekilde ele alınmasını gerektirmektedir. Türk kültür tarihi ve sanatı üzerine yapılan çalışmalar, Kazak göçebe sanatındaki temel unsurların derinlemesine anlaşılması için önemli bir zemin sunar (Durmuş, 2013; Ögel, 1978).

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve kapsamlı bir literatür taramasına dayanmaktadır. Çalışmada, göçebe kültüründeki aile kimliğinin sanatsal ifadelerini ortaya koymak üzere, geleneksel Kazak sanatına, arkeolojik buluntulara, maddi kültür nesnelerine (yurt, mücevher, tekstil) ve sözlü edebiyat eserlerine (destanlar) odaklanılmıştır. İncelenen birincil ve ikincil kaynaklar, sanatsal formların sembolik anlamları bağlamında analiz edilmiş ve bu formların aile kimliğinin inşası ve aktarımındaki işlevleri yorumlanmıştır. Çağdaş yansımaları tartışmak için ise, modern Kazak sanatı ve tasarımından örnekler seçilerek geleneksel ile modern arasındaki süreklilik incelenmiştir.

1.1.Göçebe Kültüründe Aile Kimliğinin Temelleri

Kazak halkının göçebe yaşam tarzı yüzyıllar boyunca şekillenmiş ve onun felsefi ve estetik değerlerini geliştirmiştir. Bu kültürde aile (üy-iş), toplumun en temel birimi olmanın ötesinde, bir kimlik ve aidiyet kaynağıdır. Büyük aile yapıları ve klan bağları (ru, jüz) içinde şekillenen aile kimliği, bireyin toplumdaki yerini, sorumluluklarını ve manevi mirasını belirlemiştir. Göçebe toplumların sosyal ve siyasi organizasyonu, kan bağına dayalı aile (üy-iş) ve klan (ru) birimleri etrafında şekillenmiştir. Bu birimler, bireyin kimliğinin ve toplum içindeki yerinin temel belirleyicisi olmuştur (Togan, 1998). Bu yapı, sadece sosyal organizasyonu düzenlemekle kalmamış, aynı zamanda her bir birimin kendine özgü maddi kültür ve sanatsal semboller geliştirerek kimliklerini görünür kılmalarını sağlamıştır.

Arkeolojik araştırmaların gösterdiği gibi, İskit, Hun ve eski Türk dönemlerinden köken alan “hayvan üslubu” geleneği, daha sonraki Kazak güzel sanatları, mücevher ve dekoratif-uygulamalı sanatta devam ederek ulusal ve ailevi kültürel sürekliliği sağlamıştır (Kaliakbarova ve Smakova, 2018). Ayrıca, göçebelerin günlük eşyaları ve geleneksel göçebe çadırı (yurt) unsurlarının, onların mekanı verimli kullanma felsefesini, ailevi yaşam deneyimini ve sosyal hiyerarşiyi gösterdiğini söylemek mümkündür. Kaliakbarova ve Smakova (2018) çalışmalarında, göçebelerin mekanı verimli kullanma, günlük kültürel kodlar ve manevi pratikleri nasıl

geliştirdiklerini açıklamaktadır. Onlar, mekana yönelik yaşam tarzı ve zamanı döngüsel algılama yoluyla yaşam tarzını organize etme geleneğini özellikle vurgulamışlardır. Bu kültür sadece bir sosyal biçim değil, aynı zamanda toplumun sosyal yapısının ve aile içi ilişkileri düzenleyen felsefi düşünce sisteminin temelini de oluşturmuştur.

Göçebe kültürü, insanın manevi gelişimine katkıda bulunarak estetik algıyı geliştirir. Sözlü edebiyat ve halk ozanlarının (jırav/akyn) epik yaratıcılığı, müzisyenlik (küy) sanatı göçebe yaşam felsefesinin ve ailevi değerlerin bir yansıması olarak önemli bir rol oynar. Göçebelerin dünya görüşü, doğayla uyumlu yaşama, mekanı verimli kullanma ve zamanı döngüsel algılama fikirleriyle yakından bağlantılıdır. Kadim dönemlerden gelen her bir sanat eseri, onların kültürünü, tarihini, aile yapısını ve yaşam tarzını eksiksiz bir şekilde yansıtır.

Göçebe kültüründe sembolik anlama sahip nesneler yaygın olarak kullanılmıştır. Geleneksel göçebe çadırı (yurt), at, giysi ve günlük eşyalar sadece bir ihtiyaç için değil, aynı zamanda ailenin estetik ve manevi deneyimini gösteriyordu. Örneğin, geleneksel göçebe çadırı aile birliğini, misafirperverliği ve doğayla uyumu temsil eder. Onun her bir unsuru -tonoz (shanyrak), çatı kirişi (uyk), duvar ızgarası (kerege)- felsefi bir anlama sahiptir. At ise, günlük bir ulaşım aracı olmasının yanı sıra, göçebelerin kültürel yaşamında kahramanlık ve özgürlüğün sembolü olarak özel bir yer almıştır. Bu eşyalar, göçebelerin felsefi düşünce sistemini, geleneksel estetik algısını ve ailevi değerleri nesilden nesile aktarmanın temel aracı olmuştur. Yani, maddi unsurlar aracılığıyla sanatsal düşünce, kültürel kod ve aile kimliğinin korunması ve aktarılması gerçekleştirilmiştir.

Günlük eşyalar ve dekoratif unsurlar sosyal statüyü, kabileler arasındaki bağlantıları ve ailevi değerleri betimlemiştir. Geleneksel göçebe çadırının iç dekorasyonu ve keçe yaygı (syrmaq) gibi küçük eşyalar, estetik zevkle birlikte, ailenin kültürel ve manevi düzeyini, hatta belirli bir aileye veya klanda özgü motifler taşıyarak kimliğini göstermiştir (Bkz. Görsel 1). Ayrıca, epik gelenek - halk ozanları (jırav/akyn) ve efsaneler aracılığıyla tarihi ve ahlaki bilgiyi nesillere aktarma - manevi ve ailevi deneyimin önemli bir parçasıdır. Örneğin, Koblandı Batır destanı kahramanlık ve

adaletin bir örneği olarak bilinirken, Alpamış Batır destanı ulusal birlik ve ailevi kahramanlık geleneğini yansıtır. Er Targın ve Kız Jibek destanları ise aşk, dostluk, vatanseverlik ve aile bağları gibi değerleri nesillere iletir. Bu gelenekler aracılığıyla göçebeler, kendi felsefi bakış açılarını, yaşam deneyimlerini, ailevi onurlarını ve kültürel miraslarını gelecek nesillere güvenilir bir şekilde aktarmışlardır.

Göçebe kültürü, Kazak kültürü ve sanatının temelini oluşturur. Ulusal ve ailevi bilinci ve estetiği geliştirerek geleneksel değerleri koruma olanağı sağlar. Günümüz Kazakistan'ında bu kültürel miras, ulusal kimliği korumak ve manevi yenilenme programları aracılığıyla geliştirilmektedir. Tarih ve kültürü araştırmak sadece geçmişini anlamak değil, aynı zamanda çağdaş sanatı zenginleştirmek, ulusal ve ailevi manevi kültürel kodu güçlendirmek için de önemlidir.

1.2.Aile Kimliğinin Sanatsal İfade Biçimleri

Kazak toplumunda aile kimliği, yalnızca soyut değerler ve sözlü geleneklerle değil, aynı zamanda son derece somut, gündelik yaşamın içine dokunmuş sanatsal formlarla ifade bulmuş ve nesilden nesile aktarılmıştır. Bu sanatsal ifade biçimleri, ailenin sosyal statüsünü, boy aidiyetini, manevi değerlerini ve doğayla kurduğu felsefi ilişkiyi görünür kılan birer “kimlik belgesi” işlevi görmüştür. Aşağıda ele alınacak olan yurt mimarisinden hayvan üslubuna, bezemeden dokuma sanatlarına kadar her bir unsur, bu ortak dilin farklı bir cümlesini oluşturur ve göçebe yaşam felsefesinin aile odağında nasıl somutlaştığını ortaya koyar.

1.3.Geleneksel Göçebe Çadırı (Yurt) ve Aile Sembolizmi

Geleneksel göçebe çadırı (yurt), göçebelerin yaşam felsefesini ve aile yapısını yansıtan başlıca sembolik nesnedir (Bkz. Görsel 1). Yapısı aile birliğini, misafirperverliği ve doğayla uyumu temsil eder. Tonoz (shanyrak), gök ile yer arasındaki bağlantı olarak görülür ve insan ile doğa arasındaki uyumun işareti olarak kabul edilir. Bu kozmik bağlantı, Türk kozmolojik anlayışında merkezi bir öneme sahiptir. Geleneksel Türk çadırı (yurt),

evrenin mikrokozmik bir modeli olarak tasarlanmıştır; tonoz (shanyrak) gökyüzünü, dairesel plan ise dünyayı temsil eder (Esin, 2006). Bu mimari düzen, yalnızca fiziksel bir barınak değil, ailenin evrendeki yerini ve kozmik düzenle uyum içindeki varoluşunu simgeleyen kutsal bir mekândır. Yurdun her bir unsuru -tonoz (shanyrak), çatı kirişi (uyk), duvar ızgarası (kerege)- sadece pratik ihtiyaçları karşılamakla kalmaz, aynı zamanda felsefi ve estetik bir anlama da sahiptir. Yurt içindeki mekansal düzen de aile kimliği ve rollerine işaret eder. Örneğin, girişin karşısına düşen “tor” bölümü (onur bölgesi) en kıdemli aile üyelerine ve kutsal sayılan eşyalara ayrılmış, bu da aile içi hiyerarşiyi ve saygıyı somutlaştırmıştır.



Görsel 1: Kazak çadırı (Zaimoğlu,Ö)

Görsel 2 a,b : Kazak Çadırı detaylı iç görünüm

1.4.Hayvan Üslubu ve Aile Değerlerinin Temsili

Hayvan üslubu, göçe sanatının önemli sanatsal yönelimlerinden biridir. Hayvanların hareketini, karakterini ve mücadelesini tasvir ederek insanın yaşam felsefesini ve değerlerini iletir. Örneğin, pars (barys) kahramanlık ve gücü, kartal (kyran) özgürlük ve çevikliği, geyik (bugy) ise doğayla bağlantı ve uyumu simgeler. Hayvan üslubu, sadece sanatsal bir yöntem değil, aynı zamanda sembolik anlamlar aracılığıyla göçebelerin dünya görüşünü ve klan/aile totemlerini yansıtır. Türk göçebe sanatının karakteristik özelliği olan bu üslup, İskit/Saka dönemine kadar uzanan köklü bir geleneğin devamıdır (Durmuş, 2013). Pars, kartal ve geyik gibi imgeler, Türk mitolojik düşünce sisteminde gücü, özgürlüğü, hızı ve kutsal aleme olan bağlantıyı temsil eden köklü sembollerdir (Çoruhlu, 2002). Bu sembolik dil, Kazak sanatında belirli aileler veya klanlarla özdeşleşerek ailevi kimlik ve tarihsel hafızanın taşıyıcısına dönüşmüştür.

Arkeolojik araştırmalara dayanarak, İskit, Hun ve Türk dönemlerinde şekillenen “hayvan üslubu” geleneğinin, daha sonraki Kazak güzel sanatları, mücevher ve dekoratif-uygulamalı sanatta devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu üslubun başlıca özelliği, hayvanların hareketini ve karakterini göstererek insan yaşamının felsefi anlamını ifade etmektir. “Hayvan üslubu” göçebelerin sanatında önemli sanatsal yönelimlerden biri olmuştur. Hayvan imgeleri sadece dekoratif amaçlı değil, aynı zamanda mitolojik, totemik ve ailevi bir anlama sahipti. Örneğin, geyik - gök ve yer arasındaki bağlantıyı, kartal - özgürlük ve gücü, pars ise kahramanlık ve iktidarı temsil ediyordu (Novojonov, 2024). Novojonov (2024) hayvan üslubunu incelerken, onu sadece sanatsal bir yöntem olarak değil, aynı zamanda göçebelerin dünya görüşünü ve toplumsal kimliklerini yansıtan sembolik bir dil olarak ele almıştır.

1.5.Bezeme (Ornament) ve Nesiller Arası Aktarım

Bezeme (ornament/oyu-örnek), göçebelerin mücevher ve uygulamalı sanatlarında yaygın olan bir unsurdur. Geometrik, bitkisel veya hayvan figürlü desenler sadece dekoratif amaçlı kullanılmamış, aynı zamanda sosyal statüyü, aile geleneğini ve manevi değerleri betimlemiştir. Türk bezeme sanatı, soyutlama ve stilizasyon yoluyla doğadan alınan motifleri, sonsuzluk ve düzen fikrini iletecek şekilde geometrik bir dile dönüştürmüştür (Arseven, 1975). Göçebe Türk topluluklarında sanat, gündelik hayatın içinden doğmuş; at koşum takımlarından elbiseye, çadırdan çömleğe kadar her eşya, bu bezemelerle süslenerek bir kimlik ifadesine dönüştürülmüştür (Ögel, 1978). Kazak ‘oyu-örnek’ geleneği, nesiller arası kimlik aktarımının bozkırdaki özgün yansımasıdır. Motifler genellikle belirli ailelere veya klanlara özgüydü ve bir nevi aile arması işlevi görerek nesiller arasında kimlik aktarımını sağlıyordu (Bkz. Görsel 3). Korolkova (2023) hayvan üslubunun stilistik özelliklerini analiz ederken, ana unsurları olarak hareket, ritim, simetri ve geometrik stilizasyonu belirtmiştir. Bu unsurlar, daha sonraki Türk bezeme (ornament) desenlerinde korunmuş ve kompozisyonel uyumun temelini atmıştır. Hayvan imgelerinin birbirleriyle iç içe geçmesi veya dairesel yerleşimi, yaşamın sonsuz hareketini, doğa ve insanın döngüsel bağlantısını ve aile soyunun devamlılığını betimler.

1.6.Dokuma Sanatı: Halı (Kilem) ve Kilim (Alaşa) ile Ailenin Dokunan Kimliği

Göçebe Kazak kültüründe dokuma sanatı, aile kimliğinin en somut ve taşınabilir ifadelerinden biridir. Geleneksel olarak halı (kilem) ve kilim (alaşa) dokumalar, salt dekoratif nesneler olmanın ötesine geçerek ailenin sosyal statüsünü, boy (ru) aidiyetini ve manevi değerlerini aktaran görsel belgeler işlevi görmüştür. Bu dokuma geleneğinin halı ve kilim dışındaki önemli ve özgün bir formu da şiğ (kamuş) dokumadır. Geleneksel göçebe çadırının (yurt) iç ve dış düzenlemesinde bölme oluşturmak ve süslemek amacıyla kullanılan bu dokuma türü, aynı zamanda ailenin estetik zevkini yansıtan bir kimlik göstergesiydi. Çeşitli renklerde boyanmış yün iplerin kamuşa sarılmasıyla oluşturulan ve “şarşı” adı verilen kompozisyonlar, geometrik ve hayvansal motifler (koçboynuzu, kuşkanadı gibi) aracılığıyla ailenin gücü, özgürlüğü ve soyunun devamlılığı gibi değerleri sembolize etmektedir (Zaimoğlu, 2010). Bu bağlamda şiğ dokuma, aile kimliğinin ‘dokunan’ ve taşınabilir bir başka ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Motifler (Yanış) ve Aile Arması İşlevi: Dokumalardaki her motif gelişigüzel seçilmiş değildir. “Koşkar-müyiz” (koç boynuzu) motifi ailenin gücünü, “kusanın tüyi” (kuş tüyü) motifi özgürlüğü, “şınjır” (zincir) motifi ise soyun devamlılığını simgeler. Belirli aileler, kendilerine özgü motif kombinasyonları geliştirerek dokumaları bir nevi aile armasına dönüştürmüşlerdir.

Renk Kodları ve Sosyal Statü: Dokumalarda kullanılan renkler de aile kimliği hakkında bilgi verir. Doğal boyalarla elde edilen derin kırmızılar (kızıl) ve lacivertler (kok), genellikle varlıklı ailelerin dokumalarında kullanılmış, ailenin ekonomik gücünün göstergesi olmuştur.

Çeyiz ve Kimlik Aktarmı: Bir genç kızın çeyizinin en önemli parçalarını, kendisinin ve ailesinin dokuduğu halı ve kilimler oluştururdu. Bu dokumalar, genç kızın ait olduğu ailenin kültürel kimliğini yeni kuracağı aileye taşımanın bir aracıydı. Böylece bir kadın, kendi boyunun renklerini ve motiflerini yeni ailesine aktarmış olurdu.

Gündelik Nesnelerde Kimlik: Yurdun zeminini döşeyen syrmaq (keçe aplik) ve alakörpe (yorgan yastık yüzü) gibi dokumalar da aynı motif dilini paylaşarak yaşam alanının her köşesinde aile kimliğinin sürekli hatırlatılmasını sağlardı (Bkz. Görsel 3 ve 4).



Görsel 3: Kazak halısı ve yer tezgahı, Astana Kazak Milli Müzesi (Zaimoğlu, Ö)

Görsel 4: Kazak kilim örneği, Astana Kazak Milli Müzesi (Zaimoğlu, Ö)

1.7.Çağdaş Sanatta Aile Kimliğinin Yeniden İnşası

Günümüz Kazak sanatında göçebe kültürünün sanatsal mirası ve aile kimliği teması özel bir yer tutar. Eski dönemlerdeki hayvan üslubu, bezeme (ornament) desenleri ve sembolik imgeler, çağdaş yaratıcılıkta yeni sanatsal formlarla yeniden hayat bulmaktadır. Bu süreç sadece ulusal tarih ve kültüre saygı göstermek için değil, aynı zamanda sanatsal düşünce ve estetik zevki, ailevi köklerin bilinciyle geliştirmeye de katkıda bulunur.

Çağdaş ressamlar, kadim sembolleri modern kompozisyonel yöntemlerle birleştirerek ulusal tasvir dilini ve aile kimliği temalarını zenginleştirmektedir (Bkz. Görsel 5). Örneğin, geleneksel göçebe çadırının (yurdun) yapısı, halı ve keçelerdeki bezeme (ornament) desenleri ve ayrıca altın, bronz ve ahşaptan yapılmış mücevher eşyalarındaki sembolik imgeler, çağdaş eserlerde soyut veya modern tarzda kendini gösterir. Bu yöntem, geleneği ve çağdaş estetiği bir araya getirerek izleyiciye ulusal kültürün ve ailevi aidiyetin anlamını daha derinden hissettirir.



Görsel 5: Olga Djuzenko'nun 1959 tarihli 'Halk Sanatçısı Yeserkeneva ve Öğrencileri, Kasteyev Devlet Sanat Müzesi.

Göçebelerin yaşam felsefesi, çağdaş ressamların eserlerinde sıklıkla yansıma bulur. Hayvan imgelerinin sembolik anlamı -özgürlük, cesaret ve güç- yeni malzemeler ve stiller aracılığıyla yenilenerek manevi ve ailevi sürekliliği iletmenin bir yoluna dönüşmüştür.

Dekoratif-Uygulamalı Sanat ve Modern Tasarım: Günümüz tasarımcıları, geleneksel bezeme (ornament) desenlerini ve ailevi motifleri modern giyim, tekstil, mücevher eşyaları ve iç mekanda yaygın olarak kullanmaktadır (Bkz. Görsel 6, 7 ve Tablo 1). Geleneksel göçebe çadırlarının (yurdun) çatı kiriş-tonoz (uyk-shanyrak) yapısını dikkate alarak yapılan iç mekan çözümleri, mekanı verimli kullanma felsefesini gösterir. Halı ve keçe desenlerinin yeni tarzlarda kullanılması, modern tasarımda ulusal ve ailevi kimliği ifade etme yöntemi olmuştur. Çağdaş uygulamalı sanatta göçebe kültürü unsurları sadece ulusal karakter için değil, aynı zamanda kompozisyonel uyum ve estetik dengeyi korumaya da olanak tanır. Bu yaklaşım, yaratıcı deneylere kapı açarak yeni fikirleri sergilemeye katkıda bulunur.

Kültürel Süreklilik ve Manevi Değerler: Göçebe kültürünün çağdaş sanat üzerindeki etkisi sadece görsel tasvirden ibaret değildir, aynı zamanda manevi ve ailevi sürekliliği korumayı da içerir. Nazarbayev'in (2017) belirttiği gibi, ulusal miras ve gelenekleri çağdaş formda sergilemek, toplumdaki kültürel kimliği, aile bağlarını ve manevi değerleri güçlendirir.

Çağdaş sanat eseri olarak nitelendirilecek objeler, izleyiciyi salt bir gözlemci olmaktan çıkarıp, hareket eden bir özneye dönüştürür. Mekân, nesnelerin var olma ve bilinmelerinin temel koşuludur (Başbuğ, 2023:929). Çağdaş ressamlar, eski hayvan imgeleri ve bezeme (ornament) desenlerini yeni kompozisyonel yaklaşımlarla birleştirerek izleyiciye ulusal kültürün ve ailevi mirasın derin anlamını iletir. Bu süreç, halkın tarihsel bilincini koruyarak çağdaş sanatta ulusal ve ailevi kimliği artırmaya katkıda bulunur. Örneğin, tasvir eserlerinde İskit döneminin hayvan üslubu soyut formda sunulur. Bezeme (ornament) desenlerinin geometrik uyumu, modern grafik tasarımı, giyim modellerinde ve iç mekan unsurlarında gözlemlenir. Modern mücevher eşyalarında kadim semboller yeni malzemeler ve teknoloji aracılığıyla betimlenir: altın ve gümüş eşyalardaki pars, kartal ve geyik imgeleri, ailevi geleneği çağdaş estetikle uyumlu bir şekilde sergiler (Bkz. Görsel 7).



Görsel 6: Giyim Kuşam Örnekleri



Görse 7: Aksesuarlar

**Tablo 1. Gebe Kltr Unsurlarının
ağdaş Sanatta Yansımaları**

No	Gebe Kltr Unsurları	Geleneksel Anlamı	ağdaş Sanatta Temsil Biçimleri	rnekler
1	Hayvan İmgeleri	Doğa ve insan birliğini,kahramanlık ve koruyucu ruhu temsil eder. Kahramanlık ve koruyucu ruhu temsil eder.	Grafik tasarımıda, heykelde, iç mekan kompozisyonlarında sembolik tasvir olarak kullanılır.	Sanatçıların eserlerinde pars, kartal imgelerinin kullanılması.
2	Bezeme (Ornament) Unsurları	Akrabalık, nesillerin devamlılığı, güzellik ve uyum sembolü.	ağdaş giyim modellerinde, dijital illstrasyonlarda, ulusal marka tasarımıda kendine yer bulur.	Moda tasarımıda ve web tasarımıda ulusal karakter unsuru olarak.
3	Geleneksel Gebe adı (Yurt) Yapısı	Aile birliği ve evrensel uyumun modeli.	Konut tasarımılarında ve sergi örneklerinde.	"Expo 2017" sergileri.
4	Mcevhler Eşyalarındaki Semboller	Koruyucu, gizemli güce inancın işareti.	ağdaş takılarda ve hediye eşyalarında kullanılır.	Gümüş kolye, bilezik modellerinde ulusal tarzda.
5	Uygulamalı Sanattaki Tasvirler	Emek ve yaşam kültürünün yansıması.	Dekoratif seramik, grafik ve 3D enstalasyonlar şeklinde uyarlanır.	Seramik, ağşaptan yapılmış kaplar ve el sanatları rnleri.
6	Halı/Kilim Dokuma	Aile ve boy kimliği, sosyal statü, çeyiz ve nesiller arası aktarım.	İ mimaride duvar halısı olarak, lüks moda tasarımıda kumaş deseni olarak kullanılır.	ağdaş tasarımcıların halı kilim desenlerini ve yaşışlarını mimaride ve günümüz sanatına yansıtmaları

SONUÇ

Bu çalışma, Kazak göçebe kültüründe sanatın, salt bir estetik ifade olmanın ötesinde, nesiller boyu aktarılan bir aile kimliği taşıyıcısı olarak merkezi bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Araştırmanın temel bulgusu, geleneksel yaşam pratiklerinin, derin bir felsefi ve ailevi kimlik inşasının aracı olduğudur. Bu bağlamda, yurt, hayvan üslubu ve bezeme gibi unsurlar, yalnızca işlevsel veya dekoratif nesneler değil, ailenin yapısını, değerlerini, tarihini ve doğayla uyumlu ilişkisini kodlayan canlı kimlik belgeleri olarak yorumlanmıştır. Aile kimliğinin taşınabilir bir ifadesi olan halı ve kilim dokumaları ise, bu kimliğin coğrafi hareketlilik içinde dahi nasıl muhafaza edildiğini ve kadın emeği aracılığıyla nesiller arasında nasıl aktarıldığını göstermektedir. Çalışmada, yurdun mimari düzeninin---özellikle de 'tor' bölgesi gibi hiyerarşik alanların pratik ihtiyaçların yanı sıra aile içi sosyal yapıyı ve saygıyı pekiştiren sembolik bir kod işlevi gördüğü tespit edilmiştir. Bu durum, aile kimliğinin göçebe yaşamda fiziksel mekana nasıl içkin olduğunun somut bir kanıtıdır. Benzer şekilde, hayvan üslubundaki imgelerin pars, kartal veya geyik gibi yalnızca genel erdemleri değil, belirli aileler veya klanlarla özdeşleşerek onların kimliklerini ve tarihsel hafızalarını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Bezeme motifleri ise, ritim ve simetri gibi unsurlarıyla soyun devamlılığı fikrini görselleştirerek adeta görsel bir soy ağacı işlevi görmüştür.

Çağdaş sanat ve tasarım sahasındaki yansımalar incelendiğinde ise, bu geleneksel unsurların yeniden yorumlanmasının, küresel bağlamda ulusal kimlik inşasının ötesinde, bireysel ve ailevi kimlik arayışının da bir yansıması olduğu görülmektedir. Modern bir tasarımcının geleneksel bir motifi kullanması, sadece geçmişe saygıyı değil, aynı zamanda kişisel ve kolektif hafızayla kurulan dinamik bir bağ da ifade eder. Bu durum, göçebe kültürel mirasının statik bir mücevher kutusu değil, sürekli yeniden üretilen ve yaşayan bir kimlik kaynağı olduğunun kanıtıdır. Ailelere özgü olduğu düşünülen motiflerin kökenleri ve kesin anlamları üzerine derinlemesine etnografik saha çalışmaları, karşılaştırmalı kültürel analizler ve müze koleksiyonlarındaki nesneler üzerinde yapılacak detaylı ikonografik incelemeler, gelecekteki araştırmalar için önemli bir potansiyel taşımaktadır.

Sonuç olarak, bu araştırma, Kazak göçebe kültüründeki sanatsal ifadenin, aile kimliğinin inşası ve aktarımındaki merkezi rolünü vurgulamıştır. Yurt, hayvan üslubu ve bezeme, bu kimliğin üç temel sacayağını oluşturur. Bu kadim unsurların günümüz sanatında yeniden hayat bulması, Kazak kimliğinin geçmişle sürdürdüğü canlı diyalogun bir göstergesidir. Bu srekliplik, kimliği korumanın yanı sıra, onu yeni koşullara uyarlayarak zenginleştirmekte ve güçlendirmektedir. Dolayısıyla, göçebe kültür mirasını anlamak ve sahip çıkmak, Kazak halkının yalnızca geçmişini değil, aynı zamanda gelecekteki sanatsal ve manevi ufkunu da şekillendirecek temel bir eylemdir.

Kadim Türk kültürünün derinliklerindeki "aile" ruhunu ortaya çıkararak hem akademik literatüre, hem de kültürel kimlik inşasına mütevazı bir katkı sunmayı amaçlayan bu araştırma vasıtasıyla yurt, hayvan üslubu, bezeme, halı ve kilim geleneklerinin yanı sıra, şiğ (kamuş) dokuma gibi daha özgün dokuma türlerinin aile kimliği inşasındaki rolünün detaylı etnografik çalışmalarla incelenmesinin, alana önemli katkılar sunacağı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aitmukhambetova, B. (2021). *Yurt ve ulusal süsleme öğeleri: Sanatsal önem*. Kazak Ulusal Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Amir, S., Kaliakbarova, A. ve Novojonov, V. (2023). İskit "hayvan üslubu": Malzeme, teknoloji, biçim ve uygulama özellikleri. *Sanat Dergisi*, 12(1), 28. <https://doi.org/10.3390/arts12010028>
- Arseven, C. E. (1975). *Türk sanatı*. Cem Yayınevi.
- Baitursinova, L. (2022). Çağdaş Kazak görsel sanatlarında sembolizm ve süsleme. *Sanat Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 45–63.
- Başbuğ, F. (2023). Dil, uzam, zaman ve hareket üzerine. *ulakbilge*, 88 (2023 Eylül): s. 928–940. doi: 10.7816/ulakbilge-11-88-03.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınevi.
- Durmuş, İ. (2013). *İskitler (Sakalar)*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Esin E. (2006). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalcı Yayınevi.
- Jumabayev, A. (2021). *Kazak göçebe sanatının çağdaş yorumları*. Kazak Üniversitesi Yayınları.
- Kaliakbarova, A. ve Smakova, E. (2018). Göçebe yaşam tarzı ve kültürünün mekansal yönelimleri. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 10(2). <https://rupkatha.com/V10/n2/v10n203.pdf>
- Korolkova, E. F. (2023). Sibiry hayvan üslubu: Stilistik özellikler ve tipolojik karakteristikler. *Sanat Dergisi*, 12(2), 85. <https://doi.org/10.3390/arts12020085>

Meyer, K. (2024). Göçebelerin maddi kltr: Metinsel geleneklerin tesinde Avrasya arkeolojisi. *Sanat Dergisi*, 13(4), 131. <https://doi.org/10.3390/arts13040131>

Nazarbayev, N. (2017). Geleceğe yneliş: Kazakistan'ın kimliğinin modernizasyonu. *Akorda*. https://www.akorda.kz/kz/events/akorda_news/press_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy

Novojonov, V. (2024). Hayvan slubunun kkenleri: Kazak bozkırındaki araştırmalar. *Tarih ve Felsefe Blteni*, 12(3), 45-56. <https://history-philosophy-vestnik.buketov.edu.kz/index.php/history-philosophy-vestnik/article/view/1234>

gel, B. (1978). *Trk kltr tarihine giriş: Cilt 5, Trklerde sanat*. Kltr Bakanlığı Yayınları.

Zaimoğlu, . (2010). Orta Asya şiğ (Kamış) Dokuma Sanatı. *Sanat Dergisi*, 20, 129-134. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/29037>

Satbayeva, ř. (2019). Gebe kltr ve onun manevi mirası. *Sanat Yayınları*.

Smagulova, R. (2020). ağdaş Kazak tasarımımda gebe mirası. *Kazak Sanat İncelemeleri*, 8(1), 22–37.

Togan, İ. (1998). Flexibility and limitation in steppe formations: The Kerait Khanate and Chinggis Khan. *Brill*.

Topal, D. (2024). Erken Avrasya gebelerinin altın kılıçları: Yeni bir perspektif. *Sanat Dergisi*, 13(5), 212. <https://doi.org/10.3390/arts13050212>

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Zaimoğlu, Ö. (Kişisel arşiv).

Görsel 2: Türk kültüründe çadır - Arama Resimler

Görsel 3: Zaimoğlu, Ö. (Astana Kazak Milli Müzesi, kişisel arşiv).

Görsel 4: Zaimoğlu, Ö. (Astana Kazak Milli Müzesi, kişisel arşiv).

Görsel 5: Djuzelenko, O. (1959). 'Halk Sanatçısı Yeserkeneva ve Öğrencileri' [Tablo]. Kasteyev Devlet Sanat Müzesi.

Görsel 6: Kazak süsleme desenleri.

Görsel 7: Geleneksel Kazak mücevherleri.

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to comprehensively examine the historical, spiritual, and artistic foundations of the nomadic culture of the Kazakh people. Its central thesis posits that the nomadic way of life transcends being a mere economic model, representing instead a holistic worldview that reflects a philosophy of human existence in harmony with nature. This philosophical underpinning has been embodied for generations through art, architecture, and material culture, all shaped around the core social unit of family identity.

The article systematically analyzes the influence of this culture on art through four fundamental elements. First, the traditional nomadic dwelling (yurt) is examined not just as a shelter, but as an architectural allegory for family unity, connection to the cosmic order, and social hierarchy. Each of its constituent parts the crown wheel (shanyrak), roof poles (uyk), and lattice wall (kerege) is shown to carry profound philosophical and symbolic meaning alongside its practical function.

The second element, the "animal style," with its roots in ancient steppe cultures such as the Scythians and Huns, is presented as a striking expression of the nomads' symbolic language. Images of animals like the snow leopard (barys), eagle (kyran), and deer (bugy) are not merely aesthetic elements but are cultural codes representing familial values and clan totems, embodying ideals such as heroism, freedom, power, and integration with nature.

The third core element is the tradition of ornamentation (ornament/oyu-örnek). This rich repertoire of geometric, floral, and zoomorphic motifs functioned as a visual alphabet transmitted across generations. The study argues that specific patterns and compositions (such as Şarşı) became identified with particular families or clans, acting as a sort of "family crest" that ensured the continuity of identity.

The fourth and final element analyzed is the art of weaving, considered the most tangible and portable expression of family identity. Alongside well-known woven products like carpets (kilem) and kilims (alaşa), this study incorporates the unique craft of Şığ (reed) weaving. This technique, which involves wrapping variously colored wool threads around reeds, is highlighted for its dual role in the traditional setup: it served functional purposes in arranging and decorating the interior and exterior of the yurt, while simultaneously conveying the family's values and aesthetic identity through the same symbolic language of motifs (e.g., ram's horn, bird's wing). In this context, all forms of weaving are interpreted as "woven documents" of family identity portable, preservable, and transmitted across generations, significantly through women's labor.

The study also examines how these material culture elements were nourished and complemented by the oral tradition and spiritual values transmitted through epics and akyns (folk poets). Finally, the article addresses how these ancient elements from yurt architecture and animal style to ornamental motifs and weaving traditions are being reinterpreted and brought to life in a vibrant dialogue within contemporary Kazakh art and design, within the context of family identity.

In conclusion, this research emphasizes the continuity and dynamism of the nomadic cultural heritage in Kazakh art. It provides a comprehensive framework for understanding how this profound accumulation of knowledge can be utilized not only to preserve the past but also to enrich future artistic expression and create a meaningful aesthetic language in a global context, all based on the enduring foundation of family identity.

BÖLÜM 2

KAZAK EL SANATLARINDA ANNE İMGESİ: KÜLTÜREL BİR KOD OLARAK AİLE VE MİRAS

THE IMAGE OF THE MOTHER IN KAZAKH HANDICRAFTS: FAMILY AND HERITAGE AS A CULTURAL CODE

Ömer ZAlMOĐLU¹

Koskimbayeva Nurgöl RISPAYEVNA²

1 Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Antalya, Türkiye, omerzaimoglu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9884-8397.

2 Doç. Dr. M. H. Dulati Adına Taraz Üniversitesi, Pedagoji ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Kazakistan, ORCID: 0000-0003-3657-4295.

GİRİş

Kazak el sanatları, Göktürkler gibi kadim Türk medeniyetlerinin sanatsal mirasını taşıyan (Zaimoğlu, 2010) ve aynı zamanda günümüz moda tasarımı eğitimi gibi modern disiplinlerde yeniden yorumlanarak varlığını sürdüren (Zaimoğlu, 2014) dinamik bir kültürel sürekliliği temsil etmektedir. Bu çalışma, bu süreklilik içinde 'anne imgesi' nin nasıl kodlandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Kazak halkının kültürü, yüzyıllar boyunca şekillenmiş derin bir manevi, sanatsal ve dünya görüşü sistemidir. Bu kültürün aynası ise el sanatlarıdır. El sanatları sadece gündelik bir ihtiyaç değil, aynı zamanda ulusun sanatsal dili ve toplumsal yapısını yansıtan kültürel bir belgedir. Özellikle kadınların elleriyle yapılan ürünlerde anne, aile ve terbiyenin sembolik anlamları kendini gösterir.

El sanatları, halkın manevi kodudur. El sanatlarını nesilden nesile aktarmak, gençleri bu ürünleri yapmaya teşvik etmek ve onları çalışmaya alıştırmak, kadim zamanlardan beri bir terbiye yöntemi olagelmıştır. Bu süreçte anneler, kız çocuklarına küçük yaştan itibaren keçe basma, dokuma ve dikiş gibi becerileri öğreterek onlara hayati değerleri aşılamış; erkekler ise oğlan çocuklarını kuyumculuk, ahşap işlemeciliği ve silah yapımına yönlendirerek el sanatlarının farklı türlerinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda annelerin rolü özellikle önemlidir; zira onlar, ev işlerini kendi ürettikleri el sanatlarıyla süslemenin ve ev için gerekli eşyaları yapmanın ötesine geçerek, özel atölyeler açıp mesleklerini geliştirmek suretiyle ekonomik bir etkinlik de sergilemişbkn Kazak toplumunda annenin rolü her zaman yüksek değer görmüştür. Anne, nesil yetiştiren, manevi gelenek ve kültürü aktaran kişidir. Bu rol, el sanatlarında motif, kumaş dokuma, nakış, keçe, halı gibi ürünlerde sanatsal sembolizma aracılığıyla kendini gösterir. Her bir desen, her bir motif Kazak kadınının dünya görüşünü, aile değerlerini ve toplumdaki rolünü yansıtır. Bu nedenle el sanatlarını incelemek, sadece estetik açıdan değil, kültürel ve terbiyevi değerini daha derinden anlamak için de bir fırsat sunar. Anne imgesinin Kazak el sanatlarında nasıl temsil edildiği, hangi semboller aracılığıyla ifade bulunduğu ve bu imgenin kültürel, terbiyevi ve toplumsal anlamı bilimsel açıdan ele alınması önemlidir.

Yöntem

Bu araştırma, Kazak el sanatlarındaki anne imgesinin kültürel kodlarını çözümlemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır. Araştırmada disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmiş olup, etnografik, sanat tarihsel ve pedagojik metodolojik temellerden yararlanılmıştır. Çalışmanın veri kaynaklarını, kapsamlı bir alanyazın taraması ve mevcut el sanatı ürünlerine ilişkin görsel materyallerin analizi oluşturmaktadır.

Veri toplama sürecinde, Kazak el sanatları, kültürel sembolizm, anne imgesi ve toplumsal cinsiyet rolleri konularında ulusal ve uluslararası akademik yayınlar, kitaplar, bildiriler ve güvenilir internet kaynakları sistematik bir şekilde taranmıştır. Ayrıca, geleneksel Kazak el sanatı ürünlerine (çeyiz eşyaları, saukele, motifler, dokumalar vb.) ilişkin görsel materyaller, kompozisyon, renk, sembolizm ve anlam bağlamında detaylı olarak incelenmiştir.

Toplanan veriler, içerik analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Motiflerin, renklerin ve kompozisyonların taşıdığı kültürel ve sembolik anlamlar yorumlayıcı bir yaklaşımla ele alınmış, anne imgesinin el sanatları aracılığıyla nasıl temsil edildiği ve nesiller arasında nasıl aktarıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın temel sınırlılığını, verilerin sahadan doğrudan toplanmamış olması ve mevcut ikincil kaynaklar ile görsel materyallerle sınırlı olması oluşturmaktadır. Bununla birlikte, mevcut verilerin sistematik bir şekilde analiz edilmesiyle, Kazak el sanatlarındaki anne imgesinin kültürel boyutlarının anlaşılmasına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

2.1.Kazak El Sanatlarının Sembolik Doğası ve Kadın Figürünün Ulusal Kültürü Korumadaki Rolü

Kazak halkının dekoratif ve uygulamalı sanatı, eski çağlardan itibaren kesintisiz bir şekilde devam eden son derece karmaşık ve derin anlamlı bir kültürel sistemdir. Bu sanat, sadece gündelik ihtiyaçları karşılayan araç ve gereçler toplamı değil, aynı zamanda halkın estetik dünya görüşü, manevi değerleri, felsefi anlayışı, tarihsel hafızası ve ailevi geleneklerinin keşiştiğı sanatsal bir dünya görüşünün yansımasıdır. Göçebe yaşam tarzına dayanan Kazak kültüründe el sanatlarının işlevi oldukça özeldir. Göçebe yaşam tarzının temel mekânı olan çadır (yurt), sadece bir barınak değil, aynı zamanda el sanatlarının sergilendiğı ve anlam kazandığı mobil bir kültür merkezi olmuştur (Zaimoğlu, 2010). Bu bağlamda, çadır içindeki her bir eşyanın estetik ve sembolik değeri son derece önemlidir.

Çadırın (yurt) iç ve dış donanımları, ev eşyaları, giysiler, ev gereçleri, kuyumculuk ürünleri, işlemeli süslemelerin hepsi halkın hayatının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu geniş kültürel alanda, özellikle kadının ustalığı, onun ince zevki ve manevi dünyası özel bir rol oynamıştır. Çünkü Kazak toplumunda kadın, ailenin, ocağın, estetiğın, güzelliğın ve geleneğın gerçek koruyucusu olmuştur (Auelbekov, 2022).

Kazak el sanatları, her biri kendine özgü bir anlamla yüklü olan desen, nakış ve kompozisyonlardan oluşan sembolik bir sistemdir. Bu sistem, yüzyıllar içinde şekillenmiş ve kolektif hafızada korunarak, unsurlarını salt süslemenin ötesine taşımış; onlara bilgilendirici ve terbiyevi bir içerik kazandırmıştır. Bu bağlamda Zaimoğlu (2007), Kazak süsleme sanatlarında kadının rolünü "kültür taşıyıcı" olarak vurgular. Çalışmada, kadın eliyle üretilen her motifin, yalnızca estetik bir öge değil; aynı zamanda kolektif hafıza ve aile değerlerinin somut bir dışavurumu olduğu ifade edilir. Nitekim Zaimoğlu (2007)'na göre, bu sanat aracılığıyla kadın, içsel dünyasını ve toplumsal belleğı nesiller boyu aktarabilmiştir. Kazak süsleme sanatı, görünürdeki estetik işlevinin ötesinde, güçlü bir iletişim aracı ve kültürel kimliğın koruyucusudur. El sanatları açısından Kazak halkının dünyayı algılama biçimi, tarihsel hafızası, doğayı anlama modeli ve toplumsal yapısı önemli kültürel kodlara sahiptir.

Kazaklar baş giysilerini hep yüksek yerde tutarlar, kendilerine ait baş giysilerini de hediye olarak vermezler. Kutsama nedeniyle baş giysilerinin yapıldığı hayvan derisi ve kuş tüylerinin de özel anlamları vardır. Baş giyimlerinin yapımında kutsal ve pahalı olan hayvan derisiyle, özel anlamlar yüklenmiş kuşların tüyleri seçilir (Montanay & Akhmetbekova, 2023, s. 141). Kazak toplumunda erkekler ve kadınlar arasında belirli bir iş bölümü olmasına rağmen, kadınların icra ettiği sanat türleri estetik açıdan oldukça karmaşık, ince, duygusal ve estetik bir sisteme sahiptir. Kadınlar genellikle nakış işleme, tentene (oya) yapma, dokuma tezgâhında dokuma, kilim dokuma, keçe basma, keçe yapma... gibi el sanatları türleriyle uğraşmışlardır. Keçenin sosyal hayatı, yalnızca pratik kullanımı değil, aynı zamanda ekonomik faaliyet, sosyal bağların kurulması ve kültürel kimliğin teyidi açısından da kritik bir öneme sahipti (Yessenova, 2017). Bu sanat türleri aracılığıyla kadın, kendi içsel duygularını, dünya görüşünü, düşünce dünyasını, doğaya olan sevgisini ve ailesine dair dileklerini sanatsal bir dille iletmiştir. Bu, kadının manevi dünyasının maddi bir forma bürünmüş halidir.

Kazaklarda kız çocuğunun terbiyesi her şeyden önce el sanatlarından başlamıştır. Kızın ustalığı, onun terbiyesinin bir göstergesi olmuştur. Kız çocuğunu büyükannesi, annesi ve yengesi sanata alıştırılmış, hayata dair becerileri öğretmiştir. El sanatları aracılığıyla kız çocuğu çalışmaya, sabra, güzelliğe, düzene ve özenli olmaya alıştırılmıştır. Kızın çeyizinin bol ve güzel olması, onun ustalığının ve ailesinin kültürel seviyesinin bir kanıtıdır. Çeyiz içine halılar, kilimler, keçeler, işlemeli giysiler, yatak-yorgan, duvar halıları, perdeler, yastık kılıfları ve çeşitli işlemeli eşyalar dahil edilmiştir. Evlilik için ayrılacak kızın çeyizi ile ilgili bir betimleme Görsel 1'de gösterilmiştir. Bu eşyaların hepsi kadının elinden çıkan sanatsal eserler olduğu için, Kazak toplumunda kadın emeğinin toplumsal değeri yüksek olmuştur.

2.2.Aile Kimliğinin Sanatsal İfade Biçimleri

Kazak toplumunda aile kimliği, yalnızca soyut değerler ve sözlü geleneklerle değil, aynı zamanda son derece somut, gündelik yaşamın içine dokunmuş sanatsal formlarla ifade bulmuş ve nesilden nesile aktarılmıştır. Bu sanatsal ifade biçimleri, ailenin sosyal statüsünü, boy aidiyetini, manevi değerlerini ve doğayla kurduğu felsefi ilişkiyi görünür kılan birer “kimlik belgesi” işlevi görmüştür. Aşağıda ele alınacak olan yurt mimarisinden hayvan üslubuna, bezemeden dokuma sanatlarına kadar her bir unsur, bu ortak dilin farklı



Görsel 1: Kazak adırdı (Zaimoğlu,Ö)

Görsel 2 a, b : Kazak adırdı detaylı iç görünüm (Sanal 1)

bir cümlesini oluşturur ve göçebe yaşam felsefesinin aile odağında nasıl somutlaştığını ortaya koyar.

2.3.Geleneksel Göçebe adırdı (Yurt) ve Aile Sembolizmi

Geleneksel göçebe adırdı (yurt), göçebelerin yaşam felsefesini ve aile yapısını yansıtan başlıca sembolik nesnedir (Bkz. Görsel 1). Yapısı aile birliğini, misafirperverliği ve doğayla uyumu temsil eder. Tonoz (shanyrak), gök ile yer arasındaki bağlantı olarak görülür ve insan ile doğa arasındaki uyumun işareti olarak kabul edilir. Bu kozmik bağlantı, Türk kozmolojik anlayışında merkezi bir öneme sahiptir. Geleneksel Türk adırdı (yurt), evrenin mikrokozmetik bir modeli olarak tasarlanmıştır; tonoz (shanyrak) gökyüzünü, dairesel plan ise dünyayı temsil eder (Esin, 2006). Bu mimari düzen, yalnızca fiziksel bir barınak değil, ailenin evrendeki yerini ve

kozmetik düzenle uyum içindeki varoluşunu simgeleyen kutsal bir mekândır. Yurdun her bir unsuru -tonoz (shanyrak), çatı kirişi (uyk), duvar ızgarası (kerege)- sadece pratik ihtiyaçları karşılamakla kalmaz, aynı zamanda felsefi ve estetik bir anlama da sahiptir. Yurt içindeki mekansal düzen de aile kimliği ve rollerine işaret eder. Örneğin, girişin karşısına düşen “tor” bölümü (onur bölgesi) en kıdemli aile üyelerine ve kutsal sayılan eşyalara ayrılmış, bu da aile içi hiyerarşiyi ve saygıyı somutlaştırmıştır.

2.4. Hayvan Üslubu ve Aile Değerlerinin Temsili

Hayvan üslubu, göçe sanatının önemli sanatsal yönelimlerinden biridir. Hayvanların hareketini, karakterini ve mücadelesini tasvir ederek insanın yaşam felsefesini ve değerlerini iletir. Örneğin, pars (barys) kahramanlık ve gücü, kartal (kyran) özgürlük ve çevikliği, geyik (bugy) ise doğayla bağlantı ve uyumu simgeler. Hayvan üslubu, sadece sanatsal bir yöntem değil, aynı zamanda sembolik anlamlar aracılığıyla göçebelerin dünya görüşünü ve klan/aile totemlerini yansıtır. Türk göçebe sanatının karakteristik özelliği olan bu üslup, İskit/Saka dönemine kadar uzanan köklü bir geleneğin devamıdır (Durmuş, 2013). Pars, kartal ve geyik gibi imgeler, Türk mitolojik düşünce sisteminde gücü, özgürlüğü, hızı ve kutsal aleme olan bağlantıyı temsil eden köklü sembollerdir (Çoruhlu, 2002). Bu sembolik dil, Kazak sanatında belirli aileler veya klanlarla özdeşleşerek ailevi kimlik ve tarihsel hafızanın taşıyıcısına dönüşmüştür.

Arkeolojik araştırmalara dayanarak, İskit, Hun ve Türk dönemlerinde şekillenen “hayvan üslubu” geleneğinin, daha sonraki Kazak güzel sanatları, mücevher ve dekoratif-uygulamalı sanatta devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu üslubun başlıca özelliği, hayvanların hareketini ve karakterini göstererek insan yaşamının felsefi anlamını ifade etmektir. “Hayvan üslubu” göçebelerin sanatında önemli sanatsal yönelimlerden biri olmuştur. Hayvan imgeleri sadece dekoratif amaçlı değil, aynı zamanda mitolojik, totemik ve ailevi bir anlama sahiptir. Örneğin, geyik - gök ve yer arasındaki bağlantıyı, kartal - özgürlük ve gücü, pars ise kahramanlık ve iktidarı temsil ediyordu (Novojonov, 2024). Novojonov (2024) hayvan üslubunu incelerken, onu sadece sanatsal bir yöntem olarak değil, aynı zamanda göçebelerin dünya görüşünü ve toplumsal kimliklerini yansıtan sembolik bir dil olarak ele almıştır.



Görsel 3: "Kız jasağı" veya geleneksel adıyla "çeyiz" (Sanal 1)

Kazak süsleme sanatının temelini oluşturan motifler, bozkır yaşamının ve göçebe kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Bu motifler sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumun inanç, umut ve yaşam felsefesini gelecek nesillere aktarma işleviyle oluşturulmuştur (Zaimoğlu, 2007). Kazak motiflerinin sembolik anlamı özel bir dünyadır. Örneğin, "koçkar müyiz" (koç boynuzu motifi) sadece hayvancılıkla bağlantılı bir unsur değildir; aynı zamanda bereketin, neslin devamının, ailevi gücün ve soyluluğun sembolüdür (Abdildina & Yesbolganova, 2021). Benzer şekilde, diğer motifler de kültürel bir semiyotik sistem oluşturarak Kazak dünya görüşünün karmaşık kodlarını taşırlar (Nurpeisova, 2019). "Tüye taban" (deve ayağı motifi) ise dayanıklılık, sabır ve sarsılmaz sağlamlık anlamına gelir. Bu motif, kadının doğasında bulunan bir karakteri yansıtır. "Ağaç ömir" (yaşam ağacı motifi) soy ağacını, manevi devamlılığı ve ataların ruhunu temsil eder. Bu motif, Kazakların nesiller arası bağa verdiği önemi gösterir. Motiflerin simetrisi, ritmi ve geometrik uyumu, Kazak estetiğinin yüksek kültür seviyesine işaret eder. Motiflerin yerleşimi, renk seçimi ve unsurların uyumu, ince bir sezgi ve üstün sanatsal zevkin ürünüdür. Kazak motiflerinin taşıdığı bu derin sembolik anlamlar, yalnızca günlük yaşamın değil, aynı zamanda Türk medeniyetinin binlerce yıllık tarihsel hafızasının ve dünya görüşünün bir yansımasıdır (Zaimoğlu, 2010).

Kazak kadınları, doğanın çeşitli unsurlarını motiflere dönüştürerek onların sembolik anlamlarını korumuşlardır. Örneğin, su, dalga, rüzgar, yaprak, çiçek, dağ, gökyüzü gibi doğal imgeler, kadının günlük yaşam alanını ve dünyaya karşı olan ince bakış açısını yansıtır. Bu tür motifler, Kazakların doğayla uyum içinde yaşadığını ve her detaya anlam yüklediğini kanıtlar.

2.5.Nakış Sanatı ve Gelin Başlığı (Säukele)

Nakış sanatı, Kazak kadınının ustalığının benzersiz bir göstergesidir. Nakış teknikleri Türk döneminden itibaren gelişmiştir. Nakışlar genellikle ipeğe, pamuklu kumaşa ve kadifeye işlenmiştir. Özel dekoratif amaçlarla altın ve gümüş iplikler kullanılmıştır (Abiş, 2024).

Nakış teknikleri oldukça karmaşık olduğundan, bu sanatı öğrenmek kız çocuklarının yeteneği ve sabrını gerektirmiştir. Nakış, kadının duygusal dünyasının ve içsel hislerinin bir yansıması olduğu için, her bir nakış kendine özgü özelliklere sahiptir (Konakbayeva, Aydarbek, 2023). Kazak geleneksel giyim kültüründe, evlenme yaşına gelen kızların giydiği ve Saukele'den önceki aşamayı temsil eden başlık 'Kışmeşek' olarak adlandırılır. Kışmeşek, kızın bekâretini ve evliliğe hazır olduğunu simgeleyen, genellikle beyaz kumaştan yapılan ve Saukele'ye göre daha sade bir başlıktır (Zaimoğlu & Tanrısever, 2015).

Kazak kadınlarının özel bir emek ürünü olan "säukele" (gelin başlığı) yapım sanatıdır. Säukele, gelinin en güzel başlığıdır. Gelenek olarak Kazak ailelerinde saukele miras olarak verilmekteydi. Gelinin vefat ettiği durumlarda ise gelinin ardından kalan oğlu varsa çeyizi geri verilmemekte, eğer kız çocuğu kalmışsa çeyizin yarısı geri iade edilmekteydi. Halk içinde çeyiz kavgası olmaz ama gelinin dünyadan göçtüğünü saukeleyi geri göndererek anlatırlar. Nedeni de saukele özel olarak kıza hazırlanan baş giyimidir ve mutluluğun simgesi olmuştur. Merhum olan gelinin öz ailesi saukeleyi gözü gibi saklar (Montanay & Akhmetbekova, 2023, s. 153). Yüksekliği ve süslemeleri, kızın geldiği ailenin statüsünü göstermiştir. Altın ve gümüşten kuyumculuk ürünleri, sedef taşları, baykuş tüyü, kırmızı-yeşil renklerin uyumu, säukele'yi sanatın zirvesine taşımıştır. Säukele (Bknz Görsel 2) sadece süs için değildir; aileden geleceğe dair dilekler ve kızın

yeni hayatına adım atarkenki temennileri burada sembolize edilmiştir. Sedef dizileri incelik ve saflığın, gümüş motifler korumanın, kırmızı renk ise yaşamın ve gücün işareti olarak kabul görmüştür.

Kazak kültüründe kız evlada büyük değer ve saygı gösterilir. Gelin olarak uğurlanacağı gün, kızın statüsünü simgeleyen zarif ve gösterişli süslemelerle bezenmiş bir saukele giydirilir; ailesi ve yakınları ona dualar ederek, iyi dileklerle yola çıkarırlardı. Saukele, kızın yeni bir hayata adım atışını temsil eden ve millî geleneklerin değerli bir parçası sayılan bir başlıktır. Saukele takma geleneği, Kazak halkının en kadim ve anlamlı törenlerinden biridir. Bu başlık, gelin adayının çocukluktan yetişkinliğe, evli bir kadın olma yolundaki geçişini simgeler. Kızın saukele giydiği an, aşağıdaki görselde betimlenmiştir (Bkz. Görsel 3).



Görsel 4: Saukele Kadın Başlığı (Sanal 2)



Görsel 5: Kız uğurlama (Sanal 3)

2.6.Kazak El Sanatlarının Çok Yönlü İşlevleri ve Toplumsal Rolü

Kazak el sanatları sadece gündelik ihtiyaçları karşılamakla kalmamış, aynı zamanda sosyal ve ritüelistik işlevlere de sahip olmuştur. Geleneksel çadırın (yurt) içindeki her eşyanın kendine özgü bir yeri ve anlamı vardı. Örneğin, duvar halısı (tuskii), evin estetik merkezi ve ailenin statüsünü gösteren bir değerdi. Genellikle nakışlarla ve değerli taşlarla süslenirdi. Keçe yaygılar (sırmaq) ve halılar (tekemet) sadece bir döşeme değil, aynı zamanda sembolik anlam taşıyan sanatsal nesnelerdi. Kazak kadınları onları motiflerle süslemiş, farklı renkleri uyumlu hale getirerek bütünsel bir kompozisyon oluşturmayı başarmışlardır.

Renklerin anlam bilimi de derin bir öneme sahiptir. Beyaz, sadakati ve saflığı temsil eder. Kırmızı, ateşi, enerjiyi ve yaşamın devamlılığını simgeler. Mavi, gökyüzünü ve ruhu ifade eder. Siyah, istikrarı ve toprağın gücünü temsil eder. Sarı ise bilgeliği ve güneşin ışınlarını simgeler. Kadınlar renkleri uyumlu hale getirerek ailenin iç enerjisini uyumlaştırmışlardır.

Kazak kadınlarının el sanatlarında bölgesel farklılıklar da geliştirdiklerini belirtmek gerekir. Örneğin, Jetisu bölgesinde doğası yeşilliklerle dolu olduğu için çiçek desenlerine daha sık rastlanır. Batı Kazakistan'da geometrik desenler hakimdir; Arka bölgesinde simetrik ve ahenkli desenler sıkça görülür; Güney Kazakistan'da ise Doğu gelenekleriyle bağlantılı karmaşık nakış ve mücevher işlemleri göze çarpar. Bu durum, kadınların doğaya, çevreye ve kültürel etkilere olan duyarlılığının bir göstergesidir.

Kazak kadınları, el sanatları aracılığıyla ulusal kültürü yüzyıllar boyunca kesintisiz bir şekilde korumuşlardır. Her nine, kendi sanatını kızına ve gelinine öğretmiştir. Böylece, nesilden nesile aktarılan soyağacı sürekliliği kesintiye uğramamış ve Kazak sanat geleneği günümüze kadar ulaşmıştır. El sanatları, manevi bir hafızadır. Ve bu hafızayı nesillere sağlam bir şekilde taşıyan, Kazak kadınlarının emeği, onların sanata olan sevgisi, yaşama dair zevki ve aileye olan sorumluluk duygusudur.

2.7. Anne İmgesi ve Sanatsal Sembolleri

Kazak dünya görüşünde anne imgesi, sadece ailenin değil, tüm toplumun, ulusun ve ruhun temeli olarak kabul edilir. Anne, yaşamın kaynağı, nesillerin devamlılığının sembolü ve manevi değerlerin taşıyıcısıdır. Bu imge, sadece gündelik pratiklerde değil, aynı zamanda halk bilimi ve dekoratif sanatlarda güçlü bir kültürel arketip olarak işlev görür (Zhumagulova & Imanbayeva, 2023). Eski mitler ve efsanelerde anne imgesi her zaman özel bir yer tutmuştur. Örneğin, Umay ana, bereketin ve bebek saflılığının temsilidir; Domılak ana ise gündelik yaşamın, doğayla uyumun ve şefkatin sembolüdür; Bopay Hanım ve Tomris gibi tarihi karakterler aracılığıyla da kadın kahramanlığı, cesaret ve vatan savunması gibi nitelikler sembolik olarak betimlenmiştir (Saterşinov, Toktarbekova, & Abdıramanova, 2024). Bu mitolojik ve tarihi imgeler, günümüz Kazak el sanatlarında da kendine yer bulur, özellikle kadınların yaptığı ürünlerde - motif ve desenlerde, nakışlarda, giysilerde, gündelik eşyalarda - annenin sembolik imgesini sezmek mümkündür.

El sanatlarında anne imgesi birkaç temel özellik aracılığıyla kendini gösterir. İlk olarak, şefkat ve koruyuculuk - bu nitelikler genellikle yumuşak renkler, yuvarlak formlar ve ince desenlerle aktarılır. Örneğin, yorgan, yastık, giysi, halı gibi eşyalardaki motifler, annenin yumuşaklığını ve estetik zevkini yansıtır. İkinci olarak, eğitici misyon - anne kendi işi aracılığıyla nesillere terbiye verir. Yamalı yorganlardaki (kurak körper) motifler aracılığıyla annenin niyeti ve dileği, yani kızının geleceği için ettiği dua ve iyi temenniler sanatsal bir şekilde ifade bulur. Her bir unsur, gelecek yaşama yönelik sembolik bir rehber niteliğindedir. Üçüncü olarak, yaşamın devamlılığı - motiflerin tekrarı, desenlerin sonsuzluğu ve simetrisi, nesillere yaşam dersini ve geleneksel sürekliliği aktarır. Örneğin, yamalı yorgan, kız çocuğu için edilen dilek ve duanın sanatsal bir temsilidir; burada her bir düğüm ve unsur, gelecekteki ailenin huzurunu, bereketini ve neşesini ifade eder (Saterşinov, Toktarbekova, & Abdıramanova, 2024).

El sanatları sadece estetik bir boyutla sınırlı değildir, aynı zamanda manevi mirasın ana kanalı olarak hizmet eder. Kazak kadınları eşya yaparak sadece nesne değil, kültürel değerleri, yaşam geleneğini, estetik zevki ve

davranış normlarını nesillere aktarmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, el sanatları, nesilden nesile aktarılan bilgi ve değerlerin sanatsal bir dille ifade edilmiş biçimidir. Geleneksel terbiyede anneler kızlarına yamalı yorgan, nakış, motif dikmeyi öğretmiş, eşyaları birlikte yapma süreci başlı başına pedagojik bir süreç olarak görülmüştür. Örneğin, yamalı yorgan dikerken kız çocuğu malzeme seçerek, renkleri uyumlaştırarak, motifleri yerleştirerek estetik zevkini geliştirirken, annenin gözetimi ve tavsiyeleri terbiye sürecine ek bir anlam katmıştır (Säbitova, 2013).

El sanatlarındaki 'tılsımlı eşyalar' sadece süsleme unsurlarıyla sınırlı kalmayan, aynı zamanda başarı, asalet ve bereket dileme biçimi olan nesnelerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere, kadınların yaptığı eşyalar sadece maddi nesneler değil, manevi sürekliliğin başlıca aracıdır. Kuşmurzina ve Sarsenbayeva'nın (2009) belirttiği gibi, estetik terbiye ve halk geleneği arasında sıkı bir bağ vardır. Kadın ustaların yaptığı eşyalar aracılığıyla nesillere sadece estetik duygu değil, aynı zamanda ahlaki değerler, aile kültürü, çalışmaya, sabra ve şefkate dair terbiye aktarılır.

Kazak kadınlarının el sanatlarındaki sembolik temsillerden biri de annenin koruyucu rolüdür. Örneğin, kızın düğünü için hazırlanan giysiler ve gelin başlıklarında (säukele) annenin dileği ve koruyucu gücü görülür. Giysi ve başlıkta kullanılan motiflerden bazıları - güneş ve yıldız, çiçek ve yaprak imgeleri - annenin gelecekteki ailenin mutluluğu ve güvenliği için dileğini ifade eder. Kızın çeyizindeki (jasau) her bir unsur, annenin çocuğuna olan sevgisinin, duasının ve yaşamsal bağlılığının sanatsal bir yansımasıdır.

Anne imgesi ve onun sembolik temsilleri sadece bireysel yaratıcılıkla sınırlı değildir, aynı zamanda toplumdaki kadınların rolünü, ulusal kültürü koruma ve sürdürmedeki sorumluluğunu gösterir. Kadın ustalar aracılığıyla yapılan eşyalarda annenin manevi dünyası, yaşam tecrübesi, değerleri ve dilekleri nesillere aktarılır. El sanatlarının bu boyutu aracılığıyla anne, sadece toplumun manevi temeli değil, aynı zamanda ulusal kültürün garantörü olarak da karşımıza çıkar.

El sanatlarının nesiller arası aktarımı ritüelistik ve eğitici bir değere sahiptir. Geleneęe göre, anneler kızlarına sadece eşya yapmayı öğretilmemiş, aynı zamanda her bir motifin anlamını, renklerin sembolik değeri, eşyanın yaşamsal önemini de açıklamışlardır. Bu süreç, nesilleri estetik ve manevi açıdan terbiye etmenin, kültürel değeri benimsetmenin başlıca yöntemi olmuştur. Örneğin, kız çocuğu için hazırlanan yamalı yorgan, giysi, gelin başlığı veya yastık sadece bir süs değil, gelecek yaşama yönelik bir dileğin sanatsal temsilidir. Burada annenin bilgisi, tecrübesi, sevgisi, umudu ve dileği kendini gösterir (Säbitova, 2013; Kuşmurzina & Sarsenbayeva, 2009).

El sanatları, nesillere sürekliliği aktarmanın benzersiz bir yoludur. Kadınların yaptığı eşyalar aracılığıyla genç nesillere sadece el sanatları tekniği öğretilmemiş, aynı zamanda ulusal gelenek, aile değeri, doğaya saygı ve estetik zevk aktarılmıştır. Bu süreç basit bir aktarım değil, manevi bir sürekliliktir. Kadının elinden çıkan her bir eşya, nesillere kültürel bir kod, sembolik bilgi, ahlaki ve estetik değeri taşıyır. Kazak dünya görüşünde anne imgesi ve onun sanatsal sembolleri, ulusal kültür ve geleneğin temel dayanağıdır. Anne, sadece ailenin değil, nesillerin devamlılığının, manevi değeri ve ulusal kültürün koruyucusudur. El sanatları aracılığıyla kadınlar bu rolü binlerce yıl boyunca kesintisiz bir şekilde yerine getirmişlerdir. Her bir sanatsal nesne, annenin sevgisinin, dileğinin, umudunun, tecrübesinin ve yaşamsal bağlılığının bir yansımasıdır. Kazak kadınlarının ustalılığı ve nesillere verdiği terbiye, ulusal kültürün kesintisiz gelişimi ve korunması üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olmuştur.

2.8. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin ve Aile Yapısının Yansıması

Kazak el sanatlarında sadece estetik unsurlar değil, aynı zamanda toplumsal yapı ve toplumsal cinsiyet rolleri de belirgin bir şekilde betimlenir. Özellikle ailevi ilişkiler ve kadın-erkek eşitliği, rol dağılımı, el sanatı ürünlerinin kompozisyonuna işlenmiş ve sanatsal-plastik bir dille aktarılmıştır. Bu değerler, Kazak toplumunun geleneksel dünya görüşüyle doğrudan bağlantılıdır. Kazaklar için aile, toplumun temel yuvasıdır ve her bir üyesi toplumsal ve manevi bir destektir. Bu açıdan, el sanatlarında aile yapısının ve toplumsal cinsiyet eşitliğinin betimlenişi, ulusal kültürün, toplumsal normların ve yaşamsal sürekliliğin sanatsal bir yansımasıdır.

El sanatı kompozisyonlarında sıkça karşılaşılan temsillerden biri üçlü yapıdır: baba, anne ve çocuk. Bu kompozisyonel yapı, ailenin temelini, onun sağlamlığını ve uyumunu sembolik olarak betimler. Baba imgesi gücü ve koruyucu rolü, anne imgesi şefkati, bakımı ve eğitici misyonu, çocuk imgesi ise yaşamın devamını ve geleceğe dair umudu ifade eder. Bu tür üçlü yapılar her bir el sanatı ürününde - giysi desenlerinde, halı veya yorgan motiflerinde, gündelik eşyaların kompozisyonunda - kendine yer bulur. Örneğin, yamalı yorganlardaki merkezi unsur anne imgesi olup, buna çocuk imgesi ve hayvan veya doğa motifleri aracılığıyla baba imgesi eşlik eder (Saterşinov, Toktarbekova, & Abdıramanova, 2024).

Simetri, Kazak el sanatlarındaki bir diğer önemli kompozisyon prensibidir. Simetri, kadın ve erkek rollerinin eşitliğini, uyumunu ve ailevi birliği betimler. Giysilerde, nakışlarda, halılarda, gelin başlıklarında bulunan motiflerin ikiye bölünmesi, ayna benzeri tekrarı, kadın ve erkeğin uyumunu, aile içindeki dengeli ilişkiyi gösterir. Örneğin, çeyizdeki giysilerin desenleri, yastıklardaki nakışlar, yamalı yorganların simetrik kompozisyonu, kadın ve erkek rollerini ve onların aile içindeki sorumluluklarını eşit derecede yansıtır (Säbitova, 2013).

Kazak el sanatlarında merkezî odaklanma prensibi de yaygın olarak kullanılır. Bu prensibe göre kompozisyonun merkezine anne imgesi yerleştirilir ve onun etrafında ailenin diğer üyeleri ile ortak değerler

betimlenir. Bu yaklaşım, annenin aile içindeki merkezî konumunu, onun eğitici ve manevi misyonunu, aileye ve nesillere karşı sorumluluğunu sanatsal bir dille aktarır. Örneğin, eyizdeki yamalı yorganlarda merkezî düğüm anne imgesini temsil ederken, etrafındaki unsurlar çocuğa yönelik dilekleri ve duaları, aile üyelerinin birliğini gösterir. Bu kompozisyon aracılığıyla annenin aile içindeki yeri - sadece bir bakıcı değil, aynı zamanda manevi bir önder ve ailenin bütünlüğünün sembolü olarak karşımıza çıkar (Kuşmurzina & Sarsenbayeva, 2009).

El sanatlarındaki toplumsal cinsiyet rolleri sadece sembolik değil, aynı zamanda pedagojik bir anlama da sahiptir. Kazak kadınları, kendi elleriyle yaptıkları eşyalar aracılığıyla kızlarını sadece el sanatlarına alıştırmakla kalmamış, onları aile içindeki role, ev işlerine, şefkat ve bakıma, estetik zevke alıştırmışlardır. Yamalı yorgan dikme veya nakış yapma sürecinde kız çocuğu renklerin uyumunu, motiflerin simetrisini, kompozisyondaki merkezî anlamı öğrenmiştir. Böylece, el sanatları aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısı geleneksel olarak nesillere aktarılmıştır (Säbitova, 2013).

El sanatlarının bir diğer özelliği, toplumsal ve manevi sürekliliktir. Kazak kadınlarının yaptığı eşyalar maddi bir değer olmanın ötesinde manevi bir anlam taşır. Örneğin, her bir yamalı yorgan, motif, nakış belirli bir terbiye, başarı, bereket ve asalet dileğiyle ilişkilendirilmiştir. Eşyalardaki merkezî anne imgesi, ailenin istikrarını ve birliğini, nesillere duyulan şefkati ifade eder. Annenin rolü sadece nesne yapmakla değil, aynı zamanda kültürel kodu, geleneksel değerleri aktarmakla gerçekleşir (Kuşmurzina & Sarsenbayeva, 2009). Kazak el sanatlarında toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısının yansıması sadece sanatsal yöntemlerle sınırlı değildir. Bu prensipler, gündelik eşyaların formu ve işlevinde, giysilerdeki desenlerde, geleneksel çadırın (yurt) i dekorasyonunda, gündelik kullanım eşyalarında da gözlemlenir. Örneğin, geleneksel çadırın merkez panelindeki motif anne imgesini temsil ederken, etrafındaki geometrik ve doğa motifleri baba imgesini, küçük motifler ve dekoratif unsurlar ise çocuğun imgesini betimler. Bu kompozisyonel yaklaşım aracılığıyla ailenin birliği, rollerin uyumu sanatsal bir biçimde aktarılır (Saterşinov, Toktarbekova, & Abdıramanova, 2024).

Kazak el sanatlarındaki aile yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri, ulusal kültürün, toplumsal normların ve estetik zevkin önemli unsurlarıdır. Üçlü yapı, simetri ve merkezî odaklanma prensipleri aracılığıyla kadının aile içindeki rolü, onun eğitici ve manevi misyonu sanatsal bir dille aktarılır. Bu, sadece el sanatlarının estetik değeri değil, aynı zamanda ulusal geleneğin, ailevi sürekliliğin ve kültürel devamlılığın nesillere aktarılmasının önemli bir kanalıdır. Kazak kadınlarının yaptığı her bir eşya, aile değerlerini, toplumsal cinsiyet eşitliğini ve kültürel sürekliliği temsil eden sanatsal bir sembole dönüşür.

SONUÇ

Bu çalışma, Kazak el sanatlarının sadece estetik nesneler olmadığını, aynı zamanda derin kültürel ve manevi kodlar taşıyan bir anlamlar sistemi olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmamız, anne imgesinin bu sistem içinde merkezi bir konumda bulunduğunu ve nesiller arasında köprü kuran temel bir kültürel kod işlevi gördüğünü kanıtlamıştır.

Kazak toplumunun göçebe geçmişi ve aile merkezli yapısı, el sanatlarına yansımış ve bu sanatları bir yaşam biçimine dönüştürmüştür. Geleneksel çadırın (yurt) iç düzeninden gündelik kullanım eşyalarına, gelin başlığından (säukele) yamalı yorganlara (kurak körper) kadar her unsur, annenin koruyucu, eğitici ve birleştirici rolünü sembolize etmektedir. Motiflerin taşıdığı anlamlar - koçboynuzunun bereketi, deve ayağının dayanıklılığı, yaşam ağacının sürekliliği - aslında annenin aileye ve gelecek nesillere aktarmak istediği değerlerin görsel ifadesidir.

Çalışmamızın önemli bulgularından biri de, el sanatları aracılığıyla gerçekleşen bilgi aktarımının sadece teknik becerilerle sınırlı kalmadığıdır. Bu süreç, ahlaki değerlerin, estetik duyarlılığın, toplumsal normların ve kültürel kimliğin nesilden nesile taşındığı kapsamlı bir pedagojik sistem oluşturmaktadır. Annelerin kızlarıyla birlikte gerçekleştirdiği el sanatı üretimi, görünüşte basit bir usta-çırak ilişkisinden öte, kadim bir kültürün yaşatılması ve geleceğe taşınması sürecidir.

2000'li yıllardan beri, bir başka deyişle yaklaşık çeyrek asırdır Kazakistan coğrafyasında yürüttüğüm saha araştırmaları ve eğitim çalışmaları bana göstermiştir ki, bu topraklarda el sanatı salt bir üretim faaliyeti olmanın ötesinde, adeta toprağa, tarihe ve atalara karşı duyulan manevi bir sorumluluğun nesiller arasındaki sessiz dilidir. Modernleşmenin tüm hızına rağmen, Kazak toplumunun ruh dokusunu yakından gözlemlediğim bu süreçte, anneden kıza aktarılan her bir motifi, yalnızca bir desen değil, aynı zamanda bir kimlik beyanı, bir aidiyet manifestosu ve geleceğe atılmış sağlam bir kültürel imza olarak görmekteyim.

Kazak el sanatlarının günümüzde moda tasarımı gibi modern disiplinlerde yeniden yorumlanarak varlığını sürdürmesi, bu kültürel mirasın dinamik ve uyum sağlayıcı doğasını göstermektedir. Geleneksel motiflerin çağdaş tasarımlarla buluşması, geçmişle gelecek arasında köprü kuran ve kültürel sürekliliği sağlayan önemli bir gelişmedir.

Bu bağlamda, Kazak el sanatlarındaki anne imgesi ve ailevi kodların incelenmesi, sadece sanat tarihsel bir çalışma olmanın ötesinde, toplumsal hafızanın, kültürel kimliğin ve manevi değerlerin nasıl korunduğunu ve aktarıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu miras, Kazak halkının binlerce yıllık tarihsel deneyiminin ve dünya görüşünün somut ifadesidir. Sonuç olarak, Kazak el sanatları ve içinde kodlanmış anne imgesi, ulusal kültürün korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında hayati öneme sahiptir. Bu sanatlar, annelik mirasının sadece geçmişte kalan bir değer olmadığını, aksine gelişerek, dönüşerek ve uyum sağlayarak varlığını sürdüren dinamik bir kültürel süreklilik olduğunu göstermektedir. Bu mirasın anlaşılması ve korunması, Kazak kültürel kimliğinin gelecek kuşaklara taşınması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmanın, Kazak el sanatları ve kültürel mirası üzerine yapılacak gelecek araştırmalara katkı sağlamasının yanı sıra, benzer kültürel kodlara sahip diğer toplumların el sanatlarının incelenmesi için de metodolojik bir çerçeve sunmasını umuyoruz.

KAYNAKÇA

Abiş, G. (2024, 15 Şubat). Kazak nakış sanatı. *Ana Dili Gazetesi*. <https://anatili.kazgazeta.kz/news/62699>

Abdildina, G., & Yesbolganova, G. (2021). The symbolic language of Kazakh traditional textiles: A cultural and semiotic analysis. *Journal of Ethnographic & Folkloric Studies*, 15(2), 45–62.

Auelbekov, E. (2022). Kazak dekoratif el sanatlarında Türk etnokültürel imgeler. *Türkoloji*, 112, 92–109. <https://doi.org/10.47526/2022-4/2664-3162.05>

Auelbekov, E., Bodikov, S., & Avelbekov, N. (2025). Kazak ulusal el sanatları – Türk sanat kültürünün önemli bir parçası. *Türkoloji*, 122, 79–120. <https://doi.org/10.59358/ayt.1684576>

Karabassova, L. (2020). Crafting femininity: The role of mothers in transmitting Kazakh needlework traditions. *Central Asian Survey*, 39(4), 512–530. <https://doi.org/10.1080/02634937.2020.1803943>

Konakbayeva, Ü. J., & Aydarbek, B. A. (2023). *Dekoratif uygulamalı sanat [Ders Kitabı]*. Otan Yayınevi.

Kuşmurzina, D. H., & Sarsenbayeva, M. K. (2009). Estetik terbiye ve halk geleneğinin sürekliliği. *Kostanay Devlet Üniversitesi Bülteni*, 2(14), 75–79.

Kusayınov, A. K. (2023). Nesil terbiyesindeki değerlerin temeli. *Bilim Bilimsel-Pedagojik Dergisi*, 2, 131–141.

Montanay, E., & Akhmetbekova, A. (2023). Kazak kültüründe geleneksel baş giyimi [Traditional headwear in Kazakh culture]. *Millî Folklor*, 35(139), 141–156.

Nurpeisova, A. (2019). The spiritual heritage of Kazakh nomads: Material culture and worldview. *International Journal of Asian Studies*, 16(1), 89–107.

Sabitova, L. (2013). Kazak kadınlarının el sanatlarındaki terbiyevi anlam. *Ulusal Pedagojik Araştırmalar*, 7(2), 112–128.

Saterşinov, A., Toktarbekova, G., & Abdıramanova, ř. (2024). Kazak el sanatlarında anne imgesi. *Kazakistan Kùltür Dergisi*, 12(3), 45–62.

Tolen, A. (2022). From yurt to runway: The modernization of Kazakh national motifs in contemporary design. *Fashion Theory*, 26(3), 345–367. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2022.2047742>

Yessenova, S. (2017). The social life of Kazakh felt: Craft, economy, and cultural identity. *Journal of Material Culture*, 22(3), 283–301. <https://doi.org/10.1177/1359183516678580>

Zaimoğlu, Ö. (2010). Türk medeniyetinde Kazak el sanatlarının yeri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 3(5), 145-148.

Zaimoğlu, Ö. (2007). Kazak süsleme sanatına geleneklerin yansıması. *Kazakistan Milli Eğitim Bakanlığı İlmi Dergisi*, 2, 231–233.

Zaimoğlu, Ö. (2014). Kazakistan'da moda tasarım eğitiminde geleneksel yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 183-193.

Zaimoğlu, Ö., & Tanrısever, S. (2015). Kazakistan'da geleneksel kadın başlığı Kışmeşek. In *IV. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri tam metin bildiri kitabı* (ss. 405–409).

Zhumagulova, B., & Imanbayeva, A. (2023). Motherhood as a cultural archetype in Kazakh folklore and decorative arts. *Asian Ethnology*, 82(1), 115–135.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Zaimoğlu, Ö. (Kişisel arşiv)

Görsel 2 a, b : Kazak Çadırı detaylı iç görünüm (Kişisel arşiv)

Görsel 3: Aqmeshit Zhastary. (n.d.). Kız jасаğı (Çeyiz) [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://aqmeshit-zhastary.kz/qogam/qyz-zhasawynyng-quny-qansha-79937/> (Sanal 1)

Görsel 4: Bilim All. (n.d.). Saukele Kadın Başlığı [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://bilim-all.kz/article/1564> (Sanal 2)

Görsel 5: e-history.kz. (n.d.). Ata desturunun altın arkau – Kız Uzatu -- (Kızı Uğurlama Töreni) [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://e-history.kz/kz/news/show/50000740> (Sanal 3)

EXTENDED ABSTRACT

This article examines family symbolism in Kazakh folk handicrafts and the meaning carried by the mother figure and her role as a cultural code, through an interdisciplinary perspective. Symbolic elements in handicraft products such as motifs, embroidery, woven fabrics, felt, and carpets are considered both as protectors of maternal and family values and as tangible reflections of the bond between generations. The study aims to reveal that these images are not merely aesthetic objects but also possess deep spiritual, pedagogical, and social functions.

The research utilizes ethnographic, art historical, and pedagogical methodological foundations. The creative experiences of Kazakh women in handicrafts, the educational value of these experiences, and their role in transmitting spiritual values to future generations are systematically investigated. The article analyzes how the heritage of motherhood is embodied through material culture products and the active role women undertake within the framework of gender roles in this process.

The study's key findings demonstrate how the symbolic nature of Kazakh handicrafts emphasizes the central role of the female figure in preserving national culture. The aesthetic and symbolic value of every item within the traditional tent (yurt) provides a visual representation of family values and social hierarchy. Embroidery, weaving, felt-making, and other crafts produced by women not only meet daily needs but also function as carriers of emotional expression, spiritual belief, and cultural identity.

The article analyzes the deep symbolic meanings of Kazakh motifs (such as "koçkar müyüz," "tüye taban," "ağaş ömir," etc.), explaining how these motifs represent familial strength, continuity of lineage, spiritual devotion, and harmony with nature. The creation and transmission of ritualistic objects, particularly the "säukele" (bridal headdress), are discussed as complex cultural practices reflecting the protective role of the mother and the socio-economic bonds between families.

In the Kazakh worldview, the image of the mother emerges not only as a biological figure but also as a cultural archetype enriched by mythological (Umay ana, Domılak ana) and historical (Bopay Hanım, Tomris) references. Through handicrafts, this archetype symbolizes compassion, protection, educational mission, and the continuity of life. Patchwork quilts (kurak Körper), wedding dresses, and trousseau items are artistic representations of the mother's wishes, prayers, and spiritual legacy for future generations.

The reflection of gender roles and family structure in handicrafts is examined through compositional principles (tripartite structure, symmetry, central focus). These principles emphasize the harmony of female and male roles within the family and the central position of the mother. The intergenerational transmission of handicrafts is evaluated as a pedagogical process involving not only the transfer of technical skills but also moral values, aesthetic taste, and cultural codes.

In conclusion, this study reveals that Kazakh handicrafts are a fundamental tool for preserving and transmitting the image of the mother and family values. These arts represent a dynamic cultural continuity, rooted in ancient Turkic civilizations and perpetuated through reinterpretation in modern disciplines such as fashion design. In this context, the article provides a comprehensive framework for reevaluating the importance of national spiritual heritage in contemporary culture and for understanding the symbolic role of family and mother in society through handicrafts.

BÖLÜM 3

19.YÜZYIL AVRUPASINDA ENDÜSTRİYEL ESTETİK: CONSTANTIN MEUNIER'İN MADENCİLERİ VE FABRİKA İŞÇİLERİ

INDUSTRIAL AESTHETICS IN 19TH-CENTURY EUROPE: CONSTANTIN MEUNIER'S MINERS AND FACTORY WORKERS

Özcan ÖZKARAKOÇ¹

1 Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Antalya, Türkiye, ozcanozkarakoc@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4086-8176.

GİRİş

Yirminci yüzyıl Avrupa’da, Sanayi Devriminin yarattığı köklü değişimlerle şekillendi. 18. yüzyılın sonlarından itibaren Belçika, İngiltere ve Fransa gibi ölkelerde büyük ölçekli sanayileşme hamleleri başladı. Demir-çelik, kömür madenciliği ve tekstil sektörleri hızla büyürken, fabrikalar ve büyük ölçekli atölyeler çoğaldı. Kırsal kesimlerden kentlere yoğun göç arttı. Buna bağlı olarak işçi sınıfı, yoksul mahallelerde oldukça zor koşullarda yaşamaya başladı. Sanayi Devriminin yükselişi, işçi sınıfının doğuşu demektir. Günlük on dört ila on altı saati bulan uzun vardiyalar ve bununla ters orantılı olarak ödenen düşük ücretler, büyük sorunları beraberinde getiriyordu. Çocuk ve kadın işçilerin sayısı her geçen gün artarken, iş kazaları ve meslek hastalıkları çok yaygınlaştı. İşçi hareketlerinin yükselişi, Proletaryanın zorlu yaşam koşullarıyla birleşiyor, Karl Marx’ın “Komünist Manifesto”su, işçi sınıfının bilinçlenmesini sağlıyordu. Avrupa’nın çeşitli ölkelerinde bir biri ardına işçi partileri kuruluyor ve sosyal haklar için mücadele başlıyordu. Sanatçılar, edebiyatçılar ve aydınlar, işçi sınıfının sorunlarını gündeme getiriyor, sendikal faaliyetler yasaklanıyor, grevler şiddetle bastırılıyordu.

Belçika, İngiltere’den sonra eski kıtada sanayileşen ilk ölkeydi. Bu iki ölkenin ardından Fransa ve Almanya geliyordu. Sanayileşme sürecin bütün çelişkilerini ve sancılarını en erken tecrübe eden ölkeler Belçika’ydı. Mons’dan Liege’e kadar uzanan bölge “Sillon Industriel” adıyla anılıyordu. Sanayinin bel kemiği konumundaki işletmelere ev sahipliği yapan bölge, alevler ve dumanlar püskürten irili ufaklı bir çok fabrika, demir çelik işletmesi ve kömür madeniyle cehennemi andırıyordu (Kittel,1967; Buyst, 2009). İnsani standartların ötesinde çalışmayı gerektiren coğrafi konsantrasyon, toplumsal ıstırabın yoğunlaşmasına da sebep olmuştu. Acımasız dönüşümün ağır bedelini, kadın, erkek ve çocuk demeden, madenlerin karanlık ve kasvetli dehlizlerinden uğultulu fabrikaların dev imalathanelerine kadar, her yerde, en acımasız şekilde işçi sınıfı ödüyordu. İnsanlık onuru ayaklar altına alınan maden işçileri, endüstriyel makinenin yer altında yaşam mücadelesi veren, görünmez dişlileriydi. Emile Zola, “Germinal” adlı romanında, Fransa’nın sınır komşusu Belçika’nın madenlerindeki yaşam mücadelesinin zorlu çalışma koşullarını evrensel

bir metafora dönüştürdü. Zola, yerin yaklaşık üç yüz ila dört yüz metre altında gerçekleşen maden çıkarma çalışmalarını şöyle betimlemişti (Mahiroğulları, 2012, s.20):

“Dört kazmacı aşağı yukarı dört metrelik bir yerde çalışıyorlardı. Damar pek incedi, kalınlığı elli santimi zor bulduğundan hepsi tavanla duvar arasında yamyassı uzanıyor dizleriyle dirsekleri üzerinde ilerliyorlardı. Kömür çıkarmak için yan yatıp kısa saplı kazmaları bu durumda sallamak zorunda kalıyorlardı. Aşağıda sıcaklık otuz beş dereceye kadar çıkıyor, hava akımı kesiliyor, soluk alıp vermek öldürücü bir hal alıyordu. İşçiler daha iyi görebilmek için lambalarını başlarının yanındaki çiviye tutturmuşlardı. Lamba kafalarını kızdırıyor, kanı beyinlerine çıkarıyordu. Burunlarının dibindeki kayadan su sızıyor, iri ve sürekli damlalar inatla hep aynı noktaya düşüyordu. Yarım saat içinde tepeden tırnağa ıslanmışlar, terden sıırılsıklam olmuşlardı. Her yandan ıslak kumaş kokusu yayılıyordu” (Mahiroğulları, 2012, s.21).

İşçiler, güneşi haftalarca göremez, çocuk yaştaki kız ve erkekler (Görsel-1), “itici” veya “kapıcı” olarak, yetişkinlerle aynı kasvetli ortamı paylaşırdı. Göçükler, metan gazı patlamaları ve silikozis adı verilen toz hastalığı ölümün sıradan araçlarıydı (Buyst, 2009). Tıpkı; 1887’de Belçika Borinage’deki La Boule kömür madeninde meydana gelen ve aralarında erkek, kadın ve çocuk işçilerin yer aldığı yüz on üç madencinin öldüğü felaket gibi...



Görsel 1: “Britanyalı Baca İşçisi Çocuk”.
Kaynak: Venning, A.(17 Eylül 2010).
Çocuk İşçiler.



Görsel 2: Constantin Meunier, “Le Grisou”,1890
Bronz 151,5 x 212 x 108,5 cm. Belçika Kraliyet
Güzel Sanatlar Müzeleri Büyük Salonu
Kaynak: Duby, G.&Daal, J.L.(2006). s.920.

Ölümün katılığı ile uzanmış yerde yatan genç bir adam... Diğer tarafta ise bu tarifsiz acıya katlanma çabasının ruhuna yüklediği derin kederle iki büklüm eğilmiş bir anne... (Görsel-2). Başı sağ omzundan yukarı doğru dönük, sol eli yumruk biçiminde göğüs kafesinde adeta taşlaşmış... Kaburgalarının altından kasıklarına doğru ezilmiş biçimde uzanan karın

boşluğu, zayıf bacakları ve ince bez parçasıyla bütünleşmiş gibi... Sert zeminle paralel biçimde birleşen kol ve bacaklardaki hissizlik, izleyiciyi ürpertiyor. Uzun elbisesini tamamlayan ve saçlarını sıkıca toparlayan baş örtüsü, acılı annenin kederini gizlemede yetersiz kalıyor. Trajik insan kayıplarının sıkça yaşandığı 19. yüzyıl Avrupasında, işçi sınıfını ve onun sorunlarını betimleyen onlarca eser arasından sadece biri... Yerde yatan oğlunun cansız bedenini teşhis etmeye gelen yaşlı kadının vücut dili, belki de bu ikili kompozisyonun, 19. yüzyıla damgasını vuran gerçekçi sanat akımının “Pietà”sı olarak adlandırılmasına neden oluyor. 19. yüzyılda Belçika ve Avrupa’nın genelinde Sanayi Devrimi, muazzam bir iktisadi ve teknolojik sıçramayı temsil ederken, sosyal ve insani açıdan derin bir krize yol açmıştı. Madenci ve işçilerin yaşadığı sefalet, yalnızca fiziki koşulların zorluğu değil, aynı zamanda bir insanlık durumuydu (Kittel, 1967).



Görsel 3: “Kadın Maden İşçileri”. Wigan, İngiltere 1890.
Kaynak:Robertson, A.(15 Kasım 2018).
<https://www.dailymail.co.uk>

Sanat dünyası, eski kıtanın insanlık vicdanını ilgilendiren sosyal durumunun yarattığı çarpıcı gerçekliği, çarpıcı ve estetik anlatımıyla irdeleyen Belçikalı bir sanatçıyla tanışacaktı. Bu isim Sosyal Gerçekçilik akımının önemli temsilcisi Constantin Meunier'dı.

3.1.Constantin Meunier (1831-1905)

Sanatçı, 12 Nisan 1831 tarihinde Brüksel'in Etterbeek komününde oldukça mütevazı bir ailenin üyesi olarak dünyaya geldi. Babası Louis, vergi tahsildarı, annesi Charlotte Filemont ise ev hanımıydı. Üç erkek ve üç kız olmak üzere altı çocuk doğurmuştu. Geleceğin sanatçısının doğumundan kısa bir süre sonra babası öldü. Meunier, kariyeri boyunca ressam, gravürücü ve heykeltıraş olarak sanat alanında farklı disiplinlerde uygulamalar yapmış önemli bir isimdi. Sanat alanındaki ilk öğrenimleri ağabeyi Jean-Baptiste Meunier ile başlayan Constantin Meunier (Görsel-4), heykeltıraş Louis Jehotte ve eş zamanlı olarak, yaklaşık üç yıl boyunca heykeltıraş Charles-Auguste Fraikin'in özel stüdyosunda çalışmalarına devam etti (Depelchin, vd.,2025).

Meunier sanat eğitimi sürecinde önemli gelişmeler yaşayacağı Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinde dokuz yıla yakın öğrenim görmüş ve bu süreçte resim sanatına daha fazla odaklanmıştı. Sanat hayatının başlangıcında dini konular ve portreler ağırlıklı ilgi alanını oluşturuyordu. 1854'te Neoklasik portreleriyle tanınan François-Joseph Navez'in öğrencisi oldu. Constantin Meunier, resimde tarz arayışları içindeyken, gerçekçi avangardla tanıştı. Kısa süre içinde insanlara, onların günlük yaşamlarına, toplumsal koşullarına ve çalışmalarına olan ilgisiyle belirgin bir tarz kazanmayı başardı.



Görsel 4: Constantin Meunier'in Portresi. 100x81cm. T.ü.y.b. 1900.

Kaynak:Theo Van Rysselberghe, <https://krollermuller.nl>.

1857 ve 1875 yılları arasında Meunier, Westmalle'deki Trappist Rahipler Manastırı'nda düzenli olarak kalıyordu. Eserleri Belçika ve Paris salonlarında sergilendi. 1870'lerde, 1789 olaylarını veya 1830 devrimini çağrıştıran güncel konuları seçerek tarihi resimler, portreler ve tür resimleri üzerine odaklandı. Constantin Meunier 1876 yılında, Felicien Rops tarafından kurulan ve akademik hareketlere karşı çıkan Gravürcüler Derneği'ne üye oldu. Sanatçı, çoğunlukla sipariş üzerine, çok sayıda dini resim ve yoksul insanlara olan ilgisini gösterdiği tarihi resimler üretti. Bu dönemde aktif olarak çalışmalarını, Anvers, Gent ve Brüksel'deki çeşitli üç yıllık sergilerde düzenli olarak sergilemeye devam etti. "Societe libre des Beaux-Arts" adıyla bilinen, sergileme özgürlüğü, gördüklerini ve deneyimlediklerini resmetme özgürlüğü fikirlerini savunan avangard bir harekete katıldı (Benoit, 2021) (Görsel-5).

Grup, 1878'de Xavier Mellery, Felicien Rops ve Camille Lemonnier ile birlikte Borinage'nin madenci köylerini dolaştı. Huy yakınlarındaki Regissa'nın dökümhanelerini ve haddehanelerini ziyaret etti. 1879'da Seraing'deki Cockerill fabrikalarını ve Val-Saint-Lambert'in cam fabrikalarında incelemelerde bulundu. Madencilik bölgesinin ve çalışma



Görsel 5: Constantin Meunier, t.ü.y.b. 40 x 32,5 cm, 1880.

Kaynak:Schotsmans, M.J. (2012). Constantin Meunier, sa vie, son oeuvre.

dünyasının kalbine yaptığı bu yolculuk, Meunier'i gelecekteki tüm resim ve heykel çalışmaları için derinden etkiledi. Bu alanda, arkadaşı Henry De Groux'nun sosyal çalışmalarından da etkilendi. 1880'den itibaren, endüstriyel dünyadan ilham alan ilk eserlerini gerçekleştirip sergiledi (Vandepitte, 2015).

Meunier 1882-1883 yıllarında, İçişleri Bakanlığı Güzel Sanatlar Müfettişi Jean Rousseau'nun desteğiyle, Flaman ressam Pedro Campana'nın "Haçtan İniş" tablosunu kopyalamak üzere Sevilla'ya gitti. Yakın çevresinden ilham aldığı ve günlük çalışmaları hayatının görüntülerini içeren resimlerini sıcak ve parlak renklerle

tuvale aktardı (Görsel-6). Uzun süreli yolculuğundan, yeni eserlerinin nihayet alıcı bulacağı umuduyla dönen sanatçı, kısa bir sonra maddi sıkıntılarla karşı karşıya kaldı. Büyük plastik özgürlüğe kavuşmasını da sağlayan bu süreçte, Belçika'nın toplumsal gerçekçiliğinin büyük ressamı ve heykeltıraşı olarak kendini kanıtladı (Thiery, 1905).

1885'ten itibaren heykele geri döndü. İlk heykellerini Salon des XX'de sergiledi. Belçika İşçi Partisi de aynı yıl kuruldu; sosyalistlere, özgürlükçülere, reformistlere ve kooperatif üyelerine yakın birçok grubu bir araya getirdi. İşçinin kaderi günceldi ve bu durum, işçinin temsilini yücelten bir heykeltıraş olan Constantin Meunier'in şanının yeşermesine olanak sağladı. Bu hızla gelen şöhretini, yolculuğunda kendisine çok yardımcı olan gerçek dostlarına da borçluydu. 1886 gibi erken bir tarihte Paris'te önemli bir eseri olan "Çekiçi"yi (Hammerman) sundu (Görsel-7). Eseri toplumsal huzursuzluğun bir eleştirisi değil, aksine bir eser övgüsüydü. Meunier'in, Belçikalı kömür madencilerinin zorlu çalışmalarını konu alan ilk tasvirlerinden biri olan "Çekiçi", Zola'nın bu konu üzerine yazdığı roman *Germinal* ile neredeyse aynı anda ortaya çıktı. Meunier ele aldığı konuyla döneminde ve sonrasında bir çok sanatçıya ilham verdi (Cate, 2005, s.58).



Görsel 6: Constantine Meunier, k.ü.k.t. 510x325 cm, 1886. Kaynak:Schotsmans, M.J. (2012). Constantin Meunier, sa vie, son oeuvre.

Meunier için tüm disiplinler bir bütün oluşturuyor, her biri diğerine hizmet ediyordu. Ancak tüm bunlar, ona özgür bir zihin sahibi olmasını sağlayacak yeterli bir gelir sağlamıyordu. Constantin Meunier, büyük bir azim göstererek çalışmaya devam etti. Louvain Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurdu ve 1887'de resim profesörü olarak atandı (Thiery, 1905).



Görsel 7: Constantin Meunier
“Çekiççi”, Bronz, 48x26x16,4 cm.
1886-1890, Musee D’Orsay, Paris
Kaynak:<https://www.musee-orsay.fr>

1897’de Henri Van De Velde ile birlikte Güzel Sanatlar Uluslararası Sergisi için Dresden’e gitti. Hayatının son yıllarında, ölümünden sonra Laeken’de dikilen “Çalışma Anıtı” projesi için tasarlanan heykelleri yaptı. Son beş yılda Belçika ve Paris’te sergilenen tüm eserlerinde maden işçilerini çizimler, resimler ve heykellerle temsil etti (Görsel-8).

İnsan vücudunun hayranlık uyandıran hatları ve güçlü modelleri, engin ve derin ufuklar, geniş gökyüzü, zorlu topraklar, düz çizgilerin beklenmedik bir ihtişam kazandığı fabrikaların, çatıların, cüruf yığınlarının ve maden kuyularının silüetlerine ve güzel biçimlere karşı karşı konulmaz merakı vardı. Eserlerinde hiçbir şey asla çirkin veya önemsiz değildi. Her zaman ilgi duyduğu resimsellik, bütünün

dramatik ciddiyetine ve her durumda, hüznü ya da neşeli olsun, aktarmayı seçtiği güçlü duyguya katkıda bulundu. Cate’e, (2005, s.58) göre, Constantin Meunier, figür heykellerinde antik çağın ustalarının geleneğine bağlıdır. Rönesans’ın duygusal ritimlerinin ötesine geçerek bakır çağların yalın ve görkemli fiziksel İnsanını yeniden oluşturdu. Yeni bir duygusal biçim yarattı.

Mart 1905’in ortalarında, Meunier rahatsızlandı. 4 Nisan 1905’te, stüdyosuna giderken yetmiş üç yaşında hayatını kaybetti (Thiery, 1905; Schotsmans, 2012).



Görsel 8: Constantin Meunier,
“Puddleurs au Four”, Bronz-
Relief, 50x49x13 cm, 1893, Musee
D’Orsay, Paris
Kaynak:<https://www.musee-orsay.fr>

3.2.“Le Grisou” Eserin Bağlamı

Constantin Meunier, sanat hayatının ilk yıllarında dini ve tarihi temaları merkeze alan bir sanat anlayışını benimsemişken, 1880’lerde Belçika’nın endüstriyel bölgelerini ve özellikle de Charleroi ve Borinage’daki maden ocaklarını ziyaret etmesiyle, sanatında dönüm noktası yaşadı. Bu temas, onu modern işçiye ve emeği, sanatın merkezine yerleştiren bir heykeltıraş ve ressam haline getirdi. Meunier için işçi artık, yeni bir kahraman ve modern çağın anonim epik figürüydü (Lemonnier, 1904; Maingain, T.b.d.).

Vanzype’e (1931) göre, acımasızca gelişen endüstri çağında kömüre olan talep hat safhadaydı. Vardiyalar, durmaksızın devam etmekte olan zorlu çalışma saatlerini bölüyor ve büyük gruplar halindeki madenciler yerin altında gün ışığı görmeden tünel kazmaya devam ediyordu. Ağır çalışma koşullarında maden işçileri için iş kazaları kaçınılmazdı. Kömür madenlerinde sıkça biriken, kokusuz ve son derece patlayıcı bir gaz olan metan gazına bağlı can kayıpları, madenciler için ölümün en ani ve korkunç olasılıklarından biriydi. Meunier, eserine metan gazının Fransızca karşılığı olan “La Grisou” adını vererek, doğrudan işçi sınıfının her an yüz yüze olduğu ölümcül tehlikenin evrenselliğine işaret etmektedir.

“Le Grisou”, 19. yüzyıl Avrupasında endüstriyel toplumunun çelişkilerini ve trajedilerini güçlü bir plastik dil ile somutlaştıran başyapıt niteliğindedir. Meunier, biçimsel açıdan, dramatik olan kompozisyonu, gerçekçi biçimde modellerken, bronz malzeme tercihiyle de oldukça etkili duygusal ve estetik bir yoğunluk yaratmıştır. Heykel kavramsal arka planında işçi sınıfını kahraman statüsünde yüceltirken, kaza kurbanı olarak, sosyal adalet ve insanlık onuru noktasında ikonikleştirir. Eser, modernleşme sürecinin tüm sınıf mücadelelerini ve insani bedellerini temsil ederek evrensel bir rol üstlenmiştir (Lemonnier, 1904; Benoit, 2021).

4 Mart 1887’de, dönemin sık görülen maden felaketlerinden biri, yüz on üç madencinin Borinage Quaregnon’daki La Boule kömür madeninin Sainte Désirée kuyusunun dibinde mahsur kalmasına neden oldu. Constantin Meunier olay yerine gitti ve cesetlerin yüzeye çıkarılışının dramatik sahnelerine tanık oldu ve bunları çizdi. “Ölümler Arasında Oğlunu

Bulan Kadın” adlı alçı model, 1889 Paris Evrensel Sergisi’nde sergilenmiş ve büyük ödölü kazanmıştı. Bronz model ertesi yıl Brüksel’de dökülmüş ve 1891’de Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri koleksiyonlarına girmiştir (Benoit, 2021).

İki figürden oluşan heykel, anne ve oğlu arasındaki dramatik durumu diyagonal bir çizgide birleştirmektedir (Bk.Görsel-2). Heykelin bronz yüzeyinin oluşturduğu doku sayesinde, ışık ve gölge ilişkisinde bu trajik olayın psikolojisini somutlaştırmaktadır. Yatay ve dikey durumda kompoze edilen figürler karşıtlık ilkesiyle gerilimi artırırken eserin dramatik tavrını da güçlendirmektedir.

Kadının bedeni öne eğilmiş, elleri birleşmiş, yüzü acı doludur. Bu duruş, yas, teslimiyet ve şefkat duygularını çağrıştırmaktadır (Görsel-9). Yerde yatan işçinin bedeni, gerçekçi bir anatomik gözlemle işlenmiştir. Kas yapısında hissedilen gevşeme, ölümün soğukluğunu hissettirir. Bu gerçekçi yaklaşım, Meunier’in kahramanlaştırılmış gerçekçilik anlayışını yansıtır (Lemonnier, 1904; Vanzype, 1931).

Bronzun ağır, mat dokusu, sahnedeki sessizlik ve ağırlık duygusunu güçlendirir. Meunier, yüzeysel detaydan ziyade, formun içsel gücüne odaklanarak duygusal yoğunluğu biçim aracılığıyla aktarır. Eser, yalnızca bireysel bir kaybı değil, kolektif bir felaketi temsil eder. Yerdeki ölü erkek figürü, sanayi çağının kurbanı, kadın figürü ise bireysel yasın ve toplumsal acının sembolüdür (Görsel-10). Bu iki figür arasındaki ilişki, Hristiyan sanatında sıkça rastlanan Pieta temasını anımsatır. Ancak Meunier’nin

yaklaşımı dinsel değil, seküler bir hümanizme dayanır. Buradaki acı, ilahi bir kurtuluş umuduyla değil, toplumsal bir farkındalık çağrısıyla sunulur (Lemonnier, 1904).



Görsel 9: “Le Grisou”, Detay.
Kaynak:<https://be-monumen.be>



Görsel 10: “Le Grisou” Detay.

Kaynak:Kaynak:<https://be-monumen.be>

La Grisou, Meunier’in maden bölgelerinde geçirdiği uzun süreli gözlemlerinden süzölmüş, belgesel nitelikli bir sanat eseridir. Sanatçı, sanayi üretimini yalnızca teknik ilerleme olarak değil, insan bedeni üzerinde tahribat yaratan sancılı süreç olarak yorumlamıştır. Meunier, heykel sanatını bir “toplumsal tanıklık aracı” olarak kullanarak kendine özgü bir ifade dili geliştirmiştir. Meunier’nin sanat anlayışı, Katolik inançtan gelen “emek kutsallığı” fikrini seküler bir bağlama taşır. Onun eserlerinde işçi figürü, klasik kahramanların yerini alır. Bu yönüyle sanatçı, modern heykelde güçsüz ancak onurlu kahraman insan tipolojisi yaratmıştır (Vandepitte, v.d. 2015, s.171).

La Grisou, Avrupa sosyal gerçekçi heykel geleneğinde dönüm noktalarından biri kabul edilir. 19. yüzyıl sonu Fransa ve Belçika’da işçi sınıfına duyulan estetik ilginin artışı, bu tür eserlerin kamusal alanda sergilenmesini sağlamıştır. Meunier’nin eserleri, daha sonra 20. yüzyıl başında Käthe Kollwitz gibi sanatçılar üzerinde derin etki bırakmış, anne-çocuk temalı savaş anıtlarında, tıpkı La Grisou’da olduğu gibi, acı ve insan onuru birlikte ele alınmıştır. Bu bağlamda Meunier’nin yapıtı, yalnızca dönemin sosyo-ekonomik koşullarına değil, aynı zamanda modern sanatın etik sorumluluğuna da işaret etmektedir.

Eser, endüstri çağının sanatında insanın yeniden merkeze alınışını ve sanatın toplumsal sorumluluk üstlenme biçimini örnekleyen nadir yapıtlardan olup, toplumsal empatiyi uyandırarak modern dünyanın vicdanını temsil eder. Meunier'in ustaca ortaya koyduğu şey, profesyonel emekle, sabırla ve inatla çalışan dünyadır (Thiery,1905, s.249).

SONUÇ

19. yüzyıl Avrupası'nın endüstriyel dönüşümünün yarattığı toplumsal ve insani krizleri sanat aracılığıyla görünür kılan Constantin Meunier, sanatının merkezine işçi sınıfını ve emeği yerleştirerek, geleneksel sanat anlayışının sınırlarını genişletmiş ve endüstriyel estetiğe yeni bir boyut kazandırmıştır. Özellikle Borinage ve Charleroi gibi maden bölgelerinde yaptığı gözlemler, onun eserlerine belgesel bir gerçeklik ve derin bir insani duyarlılık kazandırmıştır.

“Le Grisou” gibi yapıtları, bağlamsal derinliği dikkate alındığında sanat eseri olmanın ötesinde, endüstriyel çağın trajedilerine tanıklık eden sosyal belge niteliği taşımaktadır. Meunier, bu eserlerde işçiyi anonim bir kurban olmaktan çıkarıp, onurlu ve kahramansı bir figür olarak yüceltir. Heykel ve resimlerinde kullandığı gerçekçi üslup, dramatik kompozisyon ve malzeme seçimi, izleyiciyi işçi sınıfının yaşadığı zorluklar ve kayıplarla yüzleşmeye davet eder.

Meunier'in sanatı, 20. yüzyıl sosyal gerçekçi sanatçıları ve anıt tasarımları üzerinde kalıcı etkiler bırakarak, kendi zamanının ötesine geçmesine imkan tanımıştır. Eserleri, sanatın toplumsal sorumluluk taşıyabileceğini ve estetik bir araç olarak sosyal adalet mücadelesine katkıda bulunabileceğini göstermiştir.

Constantin Meunier'in mirası, sanatın güzelliğın, hakikatin ve adalet arayışının ifadesi olabileceğini kanıtlar. Onun çalışmaları, endüstriyel modernleşmenin gölgede kalan insani maliyetini görünür kılarak, izleyicisine empati, dayanışma ve toplumsal hafıza üzerine düşünme fırsatı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Benoit, L.F. (14 Temmuz 2021). *Constantin Meunier 1831–1905 catalogue d'exposition 2014* – Édition LANNOO – musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Buyst, E.(2009). *Changes in the occupational structure of 19th-century Belgium: Sources, Methods and First Results*. Paper prepared for the INCHOS Conference, University of Cambridge 29-31 July 2009.

Cate, P.D.(2005). *Breaking the Mold: Sculpture in Paris from Daumer to Rodin*. Rutgers University Press. New Jersey.

Depelchin, D., Dorssemont, F., Carpiaux, V. (2025). *Constantin Meunier: De genese van een beeld*. Musee Felicien Rops & Snoeck Publishers.

Kittel, A.H.(1967). The Revolutionary Period of the Industrial Revolution: Industrial Innovation and Population Displacement in Belgium, 1830-1880. *Journal of Social History*, Winter, 1967, Vol. 1, No. 2, Oxford University Press, pp.119-148.

Lemonnier, C.(1904). *Constantin Meunier, Sculpteur et Peintre*. H. Floury, Paris.

Mahiroğulları, A. (2012). Emile Zola'nın “Germinal”i ve XIX. Yüzyılın Sonlarında Fransız Endüstri İlişkileri. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi* (43-44).

Maingain, O.(T.b.d.). *La Monument au Travail. Constantin Maunier*. Pour la Cellule Patrimoine Historique.

Schotsmans, M.J. (2012). *Constantin Meunier, sa vie, son oeuvre*. Exhibitions International. Belg. Art Research Institute.

Thiery, A.(1905). Constantin Meunier, Source: Revue néo-scholastique, Vol. 12, No. 46 (1905), *Published by: Peeters Publishers* pp. 247-250.

Vandepitte, F., Draguet, M., Marechal, D. Aron, P., Laoureux, D., Levine, S., Carpreau, P., Huys, J.P., Schotsmans, M.J.(2015). *Constantin Meunier (1831–1905) Retrospective Catalog*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Fin-de-Siècle Museum), Brussels. September 20, 2014–January 11, 2015.

Vanzype, G. (1931). Constantin Meunier. *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 13, 59–72.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Britanyalı Baca İşçisi Çocuk.

Kaynak: Venning, A.(17 Eylül 2010). Çocuk İşçiler.

<https://mfgsc-vic.libguides.com/c.php?g=915982&p=6602645>

Görsel 2: Constantin Meunier, “Le Grisou”,1890 Bronz 60x82cm.

Kaynak: Duby, G.&Daal, J.L.(2006). Sculpture, From The Renaissance to The Present Day. Taschen, China. s.920.

Görsel 3: “Kadın Maden İşçileri”. Wigan, İngiltere 1890.

Kaynak:Robertson, A.(15 Kasım 2018).<https://www.dailymail.co.uk/news/article-6393087/Remembering-women-kept-Britains-mines-running.htm>.

Görsel 4: Constantin Meunier’in Portresi. 100x81cm. T.ü.y.b. 1900.

Kaynak:Theo Van Rysselberghe,<https://krollermuller.nl/en/theo-van-rysselberghe-portrait-oconstantin-meunier-1>

Görsel 5: Constantin Meunier, t.ü.y.b. 40 x 32,5 cm, 1880.

Kaynak: Schotsmans, M.J. (2012)Constantin Meunier, sa vie, son oeuvre. Exhibitions International. Belg. Art Research Institute.

Görsel 6:Constantine Meunier, k.ü.k.t. 510x325 cm, 1886.

Kaynak: Schotsmans, M.J. (2012) Constantin Meunier, sa vie, son oeuvre. Exhibitions International. Belg. Art Research Institute.

Görsel 7: Constantin Meunier “Çekiççi”, Bronz, 48x26x16,4 cm. 1886-1890, Musee D’Orsay, Paris

Kaynak:<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/marteleur-8218>

Görsel 8: Constantin Meunier, “Puddleurs au Four”, Bronz-Relief, 50x49x13 cm, 1893, Musee D’Orsay, Paris

Kaynak:<https://www.musee-orsay.fr>

Görsel 9: “Le Grisou”, Detay.

Kaynak:<https://be-monumen.be/patrimoine-belge/le-grisou-musees-royaux-des-beaux-arts-de-belgique-bruxelles/>

EXTENDED ABSTRACT

The Industrial Revolution represented not only an economic and technological leap in 19th-century Europe but also a source of profound social and human crises. During this period, Belgium, as the first country on the continent to industrialize after England, experienced the contradictions and pains of industrial transformation early on. While the region known as the “Sillon Industriel” became filled with coal mines, iron and steel works, and factories, the working class was subjected to harsh labor conditions where human dignity was disregarded. Long working hours, low wages, child and female labor, industrial accidents, and occupational diseases were common realities of this era. This social backdrop created fertile ground for artists and intellectuals, making the problems of the working class a subject of art.

The Belgian artist Constantin Meunier, an important representative of the social realism movement, closely witnessed the sociological turmoil of this painful period. Meunier began his artistic career with religious themes and portraits, but his visits to industrial regions like Borinage and Charleroi in the late 1870s marked a turning point in his artistic orientation. His firsthand observations in mines, foundries, and factories transformed him into an artist who placed the modern worker and labor at the center of his art. For Meunier, the worker was a new hero, the anonymous figure of the modern era.

Meunier’s works exhibit a fluid coherence between the disciplines of painting and sculpture. His mastery of anatomical reality, powerful modeling approach, and dramatic compositional structure are distinctive features of his art. As seen in his early works like “Hammerman”, he glorifies labor by depicting the working class. His masterpiece, “Le Grisou”, reveals a tragic dimension of this approach.

“Le Grisou” portrays a young miner who lost his life in a methane gas explosion and his mother, consumed by profound grief before his lifeless body. This two-figure bronze sculpture, set in a diagonal composition, shocks the viewer with the tension created between horizontal and vertical

axes. The artist depicts the sorrow, resignation, and compassion in the mother's figure, and the cold reality of death in the young worker's body, in a highly realistic and emotionally charged manner. While the work formally recalls the Pieta theme in Christian art, Meunier's approach is not religious but rooted in a secular humanism. The pain portrayed here symbolizes not a hope for divine salvation, but a quest for social awareness and justice.

The sculpture represents not just an individual loss, but a collective catastrophe caused by the systematic exploitation of the industrial age. The heavy and matte texture of the bronze material enhances the sense of silence and weight in the scene. Meunier succeeds in conveying emotional intensity through form, focusing on the inner power of the shape rather than superficial details. "Le Grisou" is a striking example of how art can be used as a "tool of social testimony".

Meunier's art was not confined to his own time; it left a profound impact on social realist artists of the 20th century. In the works of figures like Kathe Kollwitz, pain and human dignity are addressed together, much like in Meunier's work. By expanding the boundaries of traditional art, Meunier added a social and ethical dimension to industrial aesthetics. His works make visible the hidden human cost of industrial modernization, offering the viewer an opportunity to reflect on empathy, solidarity, and collective memory.

Through his art, Constantin Meunier elevated the working class from anonymous victims to dignified and heroic figures. "Le Grisou" is an immortal document that proves art can undertake social responsibility and contribute to the struggle for social justice, beyond being merely an aesthetic achievement. His legacy continues to remind us that art can be a powerful expression of the quest for beauty, truth, and justice. In this context, the research focuses on the sociological reality underlying Constantin Meunier's artistic creative process. The contextual aspect of the artist's work "Le Grisou" has been compiled in light of historical realities using a qualitative research method, with the narrative constructed using descriptive analysis and relational scanning models.

BÖLÜM 4

SAVAŞIN ARDINDAN YENİDEN İNŞA, UMUT ve İNSANLIĞIN KADERİ: HENRY MOORE'UN AİLE KAVRAMINA BAKIŞI

RECONSTRUCTION, HOPE, AND THE DESTINY OF HUMANITY AFTER WAR: HENRY MOORE'S PERSPECTIVE ON THE CONCEPT OF FAMILY

Özcan ÖZKARAKOÇ¹

1 Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Antalya, Türkiye, ozcanozkarakoc@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4086-8176.

GİRİŞ

Alacakaranlık ve Fırtına... 1 Eylül 1939 tarihi, dünyanın belki de topyekun çöküşünün ilk sahnesine tanık oluyordu. Eski kıta... Medeniyetlerin beşiğı Avrupa, sonbaharın habercisi Eylül ayının başında, alacakaranlığın hüznünlü dinginliğıyle sarıp sarmalanmışken, tarih sayfalarına çelik ve ateşle kazınacak olan en uzun sabaha uyanıyordu. Günün erken saatlerinde, Tanyerinin kızılığı güneşin doğuşuyla değıl, topçu ateşinin ve yanmakta olan köylerin rengiyle ışıyordu. Almanya'nın Polonya'ya saldırısı, işgal olmanın çok ötesinde, insanlığa karşı işlenecek suçların uzun ve karanlık hikayesine giriş cümlesi niteliğindeydi. Kulakları tırmalayan sirenlerin çğığı, neredeyse altı yıl süresince inlemeye devam edecek bir matem, acı, göz yaşı, kan, nefret ve çaresizlik girdabındaki insanlığın nakaratı olacak, Dünya, bir daha asla tam olarak iyileşemeyecek bir yara alacaktı.

Bu savaş, sıradan insanların kahramanlık ve trajik destanlarının başlangıcıydı. Cephedeki askerlerin mektubunda anneler için hasret, cephe gerisinde kalanların alın teriyle yazılan dayanışma öyküsü, toplama kamplarındaki mahkumların hüznünlü bakışlarındaki sönmeyen insanlık kıvılcımı, parçalanmış ailelerin yarım kalmış hikayeleriydi. Akıllara durgunluk veren olaylar silsilesi, büyük ve korkunç tarihin belleğinde acımasızca yerini aldı.

arihler 2 Eylül 1945'i gösterdiğinde, tam altı yıl, bir gün sonra, Tokyo Körfezinde, Missouri zırhlısının güvertesinde imzalar atıldığında, silahlar sustu. Ama ansızın yaşanan derin sessizlik, zafer çğığından çok, kazananın olmadığı bu savaşta, kemikleri titreten derin hüznün iniltisiydi.

Savaşın bitişı, zafer kutlamasından çok, enkaza dönen şehirlerin içinden çıkmanın ağır travması gibiydi. Şehirler, iskeletleri kalmış bedenler gibi göğe doğru yükseliyor, sokaklar moloz yığınlarının arasında kaybolan ruhlara ev sahipliğı yapıyordu. Her yer kayıp anılar ve yüzlerle doluydu. İnsanlık, aynaya baktı ve gördüğü yansımadan ürktü. Endüstriyel vahşetin adı nükleer yıkımdı. Atom bombasının insan eliyle yaratılmış güneşı, savaş alanlarının sonsuz mezarlıkları... Tüm bunlar, insanın ne kadar alçalabileceğini ve aynı zamanda ne kadar yükselebileceğini kanıtlıyordu.

Kitlesel can kaybı ve demografik travma korkunç boyuttaydı. Atmış ila seksen milyon arasında insan hayatını kaybetti. Ne yazık ki bu kayıpların çoğu sivillerdi. Sistematik soykırımlar insanlık tarihinde birer kara leke olarak kalırken savaş, kuşaklar boyu sürecektir demografik boşluklar ve travmalar yarattı.

İnsanlar kitlesel olarak yer değiştirdi. Milyonlarca insan evsiz kalırken, sınırlar değişti ve büyük nüfus mübadeleleri yaşandı. Avrupada yerinden edilen insanlarla milyonlarca mülteci ortaya çıktı.

Kadın nüfusun toplumdaki rolü değişti. Erkekler savaşta cepheye yer alırken, kadınlar fabrikalarda, atölyelerde ve tarlalarda çalışarak cephe gerisindeki savaş ekonomisinin ve iş gücünün bel kemiği oldu. Bu durum, birçok ülkede kadınların toplumsal statüsünün ve öz güveninin artmasına, savaş sonrasında da iş hayatında daha kalıcı yer edinmelerine imkan sağladı.

Savaş, Avrupa'nın büyük güçlerini zayıflattı. Sömürgelerdeki askeri ve ekonomik yük arttı. Savaşın bitimiyle birlikte ABD önderliğindeki Batı Bloku ile SSCB önderliğindeki Doğu Bloku arasında "Soğuk Savaş" başladı. Bu, sadece siyasi bir ayrım değil, aynı zamanda toplumsal bir bölünmeydi. İdeolojiler aileleri, arkadaşlıkları ve tüm toplumları etkiledi. "Demir Perde" kültürü fiziksel olmanın ötesinde zihinsel sınırlar oluşturdu.

Edebiyat başta olmak üzere sanatın bütün disiplinleri bu korkunç izlem ve yıkımı anlatmak için kendi söylemini geliştirdi. Savaşın anlamsızlığı, bireyin sistem karşısındaki çaresizliği ve travmanın nesiller boyu süren etkisi, onlarca yıl boyunca yazıldı. Her roman, her şiir, savaşın resmi tarih kitaplarına sığmayan ruhunu yaşattı. Savaşın yıkımını yaşayan her millet, kendi haklı mücadelesini ve zaferini anıtlıştırdı. Sanatçılar, bizzat içinde var oldukları trajediyi ölümsüzleştirdi.

İnsanlığı bu karanlık sis bulutunun içinden çıkartacak güçlü bir motivasyon kaynağı aranıyordu. Bu kaynağın odak noktası ve toplumsal ayağa kalkma mücadelesinin ilk hamlesi, aile ruhunu yeniden yüceltmektir. Toplumu iyileştirecek manevi güç, aile yapısının yeniden inşasıyla sağlanacaktı. Dil, din, ırk, millet gözetmeksizin savaşın insanlık ölçeğinde en büyük

yıkımını aileler yaşadı. Bu nedenle aile kavramı, eşsiz bir konu ve sonsuz bir kaynaktı. Sanatçılar bu kaynaktan beslenmeyi görev bilecekti.

Toplumun yeniden inşa edilmesi fikrini benimseyen bir isim savaş ve sonrası yıllarda dikkatlerin odağında yer aldı. Bu isim İngiliz heykel sanatçısı Henry Spencer Moore'du

4.1.Henry Moore (1898-1986)

Henry Spencer Moore, 30 Temmuz 1898'de kömür endüstrisinin yoğun olduğu İngiltere'nin Yorkshire kenti yakınlarındaki küçük bir kasaba olan, Castleford'da, Raymond Spencer Moore ve Mary Moore'un yedinci çocuğu olarak dünyaya geldi. Madenci bir babanın oğlu olan Moore, sanata olan ilgisi ve yeteneği konusunda öğretmenleri tarafından erken yaşlarda fark edildi. Michelangelo ve Auguste Rodin'in çalışmalarından etkilendiği erken çocukluk dönemi, heykeltıraş olma fikrinin belleğinde şekillendiği 1900'lerin başlarıydı (Lewison, 2008, s.92; Wilkinson, 2018; Varga, 2023, s.93).



Görsel 1:
Henry Spencer
Moore, iyileşme
Döneminde,1918.
Kaynak: Lewison,
J.(2008).s.92.

Aile çocukları için gelecek arayışı içinde ve oldukça karalı biçimde Moore'u öğretmen olma konusunda yönlendirdi. 1915 yılında Castleford Lisesi'nin sanat bölümünden mezun olan Moore, ilk okulu okuduğu Temple Caddesi Okulu'nda stajyer öğretmenlik yapmaya başladı. 1917'de I. Dünya Savaşı sırasında Kamu Hizmetleri Piyade Alayı'na yazılarak cepheye gönderilen Moore, Fransa'da Bourlon Koruluğu'na düzenlenen saldırıda gaz zehirlenmesine bağlı ağır bir travma yaşadı (Görsel-1). Bu deneyim, sanatçının belleğinde yaşam ve insan bedeninin kırılganlığına dair derin farkındalık kazanmasına neden oldu (Lewison, 2008, s.92; Varga, 2023,s. 94).

Mitchinson'a (1999) göre, savaşın sona ermesinin ardından, öğretmenliğe kaldığı yerden devam etti. Önce Leeds School of Art'a (1919-1921) kaydoldu;

burada, okulun kendisi için açtığı ilk heykel bölümünde eğitim gördü. Bu dönemde, daha sonra yaşam boyu dost ve meslektaşı olacak Barbara Hepworth ile tanıştı. Ardından, 1921-1924 yılları arasında eğitim göreceği Kraliyet Sanat Koleji için burs kazandı. Kolejde eğitim gördüğü dönem, sanatçının British Museum'da fazlaca zaman geçirmesine ve Antik Yunan, Etrüsk, Meksika ve Afrika heykellerini yakından incelemesine imkan sağladı. Böylece, etkileşim içinde olduğu köklü medeniyetlerin “doğrudan biçimlendirme” geleneğine sahip ilkel ve antik sanat formları, Moore'un kariyeri boyunca beslendiği temel ilham kaynağı oldu.

1926 yılında Londra'da bulunan Westminster Metro İstasyonu için yaptığı “West Wind” rölyefi, Moore'un kariyerindeki ilk önemli kamu siparişi oldu. 1930'lu yıllar boyunca soyutlama eğilimi, Moore'un sürekli keşfettiği ve denediği etkileyici bir araştırma alanı özelliğindediydi. Sanatçı “Reclining Figure” olarak bilinen temasını ilk kez bu dönemde derinlemesine etüt etti (Görsel-2). Biyomorfik formlar, pozitif ve negatif boşlukların heykelin bir parçası haline gelmesi ve taş, ahşap gibi doğal malzemelere olan ilgisi, Moore'un 1930'lu yıllara damga vuran karakteristik özellikleriydi (Curtis, 1999).

1940-42 yılları arasında, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nın ağır hava saldırılarından korunmak amacıyla Londra'da yeraltı sığınaklarında günlerini geçiren insanların trajik yaşantıları, Moore için eşsiz gözlem kaynağıydı. Korku ve kaygı içinde yaşamlarını devam ettirmeye çalışan insanları betimlediği “Shelter Sketchbooks” çalışmaları bir seri ve belgesel niteliğindediydi (Görsel-3).



Görsel 2: “Uzanan Figür ve Maske”, 1929-30.
Kaynak: Kaynak: Lewison, J.(2008).s.93.



Görsel 3: Sığınak Perspektifi,
Liverpool Caddesi Uzantısı,
k.ü.k.t.1941.

Kaynak: Kaynak:Lewison,
J.(2008).s.53.

Bu çizimlerde, sığınaktaki kalabalıkların toplu halini, birbirine sarılmış aileleri, uyuyan ya da endişeyle bekleyen insanları betimlemişti. Figürler, tıpkı Moore'un heykellerindeki gibi, masif ve yekpare formlar halinde resmedilmişti. Bu çizimler, savaşın sıradan insanlar üzerindeki etkisini belgeleyen en güçlü sanatsal ifadelerden biri olarak kabul edilirken, Moore'un sosyal gözlem gücünü, sanatsal ününü ve İngiliz halkıyla olan derin bağlarını güçlendirdi (Lewison, 2008, s7; Wilkinson, 2018). Eskiz çizimler Moore'un sonraki figüratif kompozisyonları ve özellikle aile grupları tasarımlarında etkili olmuştu.

II.Dünya Savaşı sonrası yıllar, Moore'un uluslararası tanınırlığının arttığı dönemdir. 1948'de Venedik Bienali'nde Uluslararası Heykel Ödülünü kazanan Moore, bu yıllarda kamusal alanlarda boy gösterecek büyük ölçekli bronz döküm heykeller üzerinde yoğun olarak çalışmaya başladı. Moore'un dev heykelleri, dünyanın dört bir yanındaki önemli meydanlara, müzelere ve doğal peyzajlara yerini aldı. "Aile Grupları", "Hayvan Formları" ve "İç-Dış Form" gibi konular üzerinde çalışmaya devam etti, ancak "Reclining Figure" serisi Moore'un ikonik eserleri olarak kaldı (Berthoud, 2003). Sanatçının çalışmaları, insan formu ile kemik, taş, dağ sembolizmi arasında kurduğu güçlü bağlarla evrensel ölçekte ve zamanını aşan bir nitelik kazandı.

4.2.Family Group (Aile Grubu)

Savaşın akıllara durgunluk veren kolektif çabası ve İngiliz toplumunun tüm kesimlerinin, ulusal hayata eşit ve daha kapsamlı bir şekilde yeniden dönebilmesi yönündeki inancını yansıtan Moore, 1943-1948 yılları arasında ürettiği, aile grupları, Madonna ve çocuk, ayakta ve uzanmış figürler gibi temalara sahip eserleriyle, doğal bir hümanizm duygusunu yansıtmaya çalışıyordu. Moore'un bu çabası, parçalanmış gelenekleri ve

kültürel değerleri diriltip yeniden doğrulayacak, diğer taraftan da yeniden yapılanma çağında uygarlaştırıcı ve canlandırıcı kamusal örnek oluşturacak bir sanat misyonu olarak yorumlanmaktaydı (Stephenson, 2015).

“Family Group” isimli eseri Henry Moore’un, ebeveynlik ve aile birimi temasıyla uzun süredir devam etmekte olan canlandırıcı kamusal örnek oluşturma etkileşiminin, önemli bir göstergesidir. Moore, aile kavramını yoğun biçimde etüt ettiği savaş ve sonrası yıllarda, evrensel boyutta yankı uyandıran bu konuyu öznel ilgi alanı haline getirmiştir. Moore, kariyeri boyunca çalışmalarının odağında yer alan anne-çocuk tasvirleri ve uzanmış figür yorumlarıyla, II. Dünya Savaşı ve savaş sonrası dönemde, modernizm akımı özelinde, İngiltere başta olmak üzere uluslararası düzeyde sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır.

Sanatçının 1948-49 yılına tarihlendirilen “Family Group” isimli eseri, İngiltere’de, Hertfordshire’da Much Hadham yakınlarındaki Perry Green bölgesinde yer alan ve günümüzde Henry Moore Vakfı tarafından müze olarak işletilen yerleşkede sergilenmektedir. Morris Singer Döküm Şirketi tarafından 1984 yılında bronz olarak dökümü gerçekleştirilen heykel, 154x112x76 cm ebatlarında olup, 1992 yılında Henry Moore Vakfı tarafından satın alınmıştır (Lewison, 2008, s.56).

Family Group konusunun hareket noktası, dönemin önemli mimarlarından Walter Gropius’un, sanatçıya gerçekleştirdiği davete dayanmaktadır. Konunun arka planında, 1934 yılında Cambridgeshire, Impington’da açılacak yeni okul projesi için toplum odaklı ve kamuya açık bir heykelin tasarlanması fikri bulunmaktadır. Bu teklifle Moore, eğitimin temel ilke olarak benimsendiği, toplumsal yaşamın ve kuşaklar arası sürekliliğin ifadesinde etkileyici bir sembol olarak gördüğü aile grubu fikrini derinden benimsedi. Proje, finansman açısından yaşanan büyük zorluklar ve II. Dünya Savaşı’nın başlaması nedeniyle ertelenmişti. Moore için bu acımasız savaş ortamında yaşadığı ağır trajedi ve gözlemler, konunun ele alınışındaki dinamiklerin gerçekliğinde taslak çizimler ve maketlerle şekillenirken, kompozisyon kurgusu giderek artan bir duygusal ağırlık kazanmıştı (Berthoud, 1987; Correia,2014).

1944'te, Impington okulunda görev yapmakta olan eğitimci Henry Morris, heykelin yapımı konusunda yeniden girişimlerde bulunmuş, bu çabalar Moore'un da konuya dair motivasyonunu ve araştırma ruhunu canlandırmıştı. Aile kavramı, sanatçının 1946 yılında tek çocuğu olan Mary Moore'un doğumuyla yeni bir önem kazandı. Moore'un aile ve ona ilişkin kavramlara olan ilgisi daha da derinleşti. Bu bağlam, savaş sonrası yılların kolektif travması ve temkinli iyimserliğiyle birleşerek, Family Group konusunu güçlü bir umut ve insani dayanıklılık sembolü haline getirdi (Slyvester, 1990; Correia,2014; Stephenson, 2015).



Görsel 4: “Family Group”, Henry Moore, 1948-49, Bronz, Perry Green, İngiltere.
Kaynak:Lewison, J.(2008). s.54.

Correia'ya (2014) göre, heykel grubu (Görsel- 4), alçak bir bankta oturur vaziyette ve aralarında bir çocuk tutan erkek ve kadın figürünü tasvir etmektedir. Kadın, erkeğin sağ tarafında ve iki koluyla kucağında tuttuğu çocukla betimlenirken, erkek figürünün sol kolu çocuğun bacaklarını desteklemekte, sağ eliyle ise kadının sol omzunu tutmaktadır. “Family Group” olarak isimlendirilen eser, erkek ve kadın figürlerinin, küçük çocuğun ebeveynleri olduğunu göstermektedir. Heykel grubunda kompozisyon, hassas biçimde iç içe geçerek belirginleşirken, uzuvlar belli belirsiz birleşerek, figürlerin uyumlu bir kütle halinde algılanmasını

sağlamaktadır. Erkek figürünün elinin, diğer figürün omzuna hafifçe yerleştirilmesi, kompozisyon anlamında bir köprü oluşturarak birlik ve istikrar hissini pekiştirmektedir. Figürler bir arada, kalıcılık ve dayanıklılık hissi uyandırırken; aralarındaki bağı belirginleştiren çocuk formu, benzer biçimsel özellikleriyle kompozisyonu tamamlamaktadır.

İki yetişkinin pozlarındaki biçimsel yapı, özellikle de; kadının sağ kolu ile erkeğin sol kolunun çocuğu tutarken oluşturduğu yay biçimi, çizgisel anlamda benzerlik gösterirken, heykelin etrafındaki boşluğun enerjisini de formun merkezine doğru çekmektedir. Kadın bedeninin anatomik

detaylarının hissettirildiği göğüs bölgesi, bel hizasından başlayan ve dizlerinin üstünden kıvrılarak kaval kemiklerini de hissettirecek biçimde ayak bileklerine kadar uzanan etek detayıyla birlikte, çizgisel anlamda heykeli bölerek dinamik bir görüntü vermektedir. Kadının bacakları tam önünde dururken, erkeğin ince ve silindirik formundaki bacakları, kadın figürüne doğru hafif bir açıyla tasvir edilmektedir. Kadın figürünün aksine, erkek figüründe alt bedende kıyafet detayına yer verilmemiştir (Arnheim, 1948, s.34; Correia,2014).

Figürlerin dizleri, vücutları içe doğru katlanmış gibi görünecek şekilde ve yukarı çekilmiş, doğal görünümünden farklı biçimde ve gerilimi artıracak nispette, oldukça ince olarak yorumlanmıştır (Görsel-5). Buna tezat oluşturacak bir tavırla, çocuk figürü tombul ve yuvarlak hatlarla sembolize edilmiştir. Heykelin merkezinde konumlanan ve ebeveynleri tarafından havaya kaldırılan çocuk figürü, doğal odak noktasını oluştururken kadın, çocuk ve erkek figürlerinin baş kısımları üçgen bir etki alını yaratmaktadır. Figürlerin yerleşim planında çocuk detayını ele alış biçimiyle Moore, anne ve babanın kollarının çocukla iç içe geçerek aralarında bir düğüm oluşturduğu, güçlü bir aile bağını izleyiciye yansıtmaktadır (Arnheim, 1948, s.35; Correia, 2014).



Görsel 5: “Family Group”, Henry Moore, 1948-49, Henry Moore Vakfı.
Kaynak: Correia, A.(March 2014). Family Group 1949.

Savaş sırasında; Moore’un resmi gözlemci sanatçı olarak atanması, bombalama baskınları sırasında metro istasyonlarında bir araya toplanmış, Londra sakinlerini tasvir eden ünlü barınak çizimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştı. Moore, savaşın ilk yıllarında Burcroft’ta bulunan evinde ikamet ediyordu. 1940’ın Mayıs ayından itibaren Londra’ya gitmek zorunda kalmış, 19 Eylül 1940 tarihinde katıldığı bir akşam yemeğinden dönüşü esnasında, metro istasyonunda kalan insanları görmüştü. Gerçekleşen hava saldırısı nedeniyle o geceyi metroda geçiren sanatçı, kendi heykel anlayışına da oldukça benzeyen uzanmış vaziyetteki figürlerden çok

etkilenmişti. Dönem itibariyle de yeni konu arayışı içinde olması, Moore’u bu gözlemleriyle uzunca bir süre meşgul edecek ve eşsiz bir üretim sürecine y neltecekti. İnsanın kırılğanlığı ve dayanıklılığı temalarıyla dolu bu eskizler, Moore’un heykelleri üzerinde derin bir etki bıraktı. “Family Group” bu etkileşimin en canlı kanıtı olarak g r lmektedir. Figürlerin birbirine bağlı koruyucu duruşları ve toplumsal dayanışma vurgusu, Moore’un savaş dönemi imgeleriyle güçlü bir şekilde örtüşmektedir (Lewison, 2008, s.51).

Stevenage’deki Barclay Okulu için 1949 yılında dökümü gerçekleştirilen ve sanatçının gerçek boyutlarda yaptığı ilk bronz heykel olma  zelliliğine sahip “Family Groupe”, Henry Moore Vakfı başta olmak üzere, Tate Galeri, New York Modern Sanat Müzesi, Japonya Hakone Açık Hava Müzesi ve Pasadena Norton Simon Sanat Vakfı koleksiyonlarında bulunan diğer d k mleriyle birlikte, Moore’un sanat kariyerinde önemli bir eser haline geldi. İlk siparişle birlikte Moore, farklı ölçeklerdeki aile grubu kompozisyonlarını daha fazla araştırmaya başladı. Sanatçının kariyerinde oldukça saygın bir döneminde yaratılan Family Groupe, Moore için sanatında dönüm noktası olması bakımından oldukça önemlidir (Görsel-6). “Family Groupe” Moore’un, uluslararası  ne kavuşmasına, ülkesinde ve dünya genelinde önemli siparişler olarak eserlerinde dönüşüm yaratan heykel dilini oluşturmasına olarak sağlamıştır (Görsel-7). Hümanist duyarlılığı, dengeli biçimciliği ve kalıcı geçerliği ile “Family Groupe”, Moore’un eserleri içinde ikonik kimliği olan, sanatçının sürekli olarak geri döndüğü ve gözden geçirdiği bir konu hüviyetindedir (Görsel-8). “Family Groupe”, II. Dünya Savaşı ve sonrası yılların, toplumu iyileştirici gücüne ve ailenin dayanıklılığına olan inancının simgesidir (Correia,2014).



Görsel 6: “Family Group”. 1944, Bronz, 15cm. Kaynak: Slyvester, D. (1990). Henry Moore.



Görsel 7: "Family Group". 1944,
Bronz, 14,7 cm.
Kaynak: Slyvester, D. (1990).
Henry Moore.

Görsel 8 "Family Group". 1947,
Bronz, 40,5 cm.
Kaynak: Slyvester, D. (1990).
Henry Moore.



SONUÇ

Henry Moore, 20. yüzyıl heykel sanatında yer alan en önemli aktörlerden biri olarak kabul edilmektedir. Yüzyılın başlarında heykel sanatı, köklü bir dönüşüm geçirirken modernizmin temelleri de atılmıştı. Geleneksel anlatım biçimleri, malzeme ve mekan anlayışının radikal değişimiyle sanatçılar, yoğun olarak heykelin dinamiklerini sorgulanmaktaydı. Geleneksel formun reddi ve biçimin soyutlanması, yeni malzeme ve tekniklerin keşfi, mekan, hacim ve hareketle gelişen yeni ilişkiler ve primitif sanatın etkisi, sanatçı eğilimlerini belirlemekteydi.

Yüzyılın başlarındaki heykel anlayışı, temsiliyeti sorgulayan, malzemenin gerçekliğini öne çıkaran, mekan ve hareketle yeni ilişkiler kuran, sanatın tanımını genişleterek, kendinden sonra gelen tüm modern ve çağdaş heykel pratiklerinin yolunu açan bir anlayış sergilemişti. Bu dönem, heykelin bir “nesne” olmaktan çıkıp bir “fikir” haline gelmeye başladığı kritik bir evrenin temsili niteliğindeydi.

Moore heykelin dönüşümündeki bu süreçte, kamusal alanlara yerleştirdiğı büyük ölçekli eserlerinde, heykeli demokratikleştirdi. Modern heykeli galeri ve müzelerin sergileme olanaklarının dışına taşıyarak geniş kitlelerle buluşturdu. Heykelde boşluğun biçim ögesi olarak kullanılması fikrini geliştirerek, izleyicinin heykele bakışını mekanla bütünleştirecek yeni bir perspektif oluşturdu. Antik ve primitif sanat geleneklerinden aldığı ilhamı, modern form düşüncesiyle sentezleyerek, figüratif anlatımda soyutlama eğilimiyle güçlü bağlar oluşturdu. Bu yaklaşımıyla geleneksel heykel anlayışını modernleştirdi. İnsanlığın en büyük dramı olan savaşın yıkıcılığına karşı direnerek, özgün çalışmalarında insanı, aileyi ve doğayı merkeze alan hümanist tavrını sürdürdü. Bu, Moore’un soyutlamaya yönelen diğeri çağdaşlarından ayrıldığı en belirleyici noktalardan biriydi.

Henry Moore, 31 Ağustos 1986’da Hertfordshire, İngiltere’de hayatını kaybetti. Kurucusu olduğı vakfı, onun sanatsal mirasını yaşatmakta ve çağdaş heykel sanatını desteklemeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Arnheim, R. (1948). The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 1 (Sep., 1948), pp. 29-38.

Berthoud, R. (1987). The life of Henry Moore. Faber&Faber. London.

Correia, A. (Mart 2014). “Family Group 1949, cast 1950–1 by Henry Moore OM, CH”, *Catalogue Entry, in Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-family-group-r1172198>, Erişim tarihi, 29 October 2025.

Curtis, P. (1999). *Sculpture 1900-1945: After Rodin*. In D. Farr (Ed.), Henry Moore: A retrospective (pp. 67-89). Tate Gallery Publishing.London.

Lewison, J.(2008). *Henry Moore* (R.Arslan, Çev.),Taschen, Germany.

Mitchinson, D. (Ed.). (1999). *Henry Moore: Sculpture and Drawings*. Lund Humphries. London.

Stephenson, A. (2015) *Fashioning a Post-War Reputation: Henry Moore as a Civic Sculptor c.1943–58*, *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore-andrew-stephenson-fashioning-a-post-war-reputation-henry-moore-as-a-civic-sculptre-c1843-r1151305>, Erişim Tarihi: 02 Kasım 2025.

Wilkinson, A. G. (2018). *Henry Moore: Writings and Conversations*. Lund Humphries. Aldershot, England.

Varga,E. (2023). *The Life and Legacy of Henry Moore, Henry Moore Form And Material*. Wilco Art Books, Amersfoort. s.92-120.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Henry Spencer Moore, İyileşme Döneminde,1918.

Kaynak: Lewison, J.(2008).s.92.

Görsel 2 “Uzanan Figür ve Maske”, 1929-30.

Kaynak: Kaynak: Lewison, J.(2008).s.93.

Görsel 3: Sığınak Perspektifi, Liverpool Caddesi Uzantısı, k.ü.k.t.1941.

Kaynak: Kaynak:Lewison, J.(2008).s.53.

Görsel 4: Family Group, Henry Moore, 1948-49, Bronz, Perry Green, İngiltere. Kaynak:Lewison, J.(2008). s.54.

Görsel 5: Correia, A.(March 2014). “Family Group 1949, cast 1950–1 by Henry Moore OM, CH”, Catalogue Entry, in Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-family-group-r1172198>, accessed 29 October 2025.

Görsel 6: “Family Group”. 1944, Bronz, 15cm.

Kaynak: Slyvester, D. (1990). Henry Moore: Complete Sculpture, Cilt 1, Heykel 1921-48.

Görsel 7: “Family Group”. 1944, Bronz, 14,7cm.

Kaynak: Slyvester, D. (1990). Henry Moore: Complete Sculpture, Cilt 1, Heykel 1921-48.

Görsel 8: “Family Group”. 1947, Bronz, 40,5cm.

Kaynak: Slyvester, D. (1990). Henry Moore: Complete Sculpture, Cilt 1, Heykel 1921-48.

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century stands as one of humanity's most agonizing periods, marked by total devastation and a Europe, the cradle of civilization, witnessing tragedy written in steel and fire. While the Second World War razed countries and cities, it also deeply wounded the human spirit, fragmenting societies, cultures, and families. Amidst this dark atmosphere, Henry Moore, believing in the healing power of art, embarked on a quest for an aesthetic language that would recall humanity's shared values. At the heart of Moore's art lies the concept of the "family", which he saw as a cornerstone for post-war reconstruction.

Moore's life and art are built upon a balance oscillating between tragedy and hope. The gas poisoning he suffered on the front during the Second World War caused him physical and psychological trauma. This experience led Moore to a profound awareness of the fragility of the human body and the value of life.

However, the true turning point in his art occurred with his witnessing of the human drama in London's underground shelters during the Second World War. The series of drawings known as the "Shelter Sketchbooks" document, in all their starkness, the collective postures of people trapped between fear and hope families clinging to one another, sleeping figures, or those waiting anxiously. These sketches not only reflect the destructive impact of the war but also form the foundation of the formal characteristics observed in Moore's sculptures.

After the war, Moore gained international fame and turned to large-scale bronze sculptures displayed in public spaces. During this period, the "Family Group" theme became centrally important to him. The 1948-49 work "Family Group" is the most mature expression of this theme. The piece consists of a male and a female figure seated on a low bench, holding a child between them. While the woman holds the child in her lap, the man's left arm supports the child's legs, and his right hand gently touches the woman's shoulder. This touch expresses not only a physical connection but also emotional unity and solidarity.

The formal choices in the sculpture are remarkable. The interlocking limbs of the figures transform the composition into a single, harmonious mass. The child figure, with its round and plump contours, contrasts with the thin and tense forms of the adults. The child, positioned at the center of the sculpture, symbolizes the continuity of the family and hope for the future. Moore's aim in this work is to visualize an idea of "unity" that would mend the social fabric torn apart by war, while also presenting an aesthetic composition.

Family Group is also closely linked to Moore's personal experiences. The birth of his daughter Mary in 1946 deepened his interest in the family theme and elevated it to a personal dimension. In Moore's vision, the concept of family became both a social unit and a metaphor for humanity's shared destiny.

Despite modernist tendencies towards abstraction, Moore's art progressed along a figurative and humanist line. His sculptures blended the human form with ancient and primitive artistic traditions, creating a universal language. His use of "void" or space as a formal element offers the viewer a new perspective integrated with the surrounding environment. In this aspect, Moore modernized the traditional understanding of sculpture without removing the human from the center.

Henry Moore's "Family Group" is a manifesto of resistance and hope against the trauma of the post-war era. While emphasizing the unifying power of the family in a shattered world, the sculpture also reminds us of art's role in social healing. With this work, Moore left his mark on art history both as a sculptor and as a humanist. His art stands as testament that humanity can find resilience and hope even in its darkest times.

In this context, the research aims to examine Henry Moore specifically through his sculpture "Family Group", within a historical chronology and through the lens of social and individual arguments, evaluating the concept of family on a sociological basis through the reality of the artist's vision and perspective.

Özcan ÖZKARAKOÇ- Savaşın Ardından Yeniden İnşa, Umut ve İnsanlığın Kaderi:

Henry Moore'un Aile Kavramına Bakışı

BÖLÜM 5

TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİNDE MİLLİLİK KAVRAMI VE TÜRK MİTOLOJİSİ

THE CONCEPT OF NATIONALITY AND TURKISH MYTHOLOGY IN THE DEVELOPMENT OF TURKISH PAINTING

Züleyha ZOR¹

Yiğit ÖZKARTAL²

1 Öğr. Gör. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Antalya, Türkiye, zorzuleyha25@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8312-4206.

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, yigitozkartal98@gmail.com, ORCID: 0009-0001-0153-6451.

GİRİş

Sanat tarihi, toplumların kimliklerini, değerlerini ve kültürel sürekliliklerini yansıtan en önemli alanlardan biridir. Sanatın tarihsel süreçte milli kimlik üzerinde oynadığı rolü ve bu rolün toplumsal etkisinin ve kültürel sürekliliğinin devamını sağlayanın temelini oluşturan, yol göstericisi ve belgeleyicisi durumunda olan bilim ve bilimsel araştırma alanı sanat tarihidir. Sanat Tarihi; Türk kültüründeki kültürel hazine zenginliğini, mitolojisinden destanlarına, kervansaraylarından camilerine, köprülerinden saraylarına, el sanatlarından resim alanına kadar geniş bir yelpazenin kültürel renk kuşaklarını ayrı ayrı temsil eder ve tarih sahnesinde gelecek kuşaklara aktarımında kendini en ön safta göstermektedir. Türk resim sanatı da özelinde bu alanın en dikkat çekici tartışma ve araştırma konularından biridir.

İşlam inancında resim yapmayı yasaklayıcı bir emir olmamasına rağmen Türk resim sanatında batı tarzı resim yapma anlayışı her ne kadar Fatih Sultan Mehmet'in bu konuda "Venedikli ressam Gentile Bellini'yi sarayına çağırıp portresini yaptırması ile başlamış (Tansuğ, 1997, s. 13) olsa da 18. yüzyıla kadar minyatür, tek hâkim tür olarak kalmıştır (Renda, 1980, s. 24). Batılı anlayışta resmin gelişimi üzerindeki bu engelleyici anlayış, İşlam kurallarına uymuş ve soyut anlayışta yapılan minyatür sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Renda, 1980, s. 24). Bu durum, imparatorluğun sonuna kadar devam etmiştir. Türk resmi, 18. yüzyılın sonlarına doğru asker ressamların (şeker Ahmet Paşa vb.) ve Osman Hamdi Bey'in çalışmaları ile batılı anlamda resim yapma süreci hızlanarak gelişim göstermiştir. Cumhuriyetle beraber yurt dışına gönderilen sanatçılar bu anlayışa büyük katkıda bulunmuş, Türk resim sanatı hak ettiği değere ulaşmıştır. İbrahim Çallı (1882-1960), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Hikmet Onat (1882- 1977), Namık İsmail (1890-1935), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970) gibi genç sanatçıların Avrupa'ya gönderilmesi Türk resim sanatında çağdaş anlamda bir başlangıç olarak görölmektedir (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 20).

Türk sanatında Türk sanatçıların eserlerinde millîlik vurgusu ise özellikle 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nin modernleşme adımlarıyla birlikte gündeme gelmiş, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte ise sistematik bir devlet politikası hâline getirilmiştir.

Bu süreçte Türk mitolojisi, sanatçıların millî kimlik inşasında başvurdukları en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Mitolojik unsurların sanata taşınması, yalnızca tarihsel bir merak veya nostalji değil; aynı zamanda modernleşme sürecinde millî bir sanat dili geliştirme çabasının somut yansımasıdır. Ergenekon Destanı'ndan Oğuz Kağan'a, Bozkurt'tan Hayat Ağacı'na kadar birçok mitolojik figür, sanatçıların eserlerinde milli kimliğin köklerini simgeleyen sembolik öğeler olarak yeniden yorumlanmıştır. Türk resim sanatında millîlik kavramının gelişimini ve bu süreçte Türk mitolojisinin rolü özellikle Cumhuriyet dönemi ile birlikte sanatçılar tarafından ulus-devlet kimliğini güçlendirmek adına resim sanatında milli bir dil arayışına girmiş ve bu süreçte mitoloji güçlü bir kaynak işlevi görmüştür.

5.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Millîlik Kavramı

Türk resim sanatında millîlik düşüncesi, kimi zaman imparatorluk kimliğini, kimi zaman modernleşme sürecinde Batı karşısında özgünlüğü, kimi zaman da Cumhuriyet'in inşasında ulusal kimliği vurgulamak amacıyla sanatın temel bir yönelimi hâline gelmiştir.

Osmanlı klasik döneminde resim, Batı'daki bireysel estetik anlayışından farklı bir gelişim göstermiş, daha çok kitap sanatı bağlamında el yazmalarını süsleyen minyatürler aracılığıyla varlık bulduğu görülmektedir. Bu minyatürler, tarihî olayları, savaşları, şehzadelerin sünnetlerini, sultanların zaferlerini ve toplumsal yaşamı belgeleyen görsel kaynaklar niteliği taşımakla birlikte sanat tarihi açısından da o dönemi tasvirleyen tarihi belgelerdir.

Millîlik, o dönemde modern anlamıyla mevcut değildir. Ancak Türk-İslam sentezi içerisinde, devletin kökenini ve meşruiyetini açıklayan mitolojik

unsurlar minyatürlerde yer alabilmektedir. Örneğın Osmanlı sultanlarının Oğuz Kağan’a dayandırılan soyları, bazı tarihî kroniklerde ve görsel tasvirlerde vurgulanmıştır. “Mehmed Fuad Köprülü, Osmanlı Devleti’nin kökenini Gaza, Ahi mefhumlarından ziyade Gök–Oğuz telakkisine dayandığını belirtmektedir. Gök-Oğuz görüşü, Osmanlıları Oğuz Kağan nesline ve Oğuz dünya hâkimiyet telakkisine uygun, Selçukluların devamı olarak nitelendirilen Kayı’lara dayandırma geleneğidir. Köprülü, Osmanlıların Kayı geleneğine önem vermesini aniden uydurulmuş bir şey değil aksine mevcut bir geleneğin canlandırılması olduğuna vurgu yapmıştır” (Çınar, 2017, s. 320). Böylece minyatür hem hanedanın gücünü kutsallaştıran hem de tarihsel sürekliliği sembolleştiren bir araç olmuştur.

1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte Osmanlı’da millî kimlik tartışmaları yoğunlaşmış, bu süreç sanat alanına da yansımıştır. Türkçülük ve milliyetçilik akımlarının etkisi Cumhuriyetle birlikte resim sanatında sanatçılar batı tekniklerini kullanmaya devam etmiş ancak içerikte Anadolu insanını, gündelik yaşamı, folkloru ve geleneksel motifleri konu edinmeye başlamışlardır. Köylü figürleri, kırsal hayat, yöresel kıyafetler ve Anadolu doğası, bu dönemin resimlerinde önemli bir yer tutmuştur. Bu gelişme, resimde millîlik düşüncesinin ilk ciddi ifadesi olarak yorumlanabilir.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte millî kimliğin pekiştirilmesi amacıyla kültür ve sanat politikaları yoğun bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır. Halkevleri, devlet sergileri ve Sanayi-i Nefise Mektebi gibi kurumlar aracılığıyla sanatçılar, milli kimliği ifade eden temalar üretmeye teşvik edilmiştir. Bu dönemde, resim sanatının yalnızca bireysel bir ifade alanı olmadığı; aynı zamanda toplumun ortak değerlerini ve tarihsel köklerini görünür kılan bir araç olarak konumlandığı görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu iradesi, ilk yıllarda sanat politikasını tamamen millîlik üzerine belirlese de sanatçıların özgür ortamda eser ürettiklerini söylemek mümkündür. 1926 tarihli yayınlanan kararnameyle düzenli sergiler açılması, bu sergilerin özellikle Ankara’da açılması, sergide uygun bulunan eserlerin satın alınması, satılmayan eserlerin İstanbul’da Galatasaray sergilerinde gösterime sunulması gibi ilke ve tavsiye kararları alınmıştır (Başbuğ ve Başbuğ, 2023, s. 72).

1923'te Cumhuriyet'in ilanı, Türk resim sanatında köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Atatürk'ün sanatın ulusal kimliğin inşasındaki rolüne verdiği önem doğrultusunda, millilik artık yalnızca bireysel bir eğilim değil, resmî bir devlet politikası hâline gelmiştir.

Bu dönemde üç temel gelişme öne çıkar:

1.Halkevleri (1932'den itibaren): Yerel kültürün korunması, tanıtılması ve sanatla bütünleştirilmesi için önemli merkezler olmuştur.

2.Devlet Resim ve Heykel Sergileri: Millî sanat anlayışını teşvik etmek amacıyla düzenlenmiştir.

3.Yurt Gezileri (1938'den itibaren): Sanatçılar Anadolu'nun farklı bölgelerine gönderilmiş, gözlemledikleri köy yaşamını, halk kültürünü ve coğrafyayı resimlerine taşımışlardır.

Bu dönemde “D Grubu” (1933) ve “Yeniler Grubu” (1940) gibi sanat toplulukları ortaya çıkmıştır. “D Grubu” daha çok Batılı üslupları savunurken, “Yeniler Grubu” toplumsal gerçekçiliğe yönelerek Anadolu insanını merkeze almıştır. Her iki grup da farklı yöntemlerle millilik arayışına katkıda bulunmuştur.

Öte yandan, millilik kavramı sanat bağlamında yalnızca mitolojik temalara indirgenmemelidir. Biçimsel açıdan da Türk sanatçıları, batı resim teknikleriyle yerel motiflerini ve kültürel değerlerini sentezleyerek modern Türk resim anlayışını birleştirmiş ve eserler üretmişlerdir. Böylece hem evrensel sanat dili, hem de millî karakter taşıyan özgün bir resim anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada mitoloji, yalnızca konu seçimi açısından değil, aynı zamanda estetik bir zenginlik ve özgünlük kaynağı olarak da işlev görmektedir.

1950'lerden itibaren ise Türk resim sanatı, soyut ve modernist akımların etkisi altına girmiştir. Ancak millilik kavramı, bu dönemde tamamen ortadan kalkmamıştır. Sanatçılar, Batılı biçimsel arayışları Türk kültürünün sembolleriyle sentezlemeye çalışmışlardır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk motiflerini ve kilim desenlerini soyut sanat anlayışıyla birleştirmesi bu dönemin en dikkat çekici örneğidir. Neşet

Günel'in köylü yaşamını gerçekçi bir üslupla tuvale aktarması da millilik kavramının sosyal gerçeklik boyutunu yansıtır. Bu süreçte millilik, daha çok “yerel kültürden beslenen özgünlük” olarak yorumlanmıştır.

Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen sanatçılardan oluşan On'lar Grubu'nun 1946 yılında Akademi'de sergi düzenlemesiyle can buldu. Amaç, geleneksel kaynaklar ön plana alınarak Batı'nın çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmek; çağdaş olma uğruna batının taklitçiliğine ve tekrarına saplanmadan evrensel sanat anlayışına ulaşabilmektir. Ulusal değerlerin itibar kazanmaya başlamasıyla birçok sanatçı bireysel sanat biçimine kaynağı geleneklerimize dayanan yeni ifadeler katacaktır. Önceleri Türk resminin çağdaş dünyadaki yerini Batı sanat oluşumlarının takibiyle alacağını savunan bazı ressamlar da eserlerinde ulusal bir sanat yaratmaya yöneleceklerdir. Nitekim D Grubu üyelerinden Nurullah Berk minyatür soyutlamaları üzerine yoğunlaşacak, Cemal Tollu Hitit kabartmalarından esinlenecek, Zeki Faik İzer kaligrafiden yola çıkarak soyut renk lekelerinin gizemli görsel algılarını araştırarak, Elif Naci, büyük hat formlarını tuvallerine katacaktır.

Milli sanat eğiliminden farklı olarak evrensel sanat tutumunun benimsenmesi gerekliliğini öne süren non-figüratif eğilimin ise başlıca esin kaynakları batı sanatının soyut eğilimleriydi. Betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif anlayış Yeniler Grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşmekte, doğada var olan, hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resimler ortaya çıkmaktaydı. Yeniler Grubu içinde yer alan ve dönemin sanatına soyut yorumlarla yeni bir biçim katan Ferruh Başağa, Selim Turan ve onlara katılan Nejat Melih Devrim ile Mübin Orhon bu eğilimin önde gelen isimlerindendir (Yaşar, 2019, s. 6).

Küreselleşmenin etkisiyle günümüz Türk resim sanatı, uluslararası sanat alanında daha görünür hâle geldiği ve millilik kavramının çağdaş Türk sanatçılarının arasında daha yoğun bir şekilde mitolojik unsurlar üzerinden yeniden yorumladığı görülmektedir. Bozkurt, Ergenekon, Oğuz Kağan, Hayat Ağacı gibi Türk mitolojisine ait semboller, modern resimlerde kavramsal bir kimlik arayışının parçası hâline gelmiştir. Böylece millilik, günümüzde hem bir kültürel köklere dönüş hem de çağdaş bir kimlik inşası olarak iki yönlü işlev görmektedir.

5.2.Türk Mitolojisinin Resim Sanatına Yansımaları

Türk resim sanatında millilik arayışlarının en belirgin dayanak noktalarından biri, Türk mitolojisi olmuştur. Mitoloji, yalnızca geçmişin efsanelerini aktarmakla kalmamış; aynı zamanda ulus kimliğinin kökenlerini görünür kılan, tarihsel sürekliliği simgeleyen ve toplumsal belleği besleyen bir kaynak işlevi görmektedir. Bugün teknolojinin zirve yaptığı bilgi ve belgelerin çok kolay ulaşılabilirdiği bilgisayar çağında Türk sanatçıları, Cumhuriyet’ten itibaren özellikle mitolojik sembolleri yeniden yorumlayarak eserlerinde milli bir dil ve toplumsal belleğin kalıcılığını görselleştirerek eserler üretmeye yönelmişlerdir. Geçmişten günümüze toplumsal hafızada milli kültür simgesi olarak yer alan birçok sembol ve motif bugün de sanatçıların yaratıcılığıyla kültürel ivmede yerlerini korumakta ve devamlılığını sürdürmektedir. Bu sembol ve motiflerden örneklendirecek olursak;

5.3.Bozkurt: Kimliğin ve Bağımsızlığın Sembolü

Bozkurt, Türk mitolojisinin en güçlü figürlerinden biridir. Ergenekon Destanı’nda Türkleri karanlıktan çıkaran rehber kurt, aynı zamanda yeniden doğuşun ve özgürlüğün simgesidir. Türk resim sanatında bozkurt, özellikle Cumhuriyet döneminde milli bağımsızlık idealiyle ilişkilendirilmektedir.



Görsel 1: 1928 yılına ait Türk posta pulu



Görsel 2: Cumhuriyetin 10. yıl dönümünde hazırlanan Bozkurtlu Afiş "Demirci ve Bozkurt"

Bayat, “Göktürk devrinde ise kurt, ecdat kurtarıcı gibi resmî olarak devlet emareleri arasına alındı. Hakimiyette olan Aşına boyu, bozkurdu kendilerinin ana ecdadı olarak ilan ettiler. Bunun gibi Uygurların ve ,Moğolların hakimiyette olan sülaleleri de kurdu, ecdat seviyesine çıkarmışlardır” (Bayat,2017, s. 170). Ögel ise “En eski Türk efsaneleri, kurt ile başlarlar. Kurt, Türk mitolojisinin başlangıcı ve aynı zamanda, en önemli sembolüdür” (Ögel,1971, s. 12) demektedir.

“Türk mitolojisinde kurt, kimi efsanelerde insan babayla birleşerek yeni bir soyun anası olarak kabul edilmiştir. Bu figür, yalnız doğurganlıkla değil, Tanrı'nın yeryüzündeki görüntüsü olarak taşıdığı kutsallıkla da dikkat çeker. Ayrıca yön gösterici özelliği nedeniyle kimi anlatılarda göksel bir varlıkla, özellikle de kutup yıldızıyla ilişkilendirilmiş; bu yönüyle ilahi iradenin taşıyıcısı, yani Tanrı'nın elçisi olarak görülmüştür” (Ögel'den aktaran Damgacı, 2025, s. 100).



Görsel 3: Cumhuriyet Kuruluşunda ilk Türk Lirası

1920 ve 1940'lı yıllarda yapılan resimlerde bozkurt, Kurtuluş Savaşı'nın bir metaforu olarak işlenmiştir. Günümüzde ise sanatçılar tarafından bozkurt motifi hem tarihsel ve mitolojik anlamda hem de çağdaş politik kimlik tartışmalarıyla ilişkilendirilerek kullanılmaktadır.



Görsel 4: Bayrak Tutan Bozkurt Heykeli 1936 Maraş Kalesi

5.4.Ergenekon Destanı: Yeniden Doğuşun Anlatısı

Ergenekon Destanı, Türklerin sıkıştıkları dağlık bir vadiden demir dağları eriterek çıkışını anlatan mitolojik hikayedir. Bu anlatı, tarih boyunca yeniden doğuş, kurtuluş ve kimlik kazanma sembolü olarak Türk kültüründe çağlar boyunca yer almıştır. Bu destan, Türk milletinin kökenleri, direnişi ve yeniden doğuşu ile ilgili önemli bir hikayedir. Destan, Türklerin düşman saldırılarına karşı koyan ve onların zulmünden kaçarak Ergenekon adı verilen derin bir dağ vadisine sığınan Türk milletinin hikayesini anlatır. Türkler, bu vadede yüzyıllar boyunca yaşarlar ve nesiller boyu süren bir direnişle varlıklarını sürdürürler.

Ebu'l Gazi Bahadır Han'ın kaleme aldığı “Şecere-i Türki” adlı eserinde Moğolların yaratılış destanı olarak anlatılmakta ise de bazı kaynaklara göre bir Türk destanıdır olarak nitelendirilmektedir. Bahsi geçen iki tarihi kaynakta Nekuz (Nüküz) ve Qiyan (Kıyan) adlı kardeşler ile onların eşleri Tatarlar tarafından yenilince önce Ergenekon adı verilen dar ve sarp bir yere gitmiş, 400 yılda sülalesi çoğalıp oraya sığmaz olunca demir dağı eriterek Börteçine adında bir Bozkurt önderliğinde Ergenekon'dan çıkmışlardır.

Destanın başlangıcı, Türk boylarının Orta Asya'da yaşadığı döneme dayandırılmaktadır. Ergenekon Destanı, Türk milletinin zorlu koşullar altında direniş gösterme ve yeniden doğuşunu simgelemektedir. Türklerin Destandaki kahramanlık ve cesaret öyküleri, Türk halkına güçlü bir milli kimlik ve onur duygusu aşılamaktadır.

Ergenekon Destanı, Türk boylarının zor zamanlarda bir araya gelerek milli birlik ve beraberlik içinde mücadele etmelerini, uzun yıllar boyunca Türk boyları arasında dayanışma ve iş birliğini, Türk milletinin ortak bir geçmişe, değerlere ve amaçlara sahip olduğunu vurgulamakla birlikte toplumu birleştirici rol oynamaktadır.

Resim sanatında Ergenekon sahneleri, genellikle üç öge üzerinden işlenmektedir;

1. Demir Dağın eritilmesi – kolektif mücadelenin sembolü,
2. Kurt'un rehberliğı – ilahi yol göstericilik,
3. Toplumsal göç ve çıkış sahneleri – yeniden doğuş ve ulus inşasını simgelemektedir.

Ergenekon kişisel ve toplumsal anlamda kimlik kazandıran, dönüştüren, bizim sınırlarımızı belirleyen geçmişi yeniden üreten bellek mekânlarıdır. Destanlarda kimlik arayışına yurt olan mekân, evren ana/dağ olarak sembolleştirilir. Ergenekon Destanı'nda yeniden doğuşu sembolize eden mitolojik unsur Ergenekon Dağı'dır. Destandaki kutsal dağ, kahramanların erginlenme sürecinde “mitolojik ana” olarak geçmişi sürekli olarak büyüten yaşam merkezinin kaynağını oluşturur (Aytaç, 2014, s. 46).

Türk kültürünü, tarih bilinci içinde yeniden sanatta ve edebiyatta yorumlamak, kavramak ve türkün kültürel bilincinde yeniden yeşerterek resimde, şiirde, müzikte, sinema ve tiyatrodaki, bilimde, felsefe ve edebiyatta yeniden üretebilmek, eserlerde yeniden inşa etmek, toplumun bilincinde kültürel anlamda milli değerlerinin korunmasındaki en önemli meselelerden biri olarak düşünölmelidir. Bu anlayış devletin ve milletin bekasında sürekliliğı sağlayacak olan düşünceinin temelini oluşturmaktadır.



Görsel 5: Ratip Tahir Burak,
Ergenekondan Çıkış 1, 1932, Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Görsel 6: Ratip Tahir Burak,
Ergenekondan Çıkış 2, 1932, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

5.5. Hayat Ağacı: Kozmolojik Düzenin Görselleştirilmesi

Türk mitolojisinde en köklü sembollerden biri Hayat Ağacı (Uluğ Ağaç) kavramıdır. Bu ağaç, yalnızca doğanın bir parçası değil, aynı zamanda evrenin yapısını, insanın Tanrı ile ilişkisini ve kozmik düzeni simgeleyen kutsal bir motiftir. Hayat ağacı, kökleri yeraltına, gövdesi yeryüzüne, dalları gökyüzüne uzanan bir bütünlük içinde tasavvur edilmiştir. Bu nedenle o, üç âlemi birleştiren kozmik eksen (axis mundi) olarak yorumlanır.

Hayat Ağacı, Türk mitolojisinde gök, yer ve yeraltını birbirine bağlayan kozmik eksenini temsil eder. Bu motif, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada kültürel süreklilik göstermiştir.

1. Minyatürlerde cennet tasvirlerinde hayat ağacına benzer öğeler görülür.
2. Cumhuriyet dönemi ressamı hayat ağacını “evrensel düzen” ve “kültürel köklere bağlılık” metaforu olarak resmetmiştir.
3. Günümüz sanatında ise Hayat Ağacı, ekolojik ve çevresel kaygılarla ilişkilendirilerek çağdaş bir yorum kazanmıştır.



Görsel 7: Sivas Gök Medrese taçkapısından ayrıntı



Görsel 8: Erzurum Çifte Minareli Medresesinde tepesinde kartal bulunan hayat ağacı motifi. Tepesinde kartal bulunan Dünya Ağacı kabartması

Hayat ağacı bu üç âlemi birbirine bağlayarak evrenin düzenini sağlar. Böylece insan, şaman aracılığıyla veya ritüeller yoluyla bu ağaç üzerinden göksel yolculuk yapabilir. Şaman ayinlerinde kullanılan “şaman davulu” çoğu zaman hayat ağacını sembolize eden motiflerle süslenmiştir (Eliade, 1964).

Hayat Ağacı, Türk kozmolojisinde evreni ayakta tutan ve “genellikle ulaşılmaz bir yerde ya da merkezde bulunan ve yalnızca seçilmişlerin meyvelerinden yiyebileceği mucizevi bir ağaçta cisimleşen gerçeklik, kutsallık ve yaşamı simgeler” (Ergun, 2004, s. 40). Bu sembol, millilik kavramını kozmolojik ve kültürel süreklilik düzleminde görselleştirilmektedir.

Hayat ağacı, yer ile göğü ve yıldızları birbirine bağlayarak kâinatı sembolize eden önemli bir figürdür. Taşıdığı anlam ve içerikler ile geçmişten günümüze dek Anadolu’da farklı halk topluluklarının yaşantılarında önem arz etmiş olan

Hayat Ağacı, sanatlarında, el emeklerinde somutlaşan tasvir unsurları olarak yer almıştır. Orta Asya kültürü ile bağın Anadolu Selçuklu sanatına yansımaları olarak taş bezemelerde ve Osmanlı Dönemi’nde de halı, kilim, kumaş, işleme, baskı, keçe gibi ev eşyası ve giysilerde bu figürler görölmektedir (Yaş, 2022, s. 12).

Hayat Ağacı tarihin tüm safhasında birçok medeniyette kendini göstermiş, kutsiyet verilmiş bir sembol ve simgedir. Tıp alanında çift yılan sarmalının ortasında simgelenmiş ve sağlık ile ilişkilendirilmiştir.

Sümer, Babil, Asur gibi eski medeniyetlerin yanında Mısır, İran gibi devletlerin eserlerinde de görülmektedir. Selçuklu, Osmanlı gibi Türk kültürü ve sanatında, hatta el sanatlarının birçok alanında halı, kiliminde motif olarak kullanılmıştır. Hayat ağacı geniş coğrafyalara yayılmış kadim sembol ve motiflerden olmakla birlikte farklı birçok kültürde “merkezi direk” sembolü olarak da tasvirlenmektedir. Merkezin temel direği, Türk Kültüründe göğün direği olarak adlandırılmakta, göğün direği ise çadır direği ile özdeşleştirilmektedir. Bu tanımlama ile göğün direği kadim kültürün içinde önemli yer eden aile ve devleti temsil eden çadır olgusunda tezahür etmektedir (Ergun,2017).



Görsel 9: Kubadabad Sarayı Çini Buluntusu.



Görsel 10: Topkapı Sarayı Harem Odası Vazodan Beliren Hayat Ağacı Motifi “Selvi” Motifli Çini Panolar

Hayat ağacı motifi, Türk sanatında, özellikle de halı, kilim, taş oymacılığı ve minyatürlerde sıkça işlenmiş, çoğu zaman kökleri ve dallarıyla birlikte betimlenmekte ve dallarında kuşlar ya da hayvan figürleri yer almaktadır. Bu kuşlar, ruhları veya ilahî varlıkları temsil etmektedir. Selçuklu ve Osmanlı sanatında da hayat ağacı motifi, özellikle mezar taşlarında ve dini yapılarda kendine yer bulmakta, insanın faniliği ile sonsuz hayat arasındaki bağlantıyı sembolize etmektedir. Modern Türk sanatının birçok alanında ve el sanatlarında hayat ağacı, yenilenme, süreklilik ve yaşamın devamı anlamlarını korumaktadır.



Görsel 11: Hüseyin Sartaş “Hayat Ağacı”
2019



Görsel 12: Abdullah Meriç Adalı “Hayat Ağacı”

SONUÇ

Türk sanatının, özellikle resim sanatının gelişiminde millilik kavramının Türk toplumu üzerindeki etkisi, Türk mitolojisinin oynadığı rol araştırılmaya çalışılmıştır. İncelenen tarihsel süreçte, millî sanat anlayışının Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme döneminden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve ulu önder Mustafa Kemal Atatürk ve kurduğu genç Cumhuriyetin sanata ve sanatçıya verdiği büyük değerın devlet politikalarına kadar uzanan bir dönüşümünün Türk sanatının gelişmesindeki etkisi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma, Türk mitolojisinin destanları ve sembolleri aracılığıyla sanatın, ulusal kimliğin görünür ve kalıcı kılınmasında birincil araç işlevi gördüğünü; Mitoloji, tarihin ve tarihsel sürekliliğin kaynağıdır. Ergenekon Destanı, yeniden doğuş, kurtuluş ve kolektif mücadele anlatılarıyla, Cumhuriyet dönemindeki kurucu irade ve ulus inşası idealine ve inancına güçlü bir tarihsel meşruiyet zemini hazırlamış, İbrahim Çallı'nın eserleri gibi örnekler aracılığıyla topluma millî birlik, beraberlik ve tarih şuuru kazandırılmış, bu mitolojik ve kültürel anlatıların modern Türk sanatındaki değişim hedeflenmiştir.

Semboller, millî değerlerin taşıyıcısıdır. Bu taşıyıcı sembollerden olan Bozkurt figürü, bağımsızlık, özgürlük ve rehberlik gibi millî idealleri simgeleyerek Kurtuluş Savaşı'nın, özgürlüğün ve bağımsızlığın, hürriyetin bir metaforu hâline gelmiştir. Hayat Ağacı (Uluğ Ağaç) motifi ise kozmolojik düzeni, kültürel köklere bağlılığı ve yaşam ifadesi ile görsel tasvirlerle Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kültürel sürekliliğin en güçlü ifadesi olmuştur.

Millilik kavramı ile Cumhuriyet sonrası sanatçılar batı tekniklerini kullanmaya devam etse de, minyatür soyutlamaları, geçmişten günümüze Anadolu üzerinde kurulan tüm medeniyetlerin ve eserlerinin ışığında harmanlanarak sanatçıların esinlenmesi ve sanat eserlerini millî düşünce içinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde olduğu gibi halk motiflerini soyut sanatla birleştirmesi gibi yaklaşımlarla, milliliği "yerel kültürden beslenen özgünlük" olarak yorumlamıştır. Bu sentez, Atatürk'ün "muasır

medeniyet seviyesinin üstüne" çıkma hedefini destekleyen hem evrensel sanata uygun hem de millî karaktere sahip bir sanat dili yaratmıştır.

Sonuç olarak; Türk sanatında millilik kavramı, yalnızca yerel konuları ele almakla sınırlı kalmamış, mitolojik ve destansı unsurların yeniden yorumlanmasıyla toplumsal belleği koruyan, millî kimliği güçlendiren ve nesiller arası kültürel aktarımı sağlayan dinamik bir sürece dönüştürmüştür. Türk mitolojisi, sanatçılar için geçmişin diri ve canlı olaylarını geleceğe taşıyan, kültürel sürekliliği tükenmeyen bir kaynak olmayı daima sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Aytaç, P. P. (2014). Kültürel kimlik ve Ergenekon destanı, *Siyaset ve Kültür Dergisi*, Cilt: 5 Sayı: 26, 37.

Başbuğ, Z ve Başbuğ, F. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanat politikası. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* BAUNSOBED Ekim 2023, Cilt:26 Sayı:49-1, Cumhuriyet'in 100. Yılı Özel Sayısı.

Berk, N. Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çınar, S. (2017). İnanç-kültür-mitoloji, *Milel ve Nihal Dergisi*, 14 (1).

Damgacı, T. A. (2025). Türk mitolojisinde kurt figürünün anlam evreni ve çağdaş Türk resim sanatında simgesel yorumları, *Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi*, Cilt:3 Sayı:1.

Ebu'l Gazi Bahadır Han. (2020). *Şecere-i Türk*, Selenge Yayıncılık.

Eliade, M. (1964). *Şamanizm*, Çeviren: İsmet Birkan İmge Kitabevi Yayınları, 2018: Ankara.

Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Renda, G., Erol, T. (1980). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*, I. Tıglat Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi yayınları.

Yaşa, B. (2022). <https://anadolutibbidergisi.saglik.gov.tr> Yıl/Year: 2022 Nisan/April Sayı/Issue: 1 Bakanlık Yayın No: 1230.

Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler, *Konya Sanat Dergisi*, Sayı 2: 1-14.

Yıldırım, D. (2002). *Ergenekon Destanı*, Türkler, Vol. 3, Yeni Türkiye, Ankara, 2002, pp. 527-543.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: www.koleksiyonodasi.com/1994-yili-turk-pullari/

Görsel 2: <https://x.com/OrhunnHaber/status/1809282228821619001/photo/1>

Görsel 3: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:5_Turkish_Liras_\(1927\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:5_Turkish_Liras_(1927).jpg)

Görsel 4: <https://www.marasmanset.com/bayrak-tutan-bozkurt-kaleye-dikilecek-mi>

Görsel 5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ergenekon_Destanı

Görsel 6: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ratip-tahir--burak>

Görsel7: https://karsiyakakml.meb.k12.tr/icerikler/gokmedrese-gezimiz_13039246.html

Görsel 8: <https://www.sanata dair.net/erzurum-cifte-minareli-hatuniye-medrese/>

Görsel 9: Aypek, A. Aslan, E (2014) Cantürk Kubadabad Sarayı çinilerinde bulunan motiflerin endüstriyel alanda kullanımı; Paşabahçe Örneği Cilt: 5 Sayı: 26, 37

Görsel 10: Kurt Kırtay, K. Türk Kültüründe Hayat Ağacı (Selvi Motifi), Bir Motif Olarak Çini ve Seramiklerde Kullanımı. International Journal of Humanities and Art Researches | Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi Cilt 8, Sayı 2, 134.

Görsel 11: Hüseyin Sartaş, “Hayat Ağacı” Tuval Üzerine Yağlıboya 30x40 Cm <https://www.medyacuvali.com/kategoriler/1962/hayat-agaci>

Görsel 12: Abdullah Meriçatlı, “Hayat Ağacı” <https://www.hayatagaci.biz.tr/2014/08/turk-ressamlar-abdullah-mericadali/>

EXTENDED ABSTRACT

In addition to the geography in which societies live, the most effective structures in the development of national culture are beliefs, customs, traditions, and mores, which are the most important indicators. The culture that influences the character and lifestyle of every society possesses unique characteristics and expresses itself through its literary narratives and artistic symbols, with reflections tied to its stories, epics, and mythology. These artistic and literary works have ensured the unwavering standing of the society in terms of its economic, social, cultural, political, and belief values, and have ensured that its unity and solidarity against other societies are built upon solid foundations. The identity of societies is formed by the nation to which they belong. Culture, on the other hand, is the sum of elements consisting of the language, religion, customs, law, ethics, lifestyle, beliefs, and thoughts created by that nation. In this respect, mythology and epics are written or oral documents of primary importance in transmitting the vibrant and living events of nations' pasts to the future. Epics convey the common struggles, shared values, and rules of a nation throughout its history, as well as its past, national identity, common worldview, and future expectations, alongside its flaws and mistakes. These are the common values articulated in Turkish epics. This gives rise to the concepts of the Turkish nation as a nation and the shared values of the nation, which we call "national values." It should be noted that the colorful and attractive language of legends—which narrate events inspired by the public's imagination—and the creativity of art encompass not only two-dimensional but also three-dimensional working forms, and that visual expressions will reinforce a more effective and solid perception and understanding of the concept of nationality in society. It is evident that it is crucial for the art and culture of the Turkish nation, which has a very rich mythological past, to develop a nationalized art concept—just as in past periods and also today—through national understanding and transmission, with an expression that reaches the universal by promoting national values, without destroying individual, local, or national characteristics. This is important in terms of achieving Atatürk's maxim: "raising our national culture above the level of contemporary civilizations."

BÖLÜM 6

THE USE OF COLOR IN WAR AND CAMPAIGN MINIATURES BY NAKKAŞ OSMAN: THE CASE of : Şehnâme-i Selîm Han¹

NAKKAŞ OSMAN'IN SAVAŞ VE SE- FER MİNYATÜRLERİNDE RENK KULLANIMI: Şehnâme-i Selîm Han Örneği

Zülbiye SEVGİLİ POLAT²

1 Produced from the Art Proficiency dissertation titled ‘The Descriptions Of War in the Classical Period Of Ottoman and Artistic Applications in Antalya’ This article is derived from the Art Proficiency dissertation entitled.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Antalya, Türkiye, zulbiye@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9768-9921.

INTRODUCTION

The 16th century represents a formative stage in Ottoman miniature art, characterized by the institutionalization of classical stylistic conventions and the establishment of a sustainable artistic practice within the imperial ateliers. Manuscripts produced during this period must be regarded not merely as illustrated texts but also as cultural artifacts that mirror the intellectual worldview, aesthetic preferences, and representational strategies of their time. Among the figures who decisively shaped this classical aesthetic, Nakkaş Osman occupies a central place. His pictorial vision established key foundations of Ottoman miniature painting and provided a model of visual language that influenced generations of artists after him. Serving as *ser nakkaş* (chief painter) in the palace atelier, he determined not only the compositional framework of works but also the arrangement of figures, use of color, and overall organization of scenes.

One of the principal themes in Nakkaş Osman's oeuvre is that of campaigns and battles. Evolving in tandem with the historiographical practices of the period, such depictions visually celebrated the military achievements of Ottoman sultans. Large-scale compositions featuring crowds of figures, courtly ceremonies, pitched battles, and fortress sieges offered the artist a broad field for experimentation and narrative innovation. These images were not limited to straightforward documentation of events; rather, they aimed to construct a vivid narrative atmosphere. Among the most critical devices in producing such atmosphere was, without doubt, the careful use of color. This study focuses on the campaign and battle miniatures contained in the *şehnâme-i Selîm Han*, a manuscript produced under Nakkaş Osman's artistic direction. Situated firmly within the stylistic conventions of the Ottoman classical period, this work provides a rich field of inquiry in terms of both narrative content and pictorial language. In selected miniatures, the distribution of color within the composition, its symbolic and narrative functions, and its role in articulating the figure-space relationship are analyzed. The study seeks to identify Nakkaş Osman's chromatic strategies in these depictions and to assess how his approach to color contributed to the development of classical Ottoman miniature aesthetics.

6.1.The Life and Works of Nakkaş Osman

Nakkaş Osman, who introduced an original style in the development of 16th-century Ottoman visual culture, is among the foremost figures who shaped the aesthetics of classical miniature painting. Although no precise information concerning the artist's life can be directly traced in archival sources, the dating of the works to which he contributed indicates that his active period corresponded to the second half of the century. The earliest mentions of his name within artistic circles affiliated with the Ottoman court, particularly within the registers of the nakkaşhâne (imperial painters' atelier), appear in records from the reign of Sultan Süleyman the Magnificent. These entries are significant as they demonstrate his participation in an institutional artistic practice under the auspices of the court.

One of the distinctive aspects of Nakkaş Osman's art lies in his interpretation of figure arrangement and spatial relationships within narrative scenes. In his depictions, he created compositions enriched with descriptive and fictional details that evoke the impression of direct observation of the events represented. The sense of realism in his formal approach distinguished him from his contemporaries and established him as a representative of the classical miniature tradition. His activities within the Ottoman court atelier eventually elevated him to a managerial position; during this process, he not only oversaw production but also played a decisive role in shaping formal aesthetic criteria.

Ottoman painting, shaped within the broader tradition of Islamic art, is defined by specific symbolic codes, abstracted forms, and a restrained approach to figuration. Nakkaş Osman's place within this tradition is marked by his ability to develop original variations within these aesthetic boundaries. In his works, natural elements, architectural structures, human figures, and animal representations function not merely as visual attributes but as integral components supporting the overall narrative. The illustrations, harmoniously arranged alongside calligraphic elements, served both as complements to the text and as vehicles enabling multilayered readings of the historical and cultural context of the period.

Through the more than 600 miniatures he produced, Nakkaş Osman not only advanced modes of visual narration but also pioneered the maturation of Ottoman miniature painting in accordance with indigenous aesthetic values. In this regard, by distancing himself from occasionally felt external stylistic influences, he reinforced the foundations of the classical Ottoman style. His guiding role in the imperial ateliers contributed significantly to the formation of an original visual language; in particular, during the reign of Sultan Murad III, he gained recognition as a prominent artist. At the sultan's command, he was appointed head painter (nakkaşbaşı) of the palace. A large portion of the Hünernâme, as well as all the miniatures in Sûrnâme-i Hümâyûn of Murad III and the Şemâilnâme, were painted by him. In these works, the figures are depicted in a distinctly recognizable manner; facial expressions and hand gestures are carefully rendered, while details of clothing, formal elements, and decorative motifs are represented faithfully. The compositions are skillfully arranged with consideration of their relationship to nature. In this respect, Nakkaş Osman can be regarded as one of the most distinguished artists of his era.

The fact that the Şehinşahnâme, composed in Persian verse by the historian Seyyid Lokman on behalf of Sultan Murad III and transcribed in 1592, was illustrated by another painter, and that no further works attributable to Nakkaş Osman are recorded after this date, suggests that the artist may have passed away around this time. Nevertheless, the illustrated manuscripts he completed during the reign of Murad III remain fundamental examples reflecting his artistic vision, stylistic preferences, and innovative contributions to Ottoman miniature painting (Yetkin, Istanbul, 1984, p. 205). The classical level attained by Ottoman miniature painting in the second half of the 16th century was largely shaped by the original approaches developed by native artists. During this period, production distanced itself from the influence of external artistic traditions and consolidated around a court-centered style. Seyyid Lokman (Asuri), the author of the Sûrnâme of 1582, stated that Nakkaş Osman, one of the leading painters of the period, was of Bosnian origin. Available evidence indicates that Nakkaş Osman joined the court atelier toward the end of the reign of Sultan Süleyman, most likely in the 1550s.

His role as chief painter of the 1558 manuscript *Süleymannâme* demonstrates that he quickly rose to a significant position within the atelier hierarchy. Nakkaş Osman assumed a central role in the production of illustrated manuscripts in the Ottoman court ateliers, particularly during the reigns of Selim II (1566–1574) and Murad III (1574–1595). Nearly all the works prepared under the patronage of these two sultans bear traces of his contribution. Available sources suggest that his earliest known miniature work began with the *Tercüme-i Şehnâme*, dated between 1560 and 1565 (Mahir, 2006–2007, pp. 1–15).

One of the earliest works to which he contributed is the *Süleymannâme* manuscript housed in the Topkapı Palace Museum (TSM, H. 1517). His name first appears in the *Ehl-i Hiref* registers of 1566, which recorded the daily wages of craftsmen and artisans employed in the Ottoman court. From this date onward, he is listed among the distinguished artists working with high remuneration (Avcı, 2023, pp. 566–576). One of the earliest examples clearly reflecting his distinctive style is *Nüzhet el-Ekber der Sefer-i Zigetvar*, completed in 1569.

The first work bearing his signature is *Kıyâfetü'l-İnsâniye fî Şemâilü'l-Osmaniye*, produced in 1579. This work depicts the physical appearances and attire of Ottoman sultans from Osman Gazi to Murad III in miniature form. Since the artist did not have the opportunity to directly observe the facial features of earlier sultans, it is thought that he relied on the works of Western painters for his portraits. Furthermore, the portraits of sultans created by painters of the Veronese workshop in Venice, brought to the Ottoman court through the patronage of Grand Vizier Sokollu Mehmed Pasha, were identified as references for Nakkaş Osman's project. Two original copies of this work from his lifetime are preserved today in major Turkish libraries. These works made a decisive contribution to the emergence of a portrait tradition for Ottoman sultans in miniature painting (Avcı, *ibid.*).

The 1579 manuscript *Zafernâme* (Chester Beatty Library Collection, Dublin) contains seven miniatures attributed to Nakkaş Osman. Together with Seyyid Lokman, one of the foremost representatives of the *şehnâme*

tradition, he contributed to both the textual and visual processes of these royal epics delineating the destinies of Ottoman sultans. Archival records confirm his participation in the illustrated sections of *Şehnâme-i Selim Han* (TSM A.3595), *Şehnâme-i Murad III* (Istanbul University Library F.1404 & TSM B.200), and *Hünernâme I–II* (TSM H.1523 & H.1524). In addition, documents certify that he illustrated the miniature section of the Islamic historical work *Zübdetü't-Tevârîh*, which narrates the stories of prophets (TİEM, copy dated 1973) (Çağman, 2004, pp. 900–911).

One of the innovations Nakkaş Osman introduced to Ottoman miniature painting was the creation of the *sûrnâme* style. A *sûrnâme* depicts the circumcision, wedding, or betrothal ceremonies of sultans' children. This practice was initiated by Nakkaş Osman on the occasion of the circumcision of Şehzade Mehmed, son of Murad III, which lasted for 52 days and 52 nights. The miniatures of this ceremony were prepared within the framework of traditional Ottoman miniature painting conventions. The most prolific and vibrant period of Ottoman miniature painting coincided with the reign of Murad III (1574–1595). It is evident that in this process, the development of the tradition of illustrated books was strongly shaped by the sultan's personal inclinations and the cultural atmosphere of the court. Using the pseudonym Murâdî, Sultan Murad composed religious and mystical poems; his *divan*, prepared in 1588 with exquisite examples of illumination and bound in a jeweled cover crafted by the court jeweler Bosnian Mehmed, is preserved today in the Treasury of Topkapı Palace. An inscription on the binding indicates that Zeyrek Ağa, one of the *enderun ağas* of the court, contributed to its preparation. During this period, the imperial atelier was engaged in an extraordinarily productive phase. It is known that court officials such as Darüssaade Ağası Mehmed Ağa and Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa took close interest in the calligraphers and painters responsible for preparing illustrated books. Among the works produced in these years, *şehnâmes* written in Persian verse in *nastalîq* script, depicting Ottoman rulers, occupy a special place. Composed between 1579 and 1597 by Seyyid Lokman and adorned with miniatures by Nakkaş Osman and his atelier, these works were titled *Târîh-i Sultân Süleymân*, *Şehnâme-i Selîm Han*, *Şehinşâhnâme*, and *Şehnâme-i Sultan Murad* (Tanındı, pp. 384–401).

6.2.Nakkaş Osman's War-Themed Miniature Examples

In the miniatures that visually supported Ottoman historiography, particular emphasis was placed on land and naval battles, siege scenes, and palace ceremonies in which the sultans or viziers who assumed command took part. In these works, the painters sometimes created visual compositions based on campaigns they had personally witnessed, and at other times on the narratives of the texts they were illustrating. Regardless of the method employed, they sought to depict historical events as realistically as possible within the established visual language of miniature art. Thus, the examined miniatures are noteworthy not only for their artistic value but also for their function as historical documents.

The 16th century was a period in which the Ottoman Empire carried out extensive military campaigns both in the East and the West, while also experiencing profound cultural reflections of these campaigns. Particularly during the reigns of Yavuz Sultan Selim and Sultan Süleyman the Magnificent, conquests not only brought territorial expansion but also enriched the artistic accumulation of the Ottoman court. The nakkaşhâne (imperial painting atelier), under court patronage, became not only a center of production but also an artistic environment where diverse cultural styles interacted. Artists brought from conquered lands worked alongside Ottoman painters, endowing the miniature art of the period with a multilayered and rich visual language.

The manuscript *Nüzhetü'l-Esrârü'l-Ahbâr der-Sefer-i Sigetvar* (TSMK, H. 1399), authored by Ahmed Feridun Pasha, contains a miniature prepared by Nakkaş Osman in the tradition of Matrakçı Nasuh's topographical depictions. This work illustrates the Siege of Szigetvár during Sultan Süleyman's campaign. Spread across two facing folios (f. 32b–33a), the miniature depicts the four bastions of Szigetvár (Fig. 1) along with the deployment of the Ottoman army during the siege. The composition visually conveys the encirclement of the fortress by the five-sectioned *ortağ-ı hümayun* (imperial pavilion) and Ottoman tents (Mahir, 2006–2007, pp.1–15).



Figure 1: The Siege of Szigetvár and its surroundings, *Nüzhetü'l-Esrârü'l-Ahbâr der-Sefer-i Zigetvar*, TSMK, H.1339, f. 32b–33a (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, p. 113).

The work known as *The History of Sultan Süleyman* or *Zafernâme* was written in Persian verse by Seyyid Lokman in 1579 (DCB T.413). Dating from the early years of Selim II and Murad III's reigns, the manuscript continues the narrative of Süleyman's final years from where the *Süleymannâme* (TSMK, H.1517) ends. It contains 25 miniatures reflecting Nakkaş Osman's style.

On folio 94v, a scene of the Ottoman army camp is depicted, while the facing folio 93v (Figs. 2–3) shows prisoners being brought to the Ottoman encampment after the fall of Szigetvár (Banu Mahir, *ibid.*).



The *Şehnâme-i Selim Han* (TSMK, A.3595), written by Seyyid Lokman and illustrated by Nakkaş Osman together with his brother-in-law Ali, constitutes another Ottoman *şehnâme*. In their depictions of battles, sieges, and naval landings, the two painters sought above all to reflect the topographical features of the relevant regions, thereby highlighting the strategic significance of conquests and operations. This approach is especially evident in the double-page miniature (fols. 130b–131a) depicting the naval battle of 1572 at Navarino between the Ottoman fleet and Venetian forces (Figs. 4–5). On the right-hand folio, the positioning of the Ottoman fleet off Navarino is represented, while the left-hand folio vividly portrays close combat between Venetian and Ottoman forces (Banu Mahir, *ibid.*).

Figure 2-3: *Süleymannâme*, Source: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413/168/LOG_0014/ Within the manuscript, there is also a miniature representing the 1565 Siege of Malta, one of the most challenging naval conflicts of the period (Banu Mahir, *ibid.*, p. 9).

A document dated H.990/M.1582 in the Topkapı Palace Archive reveals that Nakkaş Osman was among the painters who illustrated the first volume of Hünernâme (TSMK H.1523), a collective work (Anafarta, 1969, pp. IX–X). He also collaborated on the second volume of Hünernâme, dated H.997/M.1588 (TSMK H.1524). This manuscript, which contains 65 miniatures and portrays the talents and achievements of Sultan Süleyman, is a significant example of Ottoman miniature art. Apart from Seyyid Lokman's praise of Nakkaş Osman at the end of the manuscript, no additional documentary evidence survives concerning the identity of the contributing artists (Konak, 2014, 5(2)).



Figure 4: Naval Battle of Navarino, Şehnâme-i Selim Han, TSMK H.3595, fols. 130b–131a



Figure 5: Detail 131a. Source: https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm



Figure 6: The martyrdom of Sultan Murad I by the Serbian knight Miloš, Hünernâme (vol I, TSMK H.1523, y. 94a).



Figure 7: Sultan Süleyman on the battlefield, Hünernâme (vol II, TSMK nr 1524, y. 206a).

6.3.The Use of Color in Nakkaş Osman’s War-Themed Miniatures in şehnâme-i Selim Han

The şehnâmes composed in the Ottoman court to glorify the sultans stand out not only for their literary but also their artistic value. Modeled on Firdausi’s Shahnameh, they were written in Persian or Turkish verse and enriched with lavish miniature embellishments. Prepared mainly in the court ateliers, these manuscripts represent some of the finest technical and aesthetic achievements of Ottoman miniature painting. As such, they are not merely historical narratives but also important cultural documents reflecting the visual arts of their time. şehnâme-i Selim Han is one such example.

Registered under no. 3595 in the Library of Sultan Ahmed III at Topkapı Palace Museum, this work narrates the events from the accession to the death of Sultan Selim II (1566–1574). Its author was Lokman b. Seyyid Hüseyin al-Urmevî, who served as şehnâmecî under Selim II and Murad III. Written in Persian verse, the manuscript survives in a fragmented and incomplete state; it measures 34.3 × 23.6 cm and consists of 158 folios. It contains 44 miniatures, most of them full-page. The text was copied by İlyas Kâtib in nastalîq script, arranged in four columns, and framed within gilded borders measuring 24 × 14.3 cm. Its binding, not original, dates from the late 18th century. According to a Persian colophon on folio 156a, the work was completed on the sixth night of the month of Dhu’l-Hijja in the year 988 AH (January 1581). At the beginning of the manuscript, there is an extensive poetic preface about the preparation of the book and its author. Following this, two facing pages contain dedicatory expressions addressed to Sultan Murad III. The narrative begins on folio 17b. The preface and initial folios feature elegant illumination, representing some of the most refined examples of the period (Çağman, 1973, pp. 411–426).

One of the miniatures depicts a meeting among the scholar şemseddin Ahmed Karabağı, Seyyid Lokman, Nakkaş Osman, and Ahmed Feridun Bey, providing visual evidence of Osman’s role in illustrating the manuscript. In this scene, Osman holds a sketch for şehnâme-i Selim Han showing Selim II shooting at a target suspended beneath the dome

from the gilded lattice window of the Justice Tower Pavilion. This sketch corresponds to the illustration on folio 11a of the manuscript (Fig. 8) (Parlardir, 2007, pp. 67–108).

The Şehnâme-i Selim Han, covering the events of Selim II's reign, was illustrated by Nakkaş Osman and his brother-in-law Ali. In their depictions of battles, sieges, and naval landings, both artists prioritized the representation of the topographical features of the regions, thereby emphasizing the strategic importance of conquests (Banu Mahir, *ibid.*, p. 9).



Figure 8: Miniature depicting Şemseddin Ahmed Karabaği, Lokman, Feridun Bey, and Nakkaş Osman in a meeting on the preparation of the şehnâme. Şehnâme-i Selim Han, (TSM A.3595, vr 9a (Necipoğlu, 2000, pp. 22–61).

In Ottoman miniature art, war scenes are especially concentrated in şehnâme and gazavâtname manuscripts. These miniatures typically highlight the heroic actions of viziers, commanders, and military leaders, while gazavâtnames place particular emphasis on commanders who personally participated in battles. A survey of Ottoman war-themed miniatures reveals the recurrence of specific motifs, such as fortress sieges, hand-to-hand combat with the enemy, duels of vanguard units, and naval expeditions.

In Ottoman şehnâme miniatures, the figure of the sultan assumes a central role. As visual representations of sovereignty, these miniatures depict the sultans' victories, military successes, and ceremonial activities. Beyond their aesthetic qualities, they function as significant visual records documenting the historical events of the period. In miniature painting, visual arrangement, composition, and color choices are as crucial to the construction of meaning as the narrative content itself. In particular, the use of color becomes a complementary element that underscores the grandeur of the ruler and the importance of the event. The symbolic value of colors thus acquires ideological dimensions.



Figure 9: The Battle of Ankara, Şehnâme-i Selim Han, fol. 43a. Source: https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i-Selim_Han.htm

Examination of the miniatures of the period reveals the use of bright and vivid colors. The striking predominance of red tones in Ottoman miniature art is noteworthy. This can be attributed both to the brilliance and prominence of red pigments and to the symbolic significance historically attached to this color in Turkish culture. Known as *al or kızıl* in Turkish, red was traditionally regarded as a symbol of power and divine fire. In the miniatures, red garments chosen for the sultan and key figures served not only as dramatic highlights but also as markers of symbolic exaltation. This indicates that color choices were linked not only to aesthetic concerns but also to cultural and ideological codes (Fig. 9).

6.4.The Use of Color in War-Themed Miniatures in the Work

The war scenes depicted in the miniatures of the Şehnâme-i Selim are executed in a manner that reflects the artist's mastery. The layered and overlapping compositions of the figures infuse the scenes with an intense atmosphere of battle. Some figures are illustrated extending beyond the boundaries of the miniature's frame, thereby heightening the dramatic impact of the narrative.

The work reveals that the miniatures were produced collaboratively by painters Osman and Ali; however, determining precisely in which scenes the two artists worked together is initially quite challenging. The stylistic unity observable in the composition, use of color, and linear qualities of the miniatures makes it difficult to distinguish the individual approaches of Osman and Ali. A true differentiation can only be attempted by examining the dominant lines shaping the figures, body proportions, and the treatment of facial features; nevertheless, even this approach does not yield absolute clarity. The color application observed in the miniatures,

however, displays a consistent pattern. For backgrounds, colors such as blue, dark pink, various shades of green, and light lilac are frequently employed. In the garments of the figures, vivid tones such as red and orange predominate. In the scenes attributed to Nakkaş Osman, notable aesthetic interventions include the separation of the ground through hill contours. Moreover, Osman's tendency either to elevate the horizon line to an extraordinarily high position or to disregard it entirely allows for the natural placement of a large number of figures within the scene. In this way, both the dynamism of the scene and its visual richness are enhanced. The stylistic approach in the works attributed to the painter Ali, by contrast, diverges markedly from that of Osman. Ali's figures are rendered with sharper lines; in facial depictions, the eyebrows, eyes, and beards are expressed in a cruder and darker manner compared to Osman's work. This method, combined with a more rigid use of figure schemata, imparts to the composition a more distant and controlled narrative quality. In terms of color choices, Ali employs a more limited palette than Osman; tones of light lilac and green dominate his landscape settings. Additionally, the use of clusters of grass adapted to the ground appears exclusively in the scenes attributed to Ali, suggesting his selective and distinct compositional approach (Çağman; 1973; pp. 411–426).

When examining the war-themed miniatures within the manuscript, four examples can be identified. The first of these is:

“The Pavilion of Commander Iskender Pasha Established Opposite the Enemy Territory at Akare near Basra” which is located in pages 42b-43a. In this miniature, the river and its tributaries, along with nearby fortresses, are depicted to indicate the terrain. In the lower left corner, in an open space, the commander and his retinue are seated in front of the pavilion. Several janissaries firing upon the enemy are scattered somewhat randomly into the upper open area. The liveliness of the scene is enhanced by the movements of the figures visible in the boats on the river. Despite the complexity of the composition, efforts are made to realistically convey both the setting and the situation of the soldiers.

The arrangement of compositional elements distribution, color, scale, and movement forms a balanced order: the landscape, tinted in pastel hues, is

detailed with simple vegetation and functions as a background. Human and animal figures, painted in solid colors, are depicted frontally and in motion, consistent with the subject matter; hierarchical variety is achieved through differences in color, scale, and dynamism.

The use of yellow, blue, crimson, gray, and green in the miniature serves as a significant means of ensuring compositional unity, establishing hierarchical distinction, and intensifying movement (Fig. 10).

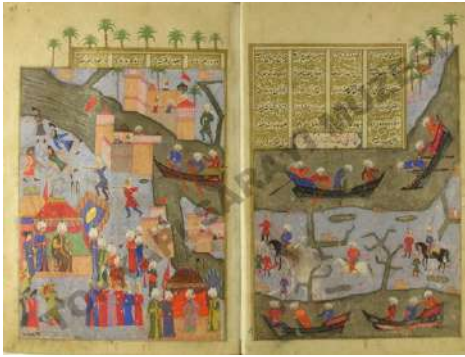


Figure 10: The Pavilion of Commander Iskender Pasha Established Opposite the Enemy Territory at Akare near Basra, *Şehnâme-i Selim Han*, (T.S.M.K. H. 3595), fols. 42b–43a).

“The Battle at Akare (The Facing Page of This Miniature is Missing)” (folio 44a).

The facing page of this miniature is lost. The river and its tributaries, together with nearby fortresses, indicate the terrain. In the lower left corner, in front of the pavilion, the commander and his retinue are seated. Several enemies, along with soldiers drawing swords and falling in battle, are scattered

across the upper area. The key element enlivening the scene is once again the movements of figures in the boats on the river. Dead bodies are also shown dispersed in the water.

The landscape, tinted in pastel hues, is detailed with simple vegetation and functions as a background. Human figures, painted in solid colors, are depicted frontally and in motion, in accordance with the narrative context; hierarchical variety is achieved through differences in color, scale, and dynamism.

The use of blue, green, red, black, and gray serves as a significant means of ensuring compositional unity, establishing hierarchical distinction, and enhancing the sense of movement (Fig. 11).

“Özdemiroğlu Osman Pasha’s Battle of Taaz” (folio 68b).

The pictorial surface is divided by a large diagonal hill: the greater portion shows the Ottoman army advancing and waiting in calm procession, while in the small section at the upper left, groups of combatants are engaged in animated battle and casualties are depicted. At the upper right, a burning fire and three tents above it are illustrated.



Figure 11: The Battle at Akare, Şehnâme-i Selim Han, (T.S.M.K. H. 3595), fol. 44a.

In line with the hierarchy achieved through variations of color, scale, and movement, the composition organizes nature in the background, while human and animal figures occupy the foreground. The arrangement of compositional elements distribution, color, scale, and movement forms a balanced order: the landscape, tinted in pastel hues, is detailed with light vegetation and a simple horizontal and diagonal hill, serving as a background. Human and animal figures, painted in solid colors, are shown frontally and in motion, consistent with the theme; hierarchical variety is again created through differences in color, scale, and dynamism.



Figure 12: Özdemiroğlu Osman Pasha’s Battle of Taaz, Şehnâme-i Selim Han, (T.S.M.K. H. 3595), fol. 68b.

The use of yellow, brown, red, blue, pink, green, white, and gray in the miniature serves as an important means of ensuring compositional unity, establishing hierarchical distinction, and intensifying the sense of action (Fig. 12).

“Hüseyin Pasha’s Battle of Anavarna (Navarino)” (folios 130b–131a).

In the depiction of the Battle of Navarino, one encounters the creative power of the Ottomans. In the foreground, the brightly colored Ottoman galleys and enemy ships are presented, while above them the Ottoman

army is shown advancing from right to left. The calmly waiting army is portrayed as spectators of the fierce clashes between the enemy soldiers and the Ottoman vanguard on the shore. As fleeing enemy soldiers retreat toward their ships, complete tranquility dominates the Ottoman galleon on the facing page.

Designed across two facing pages in a vertically oriented format, the miniature is conceived as an outdoor composition. Following the hierarchy achieved through variations of color, scale, and movement, the upper portion depicts nature and architecture, while the lowest register contains the sea, along with human and animal figures. The landscape, tinted in pastel hues, is designed with a single tree and no ornamentation. Buildings, landscape, ships, and human and animal figures, painted in solid colors, are depicted frontally and in motion, consistent with the subject matter; hierarchical variety is thereby achieved through differences in color, scale, and dynamism.

The use of yellow, brown, navy blue, blue, black, purple, red, white, green, and gold serves as a significant means of ensuring compositional unity, creating hierarchical distinction, and intensifying the sense of action (Fig. 13).



Figure 13: Hüseyin Pasha's Battle of Anavarna (Navarino), Şehnâme-i Selim Han, (T.S.M.K. H. 3595), fols. 130b–131a.

Figure 14: Hüseyin Pasha's Battle of Anavarna (Navarino), Şehnâme-i Selim Han, detail (T.S.M.K. H. 3595), fols. 130b–131a. (https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm).



CONCLUSION

The war-themed miniatures contained in Şehnâme-i Selim Han (TSMK, A.3595), which recounts the historical events of the reign of Sultan Selim II and was authored by Seyyid Lokman, are not merely visualizations of historical episodes but also unique artistic documents reflecting the Ottoman classical style in terms of color and compositional design. In these miniatures, colors transcend their role as decorative elements to become functional tools that structure the scene, define hierarchies among figures, and enhance the dramatic intensity of events. Particularly dominant tones such as red, blue, and green carry symbolic value in translating Ottoman cultural codes into visual language.

The Şehnâme-i Selim Han demonstrates how Nakkaş Osman masterfully integrated both realistic observation and an idealized representational approach in his depictions of battle. The balance within compositions, the interplay of filled and empty spaces, and the placement of figures in the scene all confirm the artist's priority on maintaining narrative coherence. This approach establishes him as a leading figure who institutionalized classical Ottoman miniature aesthetics and transmitted them to subsequent generations.

In conclusion, Nakkaş Osman's understanding of color formed an original visual language that integrated the ideological and aesthetic dimensions of battle narratives within Ottoman miniature art. The depictions in the Şehnâme-i Selim Han not only illuminate the mental world of the period but also reaffirm the historical function of miniature painting. In this respect, his works hold particular significance in demonstrating that the use of color in Ottoman miniature tradition was not merely a technical choice but also a bearer of cultural and symbolic meaning.

REFERENCES

- Anafarta N. (1969). *Hünername minyatürleri ve sanatçıları*. Yapı Kredi Doğan Kardeş Yayınları.
- Avcı A. (2023). Nakkaş Osman'ın hayatı, eserleri ve üslubu. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, Yıl: 10, Sayı: 65, Ağustos.
- Bağcı S., Çağman F., Renda G. ve Tanındı Z. (1969). *Osmanlı resim sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çağman F. (2004). *Minyatür*. Osmanlı uygarlığı II, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çağman F. (1973). *Şahname-i Selim Han ve minyatürleri*. Sanat Tarihi Yıllığı V Kunsthistorische Forschungen, Ayrı baskı-Sonderdruck İstanbul.
- Konak R. (2014). Hünernâme minyatürlerinde kompozisyon düzeni. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2).
- Mahir B. (2007). *Osmanlı minyatürlerinde savaş, kuşatma ve çıkartma*. Vovvoda Caddesi Toplantıları 2006-2007.
- Necipoğlu G. (2000). *Osmanlı sultanlarının portre dizilerine karşılaştırmalı bir bakış, Padişahın portresi: Tesâvir-i âli osman*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Parladır Ş. (2007). Sigetvar seferi tarihi ve Nakkaş Osman, *Sanat Tarihi Dergisi Sayı/Number XVI/1* Nisan/April.
- Tanındı Z. (T.y.). *İstanbul sarayının resim hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür*, Antik Çağdan XXI Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, cild 7.
- Yetkin S. K. (1984). *İslam Ülkesinde Sanat*, Cem Yayınevi.

Online Source

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413/168/LOG_0014/
(erişim tarihi:12.08.2025)

https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm
(erişim tarihi:12.08.2025)

https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm
(erişim tarihi: 22.08.2025)

Figure References

Figure 1: Bağcı, Serpil, Çağman, Filiz, Renda, Günsel ve Tanındı, Zeren (2006). “Osmanlı Resim Sanatı” İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Figure 2-3: Mahir B.; (2006-2007) Osmanlı Minyatürlerinde Savaş, Kuşatma ve Çıkartma; Etkinlikler – Voyvoda Caddesi Toplantıları 2006-2007, Süleymannâme, https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_413/168/LOG_0014/

Figure 4 : Naval Battle of Navarino, Şehnâme-i Selim Han TSMK H.3595, fols. 130b–131a

Figure 5: Naval Battle of Navarino, Şehnâme-i Selim Han, TSMK H.3595, fols.131a https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm

Figure 6: The martyrdom of Sultan Murad I by the Serbian knight Miloš, Hünernâme, TSMK H.1523, y. 94a.

Figure 7: Sultan Süleyman on the battlefield, Hünernâme, TSMK nr 1524, y. 206a

Figure 8: Necipoğlu G.; (2000) Osmanlı sultanlarının portre dizilerine karşılaştırmalı bir bakış.

Figure 9: https://warfare.x10host.com/Ottoman/Sehname-i_Selim_Han.htm

Figure 10: He Pavilion of Commander Iskender Pasha Established Opposite the Enemy Territory at Akare near Basra, Şehnâme-i Selim Han, T.S.M.K. H. 3595, fols. 42b–43a.

Figure 11: The Battle at Akare, Şehnâme-i Selim Han, T.S.M.K. H. 3595, fol. 44a.

Figure 12: Özdemiroğlu Osman Pasha's Battle of Taaz, Şehnâme-i Selim Han, T.S.M.K. H. 3595, fol. 68b.

Figure 13: Hüseyin Pasha's Battle of Anavarna (Navarino), Şehnâme-i Selim Han, T.S.M.K. H. 3595, fols. 130b–131a.

EXTENDED ABSTRACT

Nakkaş Osman, 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatının önde gelen, en küçük detayları ve olayları gerçekçi bir şekilde tasvirlerinde yer veren en önemli temsilcilerinden biridir. Hayatı hakkında sınırlı bilgi bulunmasına rağmen, sanatı ve saray nakkaşhanesindeki belirleyici rolü dönem kaynaklarında açıkça izlenebilmektedir. III. Murad devrinde (1574–1595) saray atölyelerinde etkin olarak çalışan Nakkaş Osman, özellikle tarihî olayların tasviri amacıyla hazırlanan eserlerde görev almış ve Osmanlı tasvir geleneğinin gelişiminde etkili olmuştur. Bu sanatçının yönettiği projelerden biri olan Şehnâme-i Selim Han, Osmanlı minyatür sanatının hem estetik hem de anlatı düzleminde ulaştığı yüksek seviyeyi temsil etmektedir.

Bu çalışma, Nakkaş Osman'ın Şehnâme-i Selim Han örneği çerçevesinde, sefer ve savaş konulu minyatürlerdeki renk anlayışını incelemeyi amaçlamaktadır. Eserdeki sahneler, dönemin tarihsel olaylarını betimleyen aynı zamanda zengin kültürel ve ideolojik anlamlar taşımaktadır. Kompozisyonlarda renk kullanımının yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda anlatı bütünlüğünü destekleyici bir öğe olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Renkler, figürlerin hiyerarşisini, sahne içindeki mekânsal ilişkileri ve olayların dramatik tonunu belirlemede işlevsellik kazandırmıştır.

Minyatürlerde yer alan kıyafet renkleri, askerî teşkilat ve sosyal statüleri yansıtmakta; mimari ve doğal unsurlarda kullanılan tonlamalar ise sahnenin atmosferini oluşturmaktadır. Nakkaş Osman, anlatımda sadeliği önceleyen bir yaklaşım benimsemiş, aşırı yüzey süslemelerinden kaçınarak renk dengesine, doluluk-boşluk oranlarına, kompozisyon ve anlatı bütünlüğüne özen göstermiştir. Bu bağlamda, minyatürler sadece görsel bir anlatım değil, aynı zamanda dönemin zihniyetini ve estetik değerlerini yansıtan kültürel belgeler niteliğindedir.

Nakkaş Osman'ın minyatürleri üzerine yapılmış çeşitli araştırmalar bulunmakla birlikte, bu çalışma, sanatçının yalnızca genel üslubunu değil, bir tema etrafında toplanan sahneler üzerinden renk anlayışını biçim ve içerik açısından ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu yönüyle

Çalışma, Osmanlı minyatür sanatında savaş anlatılarının renk yoluyla nasıl yapılandırıldığını ve bu görsel dilin sanatçının kişisel üslubuyla nasıl bütünleştiğini ortaya koymaktadır.

BÖLÜM 7

DEVLET VE MEDYA SÖYLEMLERİNDE AİLE KURUMUNUN TEMSİLİ: TÜRKİYE'DE 2025 AİLE YILI ÖRNEĞİ

THE REPRESENTATION OF THE FAMILY INSTITUTION IN STATE AND MEDIA DISCOURSES: THE CASE OF 2025 FAMILY YEAR IN TURKEY

Gönül ZAIMOĞLU¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Medya ve İletişim Programı Bölümü, Antalya, Türkiye, gonulzaimoglu@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7821-2295.

GİRİŞ

Aile bir toplumun en temel taşı olarak insanlık tarihi boyunca çağın koşulları ve şartları içerisinde göre değişimler gösterse de günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir. Aile bir bireyin içinde yaşadığı ilk sosyal çevredir. Bireyler yüksek oranda aile kurumunu içerisinde şekillenir ve toplumsallaşır. Aynı zamanda aile olma kavramı insana özgüdür ve çoğu zaman yaşam boyu devam eder. Bireyin toplumsal hayata geçişini sağlayan ve onu hayata bağlayan aile insanlık tarihindeki bu yönü nedeniyle tarih boyunca sosyal bilimlerin ilgi odağı olmuştur (Turğut, 2017, s. 94). Ailenin evrimi insanlık ile eşzamanlı olarak ilerler bu sebeple yapısal olarak durağan değildir. Toplumsal değişimlere paralel olarak aile de yapısal olarak değişir. Bu değişim ailenin yapısal değişiminin yanı sıra aile içi roller, evlilik biçimleri, çocuk yetiştirme gibi aile kurumunun içindeki her bir fonksiyonu etkiler. Aile yapısındaki değişim ise daha uzun vadede toplumsal yapıdaki değişimlere etki eder.

7.1.Toplumsal Değişimler Karşısında Ailenin Değişen Yapısı

Engels, aile ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında çeşitli örnekler vererek bunu açıklar. Örneğin modern anlamda evlilik kurumunun veya eşlilik durumunun olmadığı çağlarda soyun anneden devam etmesi, çocukların anne mirası üzerinde hak sahibi olması gibi durumlar söz konusuydu. Bu durum mirastan, nerede yaşanacağına, çocukların üzerindeki haklardan erkek ve kadının konumuna dair bir dizi toplumsal koşullar yaratmaktaydı (Engels, t.y., ss. 50-72). Engels, modern anlamda aileyi toplumsal üretim ilişkilerin üretildiği bir alan olarak tanımlar. Ona göre aile kapitalist toplumsal yapıda yeniden dönüşüm geçirmiş ve buna bağlı olarak kadına ve erkeğe düşen roller yeniden tanımlanmıştır. Kapitalist toplumda bu işlev daha da derinleşir. Kadının emeği ev içinde ücretsiz hale gelirken, erkeğin ücretli emeği kapitalist sistemin temel direğini oluşturur. Böylece aile, hem ekonomik hem de ideolojik düzeyde mevcut üretim biçiminin devamını güvence altına alır. Gelişimsel idealizm teorisi çerçevesinde gelişmişlik seviyesinin aile yapısına etkisi ve aile kurumu ile sürdürülmesi ailenin toplumlar için taşıdığı stratejik

önemi ortaya koymaktadır. Modernleşme kuramlarına göre de geleneksel toplum yapısı ile modern toplum arasındaki farklılıklar geleneksel birey ile modern birey arasındaki farklar ile paralellik göstermektedir. Modernizm ortaya çıktığı dönemden beri, kendisini geleneksel olana ulaşılması gereken hedef olarak işaret eder. Geleneksel toplum yapısı denildiğinde temel olarak tarım ekonomisine dayalı, okuryazarlık oranının düşük, teknolojik gelişmişlik düzeyi sınırlı, hukuk sistemi yerine geleneksel normların hakim olduğu ve dinin sosyal hayat üzerinde etkili olduğu sosyal düzen akla gelir. Modern toplum ise hukukun üstünlüğü ve siyasal kurumların güçlü olduğu, belirgin ve işlevsel kurumsal yapılara sahip, birey özgürlüğüne, refahına ve özerkliğine değer veren, kentsel yaşam biçiminin hâkim, sanayi ve hizmet sektörlerine dayalı, demokratik değerlerin toplumsal hayata nüfuz ettiği bir nitelik taşımaktadır (Engin, 2022, s. 125). Çağımızı ilgilendiren toplumsal değişimlerin odağında ise kaçınılmaz olarak modernleşme olgusu vardır. Modern çağın dinamiklerinin etkisi ile geçmişte güçlü bir kurum olan aile günümüzde kırılgan bir kurum haline dönüşmüş ve bireyin hayatındaki fonksiyonu da görece ikinci plana itilmiştir(Özkiraz & İşçi Baş, 2016, s. 94). Geleneksel toplumda ailenin bir parçası olarak konumlanan birey modern toplumda ailenin bir üyesi olarak konumlanmıştır. Birey ve bireye düşen roller yeniden tanımlanmış buna bağlı olarak da birey olma algısı değişmiştir. Bunun yanı sıra iletişim teknolojilerinde yaşanan değişim ve özellikle sosyal medyanın ortaya çıkması birçok alanda olduğu gibi değişimin yönü ve hızına etki etmiştir.

Sosyolojik anlamda içinde bulunduğumuz yüzyıl bir değişimler çağı ve iletişimin merkezi rol oynadığı bir dönem olarak tanımlanır. Sanayi Devrimi sonrası teknolojideki değişimin hızı, Fransız Devrimi sonrası ise siyasal yapılardaki değişimin yönü kendi karakteristiğini ortaya çıkarmıştır. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda kendini iyice hissettiren bu değişimle birlikte imparatorluklar yıkılmış, ulus devletler kurulmaya başlanmış ve demokratik cumhuriyete doğru bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu değişimden toplumsal yapının diğer unsurları gibi aile de payına düşeni almış; sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte geniş aileden çekirdek aileye geçiş süreci yaşanmıştır. Günümüzde birçok sosyolog, bu süreçlerle aile yapısı arasında evrensel bir bağlantı olduğu görüşünü savunmaktadır. Çekirdek aileye geçişle birlikte ailenin üye sayısında azalma, fonksiyonlarında ve yapısında değişimler

gözlemlenmiş; geleneksel aile tipinden modern aile yapısına geçişle birlikte kadın ve erkeğin statü ve rollerinde önemli dönüşümler yaşanmıştır. Bu bağlamda aile içi hiyerarşik ilişkiler de değişmiş, kadının hem aile içinde hem de toplumsal alandaki konumu güçlenmiştir (Bayer, 2013, s. 104). Türkiye, Avrupa ülkelerinde XX. yüzyılın ortalarında yaşanan değişimleri yüzyılın sonlarından itibaren yaşamaya başlamıştır ve günümüzde bu süreç hala devam etmektedir.

7.2.Türkiye’de Aile Yapısındaki Değişimler ve Nüfus Politikaları

Avrupa ülkeleriyle karşılaştırıldığında Türkiye, Avrupa ülkelerinin uzun yıllar içerisinde aşama aşama geçirdiği dönüşümlerle daha hızlı bir biçimde karşı karşıya kalmıştır. Bu dönüşümlerin en temel göstergelerinden biri olarak nüfus artış hızındaki düşüş Türkiye’de beklenenden daha hızlı biçimde kendini göstermiştir. 1980 sonrası hızlı gelişen sanayi ve kentleşme olgusu geleneksel geniş aile yapısını dönüşüme uğratmış ve çekirdek aile olarak adlandırılan aile yapısına geçişi hızlandırmıştır. Geniş aileden çekirdek aile yapısına geçişin akabinde tek kişilik hanelerde de artışın yaşanması bir dizi sosyal politika uygulamalarını zorunlu kılmıştır (Arun, 2014, s. 9).

Uzun yıllar genç ve dinamik nüfusu ile övünen Türkiye, tıpkı Avrupa ülkeleri gibi yaşlanan nüfus problemi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu süreçte Avrupa ülkelerinden farkı ise Türkiye’nin bu sorunla çok hızlı bir biçimde karşı karşıya kalmasıdır. Birleşmiş Milletler’in 2024 nüfus projeksiyonlarına göre, dünya nüfusu 2024 itibarıyla 8,2 milyar kişidir ve bu rakamın 2050’de 9,7 milyara, 2080’de ise 10,3 milyara ulaşması beklenmektedir. Söz konusu rapordan da anlaşılacağı üzere bazı ülkelerde nüfus artış hızının yüksek seviyelerde seyretmeye devam edeceği öngörülmektedir. Dünya genelinde ise bölgesel olarak ortalama yaşam beklentisi artmaya ve doğurganlık oranları düşmeye devam etmektedir.

BM raporuna göre nüfus konusunda altı belirgin sonuç çıkmaktadır. Bunlar:

- Dünya nüfusu artmaya devam ediyor fakat bölgeden bölgeye önemli farklılıklar gösteriyor. Öngörülen artış önemli oranda Sahra Altı Afrika'da olacaktır.

- Genel olarak kadınlar giderek daha az çocuk sahibi oluyor fakat burada da bölgeden bölgeye önemli farklılıklar var. Bazı bölgelerde doğurganlık oranları hala yüksek.

- İnsanlar günümüzde daha uzun yaşıyorlar ancak yoksul ülkelerde yaşayan insanlar ortalamadan yedi yıl daha az yaşıyorlar.

- Dünya nüfusu hızla yaşılanıyor. En hızlı büyüyen yaş grubu 65 yaş üstü grubu haline gelmiştir. 2070'li yıllarda 65 yaş üstü nüfusun 2,2 milyara ulaşacağı ve 18 yaş altındaki nüfusun sayısını geçeceği öngörülmüyor.

- Yıllar içerisinde çok sayıda ülkenin nüfusu azalıyor. Örneğin uzun yıllardır sıkı nüfus politikaları uygulanan Çin'de nüfusun 2054 yılına kadar %14 (200 milyon) düşeceği öngörülmüyor. Çin, Rusya, Japonya gibi nüfusun düşeceği öngörülen 61 ülke bulunmaktadır. Buna karşın dünyanın en kalabalık ülkesi Hindistan'da %14'lük bir nüfus artışı öngörülmüyor.

- Göç bazı ülkelerde nüfus eğilimlerinin önemli bir bileşeni halini almıştır. Göç alma eğiliminde olan ülkeler doğurganlık hızındaki düşüşten daha az etkileniyor. Göç veren ülkelerde göçün nüfusa etkisi az olmasına rağmen aşırı düşük doğurganlık oranlarından dolayı ilerleyen yıllarda daha fazla etki etmesi beklenmektedir. Gelişmiş ülkelerin bu bağlamda daha avantajlı olacağı söylenebilir fakat bu da demografik dönüşüm tehdidini beraberinde getirmektedir (United Nations, 2024) .

Birleşmiş Milletler 'in 2024 nüfus projeksiyonuna göre Türkiye'de nüfusun 2024-2054 yılında zirveye ulaşacağı ve bundan sonrasında ise hızlı bir düşüş eğilimine geçeceği öngörülmektedir. 65 yaş üstü grupların önümüzdeki 30 yıl içerisinde ikiye katlanacağı ve 2054 yılında nüfusun %23'ünü oluşturacağı beklenmektedir. 2054 sonrasında bu oran artmaya devam edecek ve 2100 yılına kadar %42 oranına ulaşacağı öngörülmektedir. (United Nations, 2024, s. 31). Türkiye'nin karşı karşıya kaldığı problem sadece nüfus artış hızındaki düşüş değil yaşlı nüfusun belli yıllar aralığında yığılacağı meselesidir.

Nüfusun yaşlanmasına etki eden en önemli faktör olan doğum oranları giderek düşmekte ve bu eğilimin gelecek yıllar içerisinde devam edeceği öngörülmektedir. Türkiye gelişmiş ölkelerde XX. yüzyılda başlayan nüfusun yaşlanması sorunuyla çok hızlı bir biçimde karşı karşıya kalmıştır. 2013 yılında 2,14 olan doğurganlık hızı 2015 yılında 2,07 düşmüş, 2023 yılına gelindiğinde ise doğurganlık hızı 1,51'e düşmüştür. Doğurganlık hızındaki düşüş oranı özellikle 2020'li yıllarla birlikte hızlanmıştır(TÜİK, 2023) Türkiye'de son yıllarda doğurganlık hızındaki sert düşüş, yaşlı nüfusun belli yıllarda yoğunlaşacağı bir demografik yapıya işaret etmektedir.

Verilerden de anlaşılacağı üzere Türkiye ciddi bir nüfus problemi ile karşı karşıyadır. Bu nedenle Türkiye'de 2025 yılı "Aile yılı" olarak ilan edilmiş ve Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı tarafından 2025 yılı, ailenin korunması ve güçlendirilmesine yönelik çeşitli etkinlikler ve projeler hayata geçirilmesi planlanmıştır (2025 Aile Yılı | T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.). Bunun yanı sıra devlet kurumlarının tamamı bu konuda politikalar geliştirme amacıyla harekete geçirilmiştir. Bu politikaların odağını ise finansal teşvikler, hizmete erişim, aile değerlerini güçlendirme yer almaktadır. Özellikle yeni evlenen ve çocuk sahibi olacılara yönelik ekonomik destekler güçlendirilmiştir (Aile ve Sosyal hizmetler Bakanlığı, 2025).

7.3.Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Yaşanan Değişimin Aile Yapısına Yansıması

Türkiye'de nüfusu yapıya olarak etkileyen doğurganlık hızının düşmesinin ardında yatana nedenlerden biri de toplumsal cinsiyet rollerinde yaşanan değişimdir. Kentleşme, sanayileşme, kadınların eğitim düzeyindeki artış geleneksel "erkeğin evi geçindiren / kadının eve ve aile üyelerine bakan" modeli üzerinde yapısal değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Türkiye'nin aile yapısına bakıldığında yaşanan değişim büyük oranda kadınların yaşamları üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Kadınların eğitim düzeyleri arttıkça iş yaşamına daha fazla katılım sağlamış ve çalışan kadın imajı üzerindeki olumsuz algı değişmiştir. Bu durum zamanla kadınların eğitim düzeyi fark etmeksizin iş yaşamında daha fazla yer almalarına buna bağılı olarak da kamusal alanda daha fazla yer almalarına yol açmıştır.

Sosyal hayat içerisine konumu değişen kadının aile içerisindeki konumu aynı hızda değişmemiş bu da çalışan kadın üzerinde aile içindeki konumu iş sonrası ikinci bir iş olmuştur (Özvarış, 2015, s. 38). Geniş aileden çekirdek aile modeline geçiş ile birlikte geniş aileden alınacak bakım desteği ortadan kalkmıştı. Bu nedenle kadınlar iş hayatı ve aile arasında tercih yapmaya zorlanmaktadır. Doğurganlık hızındaki düşüşün altında sadece ekonomik nedenlerin yatmadığı görülmektedir. Bu nedenle aile konusunda geliştirilecek politikalarda bu durum mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Bir diğer konu ise sorunun Türkiye'nin her bölgesinde aynı karakteristik özelliği taşımasıdır. Bu nedenle bölgesel anlamda da politikalar geliştirilmeli ve bu bağlamda yerel kurumların da harekete geçirilmesi gerekmektedir.

Yaşanan toplumsal değişimin ana aktörlerinden biri de bir bütün olarak medyadır. Geleneksel medya aygıtları kamuoyu oluşturma ve toplumsal değişimler üzerinde sınırlı olsa da bir güç teşkil ettiği bilinmekteyken dijital devrimle birlikte çok daha dinamik ve köklü bir hâl aldığı anlaşılmaktadır. İnternet ve sosyal medyanın küresel anlamda yayılımı, enformasyona erişimin yıldan yıla artışı, içerik üretiminin merkezi yapısının kırılması ve medyanın kamusal alan olma potansiyelinin önemli ölçüde sosyal medya ile sağlanması ile birlikte toplumsal değişimin hızında ciddi bir sıçrama yaratmıştır. Bu yeni iletişim ekosistemi merkezi olmayan (decentralized) yapısı ile sosyal dönüşümlerden, siyasi katılım modellerine, kültürel yayılımdan tüketim alışkanlıklarına, gündelik yaşam pratiklerine kadar toplumsal yaşamın her noktasına etki etmektedir. Bu nedenlerden dolayı toplumsal yapıda yaşanan değişimleri anlamlandırabilmek için, medyanın hem kendisine hem de medyanın yapısındaki yaşanan değişimin doğasını anlamak gerekmektedir. Medya, yaşanan değişimlerin hem yansıtıcısı hem de katalizörü olarak iki yönlü olarak değerlendirilmektedir.

7.4.Medyada Aile Yılı

Türkiye'de nüfus artış hızının düşmesi ve görece süreklilik kazanması neticesinde 2025 yılı "aile yılı" ilan edilmiştir. Bu süreçte medyaya olayların ve olguların bir aktarıcısı olarak değil, devlet politikalarının toplumsal alanda yayılması için normatif bir düzenleyici ve aynı zamanda kamusal

tartışma alanı olarak belirgin bir rol atfedilmiştir. Bu süreçte medyadan beklenen resmi söylemle paralel bir anlayış sürdürerek Türkiye'nin karşı karşıya kaldı nüfus sorununa yönelik sorumluluk üstlenmesidir. Bu sadece hkmetin medyadan beklentileri ile ilgili değildir bu aynı zamanda medyanın topluma ve kamuoyuna karşı sorumlulukları ile de ilgilidir.

7.5.Aile Yılı Kapsamında Medyadan Beklentiler: Stratejik İletişim ve Kamu Politikası Uygulama Perspektifi

Aile yılı kapsamında medyadan beklenenler genel olarak, Sosyal Politikaların Yayılımı (Policy Diffusion) ve Kamusal Rıza İnşası (Public Consent Building) stratejilerinin bir parçası olarak ele alınması olarak değerlendirilebilir. Medya, burada bir "paydaş" olarak değil, politikaların etkinliğini artıran bir "uygulama kanalı" olarak konumlandırılır.

Medyadan beklenen bir diğer katkı, kamuoyunun dikkatini belirlenen pozitif konulara yönlendirmek ve tartışma oluşturmaadır. Bu konuda temel beklenti aile yaşamının karşılaştığı zorlukları (ekonomik sorunlar, istihdam sorunları) değil, aile bağlarının, dayanışmanın ve geleneksel değerlerin önemini vurgulayan içeriklerin ön plana çıkarılmasıdır.

Aile Yılı kapsamında medyaya yönelik beklentilerin anlaşılması, yalnızca içerik üretimindeki sayısal verilerle değil; içeriklerin politik hedeflerle kurduğu yapısal ilişki üzerinden değerlendirildiğinde daha anlaşılır hale gelmektedir. Kamu politikalarının medya aracılığıyla toplumsal alanda yayıldığını, anlam kazandığını ve politikaların etkisinin büyük ölçüde "ereveleme", "gündem kurma" ve "meşruiyet üretimi" süreçleriyle şekillendiğini ortaya koymaktadır (Entman, 1993; McCombs, 2014). Bu nedenle Aile Yılı'nın medyadaki görünürlüğü, salt habercilik faaliyetlerinin değil, aynı zamanda politika uygulamalarının sembolik düzenlenişinin bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Aile Yılı ilanı, devletin aile politikalarını görünür kılmayı ve müdahale alanlarını kamuoyuna daha bütüncül bir çerçevede tanıtmayı amaçlayan üst politika girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda medya, hem

programın kamuoyu düzeyindeki temsillerini üretmekte hem de uygulama süreçlerinin toplum tarafından anlaşılmasını sağlayacak stratejik bir aracı görevi üstlenmektedir. Aile Yılı kapsamında öne çıkan somut haber örnekleri üzerinden medyadan beklenen işlevsel katkılar analiz edilmekte; her örnek özelinde stratejik iletişim ve kamu politikası uygulama perspektiflerine dair çıkarımlar yapılmaktadır.

7.6.Aile Yılı Çalışmalarının Basında Görünümü

Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığının yapılan açıklama gerek ulusal gerekse yerel basının yoğun ilgisini çektiği görülmektedir. Haberler kurumsal duyuruda yer alan sayısal veriler üzerinden aktarılmıştır². Haberler genel olarak bakanlığın sayfasında yer alan haberden alıntılanarak aktarılmış olması kamuoyunun yapılan etkinliklerin işe yararlığını değerlendirmesine olanak tanımamaktadır. Bu durum medyanın stratejik iletişime katkısı bakımından değerlendirildiğinde bir eksiklik olarak tanımlanabilir. Medyanın bu noktada haberleri sunmasının yanı sıra uygulamaları verilerle zenginleştirmesi, uygulama sonuçlarını göstermesi ve amaçlar doğrultusunda ne gibi katkılar sunabileceğini göstermesi gerekmektedir. Stratejik iletişim açısından bu tür faaliyetlerin duyuruları kamuoyu tarafından resmi duyuru niteliğinde anlaşılmasının ötesine taşınması önem arz etmektedir. Bakanlığın duyurularını haberleştirmek kamuoyunda konuya yüksek görünürlük kazandırsa da medyanın yaratacağı etki beklentisi bakımından sınırlı kalmaktadır. Bu bağlamda medya kuruluşları haberlerin kurgulanmasında uygulanan programların niteliği, uygulama mantığı, yararlanmak isteyen bireylerin nasıl bir yol izlemesi gerektiği vb. gibi bir yol izlemesi isabetli olacaktır. Böylece medya söylemsel aktarımın ötesine geçerek kamu politikalarının desteklenmesi ve yaygınlaşmasına katkı sağlama işlevini yerine getirecek ve konuyu kamuoyu nezdinde anlaşılır kılacaktır.

2 Aksaray Yenigün Gazetesi, 2025)
(DHA | Demirören Haber Ajansı, 2025)
(Sabah Gazetesi, t.y.)
(Akdeniz Gündem | Akdeniz Gazetesi, t.y.)

Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığının yayınladığı Dijital Ebeveyn Rehberi (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.) gerek ulusal gerekse yerel basında geniş yer bulmuřtur³. Seçilen haberlerin içeriğine bakıldığında yine aynı şekilde bir doğrudan aktarım olduğu grlmektedir. Bakanlığın yayınladığı ebeveynlere yönelik dijital rehberde (PDF) dijital dünyadaki risklere karşı çocukların korunmasına yönelik içerikler yer almaktadır. Rehber içerik olarak ısa video, infografik ve metin kırıptıntıları şeklinde mikro-bilgi formatlarına dönüştürülebilecek ve bağlam içerisinde yeniden ervelendirilebilecek bir nitelik taşımasına rağmen bu şekilde bir uygulama olmadığı grlmektedir. Medya bu tür rehberleri haberleştirirken duyuru ötesine taşıyabilir ve rehberleri link olarak aktarmak yerine dönüştürebilir. Dijital ebeveynliğe yönelik kapsamlı verilere daha fazla görünürlük kazandırılması için PDF’de yer alan bilgilerin kolay tktilebilir ve tekrar tekrar dolaşıma girebilir şekilde yeniden kurgulanması stratejik iletişim bakımından uygun olacağı düşünülmektedir.

Aile yılı ile ilgili haber örnekleri medyanın Aile Yılı programlarını büyük ölçüde duyuru haberciliği çerçevesinde ele aldığını ortaya koymaktadır. Haberlerin önemli bir bölümünde ilgili bakanlık başta olmak üzere resmi kurumların ve kamuoyu yetkililerin yaptıkları açıklamaların doğrudan aktarıldığı; programın kapsamı, hedefleri, uygulanma biçimleri, toplumsal katkıları ilişkin bilgilerin oldukça sınırlı kaldığı grlmektedir. Bu yaklaşım Türkiye’nin karşı karşıya kaldığı nüfus probleminin kamuoyu nezdinde sadece kamu politikalarının bir problemi gibi algılanması riskini taşımaktadır. Bu bağlamda medya içeriklerinin oluşturulma sürecinde uygulanmak istenen politikaların kamusal tartışma zeminine taşınması ve toplumsa düzeyde etkinlik kazandırılması amaçlanmalıdır. Bu ervede daha ayrıntılı bir habercilik yaklaşımıyla programların görünürlüğünün ötesine geçilerek kamu politikalarına bilinçli katılım mümkün kılınabilir. Ancak bu yolla programlar ile uygulama arasında bir köprü kurularak uzun vadeli toplumsal öğrenme sağlanabilir ve medya kamu politikalarının etkisini artıran bir araca dönüşebilir.

3 Radikal, 2025)
(Yeni Asır, 2025)
(Gerçek Gündem, 2025)

SONUÇ

Bu çalışma, 2025 yılının Türkiye’de “Aile Yılı” ilan edilmesi sonrasında geliştirilen kamu politikalarının haber içeriklerinde nasıl ele alındığı incelenmiştir. 2025 yılının aile yılı ilan edilmesinin ardındaki dinamiklere değinilmiş ve tarihsel süreçte nüfus artış hızına etki eden faktörlere değinilmiştir. Bu bağlamda sorunun çok yönlü olduğu ve buna bağlı olarak çözüm üretmede izlenecek politikaların da aynı şekilde çok yönlü yürütülmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Uygulanacak kamu politikalarına destek olarak medyanın stratejik konumlanması bu çok yönlü politikalar arasında önem arz etmektedir. Medyanın kamuoyunu etkileme ve yönlendirme kabiliyeti göz ardı edilmemeli ve kamu politikalarına destek olacak stratejiler geliştirilmesi gerekmektedir.

Bulgular, medyada yer alan aile yılına ilişkin haberlerin önemli bir kısmının “duyuru haberciliği” niteliği taşıdığını ve kurumsal açıklamaların büyük ölçüde yeniden aktarıldığını göstermektedir. 2025 yılının aile yılı ilan edilmesi ile birlikte medyada bu konuda içeriklerde yoğun bir artış olduğu görülmektedir. Medya, aile yılı hakkında sembolik aktarımcı olmanın ötesine geçme noktasında sınırlı kalmakta habere konu politikaların derinlemesine anlaşılmasına yeterli düzeyde katkı sağlamamaktadır.

Haber platformlarının yanı sıra sosyal medya platformlarında da Aile Yılı konusunda içeriklerin niceliksel anlamda arttığı görülmekle birlikte bu içerikler büyük ölçüde görsel içerikler, kısa sloganlar ve kampanya etiketleri üzerinden şekillenmektedir. Bakanlıkların sosyal medya hesaplarında paylaşılan “güçlü aile güçlü toplum” gibi sloganlar, kendi içinde taşıdığı anlam aktarımının ötesine geçememektedir. Kamu iletişimi politikaları çerçevesinde bir iletişim stratejisi ile hareket edilmeli ve sosyal medyanın yapısına uygun içeriklerle bu paylaşımlar daha zenginleştirilmelidir. Örneğin: infografik, kısa videolar, geri bildirim formları gibi unsurlarla desteklenmelidir.

Sonuç olarak Aile Yılı medyanın kamu politikalarına destek olarak kendi içeriğini de üretebilecek bir rol üstlenmesi Aile Yılı programlarının uzun vadeli kazanımlarına katkı sağlayabileceği öngörülmektedir. Uygulanacak

politikalar 2026-2036 yıllarının Aile ve Nüfus On Yılı ilan edilmesiyle de sürdürülebilir ve belli stratejik planlar içermelidir. Aile konusunda geliştirilen ve geliştirilecek politikalarda medya, uzun vadeli kazanımlara da dikkat çekmeli aile politikalarının toplumsal etkilerini daha izlenebilir hâle getirmelidir. Bu nedenle medya, gelecekteki uygulanacak programlarda stratejik bir paydaş ve kamusal iletişim programların etkinliğiyle doğrudan ilişkili bir politika bileşeni olarak değerlendirilmelidir. Medyanın aile yılı kapsamında üretilecek politikaların yalnızca duyurucusu değil bir uygulama bileşeni olarak özgün içerikler üretebilecek duyarlılığa erişmesi sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

2025 Aile Yılı, T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı. (t.y.). 15 Kasım 2025 tarihinde <https://aileyili.gov.tr/kategoriler/aile-yili-hakkinda/> adresinden erişildi.

Aile ve Sosyal hizmetler Bakanlığı, & Müdürlüğü, B. T. G. (t.y.). Aile Yılı kapsamında bugüne kadar 81 ilde 7 bin 937 faaliyet gerçekleştirildi. 19 Kasım 2025 tarihinde www.aile.gov.tr adresinden erişildi.

Akdeniz Gündem, Akdeniz Gazetesi. (t.y.). Osmaniye Dahil 81 İlde Binlerce Etkinlik, Akdeniz Haber, Akdeniz Haberleri, Akdeniz Gündem Akdeniz Gazetesi. 18 Kasım 2025 tarihinde www.akdenizgazetesi.com adresinden erişildi.

Aksaray Yenigün Gazetesi. (2025, Ağustos 3). Aile Yılı, kapsamında 81 ilde 7 bin 937 etkinlik gerçekleştirildi. 19 Kasım 2025 tarihinde <https://yenigungazete.com> adresinden erişildi.

Arun, Ö. (2014). "Que Vadis" Türkiye? 2050'ye doğru yaşanan Türkiye'yi bekleyen riskler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32.

Bayer, A. (2013). Değişen toplumsal yapıda aile. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(8), 101-129.

Demirören Haber Ajansı. (2025, Ağustos 1). Aile Yılı kapsamında 81 ilde 7 bin 937 faaliyet gerçekleştirildi. 22 Kasım 2025 tarihinde www.dha.com.tr adresinden erişildi.

Engels, F. (t.y.). *Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni* (S. Kırgeç, Çev.; Melisa Matbaası). Felsefe Kulübü.

Engin, M. (2022). Türkiye’de aile yapısının dönüşümü: sorunlar ve beklentiler. *Uluslararası Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 123-136.

Gerçek Gündem. (2025). Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı çocukları dijital risklerden korumak için yeni rehberler yayımladı. 22 Kasım 2025 tarihinde www.aa.com.tr adresinden erişildi.

Özkiraz, A., & İşçi Baş, G. (2016). Osmanlıdan günümüze Türk toplumunda aile yapısı ve boşanma. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 1(30), 87-95.

Özvarış, Ş. B. (2015). Toplumsal cinsiyet, çalışma yaşamı ve kadın sağlığı. *TTB Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi*, 15(56), 37-43.

Radikal. (2025, Haziran 21). Dijital tehlikelere karşı ailelere kalkan! Bakanlıktan 2 yeni rehber. Radikal. 23 Kasım 2025 tarihinde www.radikal.com.tr adresinden erişildi.

Sabah Gazetesi. (t.y.). 'Aile Yılı'nda 7 bin 937 faaliyet gerçekleştirdi! Bakan Göktaş: Yol gösterici olacak. Sabah. 18 Kasım 2025 tarihinde www.sabah.com.tr adresinden erişildi.

T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı. (t.y.). Çocukları dijital risklerden korumak için iki yeni rehber yayımlandı. 18 Kasım 2025 tarihinde www.aile.gov.tr adresinden erişildi.

Turğut, F. (2017). Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 1(1), 93-117.

TÜİK. (2023). Doğum İstatistikleri 2023. 10 Ekim 2025 tarihinde <https://data.tuik.gov.tr> adresinden erişildi.

United Nations. (2024). World Population Prospects 2024.10 Ekim 2025 tarihinde www-un-org. adresinden erişildi.

Yeni Asır. (2025, Haziran 22). Bakanlıktan dijital aile rehberi. Yeniasir. 22 Kasım 2025 tarihinde www.yeniasir.com.tr adresinden erişildi.

EXTENDED ABSTRACT

This study critically analyzes the representation of the family institution in state and media discourses following Turkey's declaration of 2025 as the "Year of the Family." The research begins by examining the historical and social transformation of the family institution, investigating how macro-level dynamics such as industrialization, urbanization, and modernization have influenced the transition from traditional extended family structures to nuclear families.

The study's primary focus is Turkey's contemporary demographic reality. Using data from the United Nations and the Turkish Statistical Institute (TÜİK), it reveals that Turkey's population is rapidly aging, fertility rates are declining, and this situation could lead to serious socio-economic challenges in the future. In this context, the declaration of the "2025 Year of the Family" is presented as a high-level policy initiative by the state to address this demographic threat.

A central finding of the research concerns how these multifaceted policies are handled by the media. Analyses of news content related to the Year of the Family indicate that the media largely operates according to a logic of "announcement journalism." News items predominantly convey statements from official institutions, primarily the Ministry of Family and Social Services, with limited critical engagement regarding the policies' background, implementation mechanisms, potential effects, or evaluation. For instance, even content-rich materials such as the Ministry's "Digital

Parent Guide" are merely announced in the media, with no substantive contribution toward the assimilation, transformation, or practical application of this information for the public. This situation suggests that the media is not fulfilling its potential to act as a "strategic partner" in informing the public, facilitating democratic discussion, and enhancing policy effectiveness.

The study also demonstrates that this limited media approach carries the risk of the public perceiving Turkey's significant population issue merely as a matter of government policy rather than a shared societal concern. The prevalence of short slogans, campaign hashtags, and visual content on social media platforms, while increasing quantitative visibility, often leads to a loss of substantive meaning regarding complex policy issues such as demographic transformation and hinders the development of a deep understanding.

The findings further indicate that a significant portion of the news about the Year of the Family in the media exhibits the characteristics of "announcement journalism," largely reiterating institutional statements. The media remains limited in moving beyond being a symbolic transmitter, failing to adequately contribute to the in-depth understanding of the policies covered in the news.

Consequently, the study calls for the media to move beyond its current role as an "announcement transmitter." It is suggested that the media should function as a critical public sphere that engages in in-depth discussion of public policies, demonstrates how citizens can access and benefit from these policies, and emphasizes their long-term societal impacts.

The research proposes that media organizations enrich their news coverage by transforming policy documents into digestible formats such as infographics and short videos, explaining implementation processes, and creating spaces for public feedback. It is argued that only through such a transformative approach can the media help ensure that initiatives like the Year of the Family evolve from symbolic discourse into a concrete, comprehensible, and participatory social transformation project.

In this context, the media should acquire the capacity to produce original content not only as an announcer but also as an implementation-oriented component of the policies developed within the scope of the Year of the Family. It is recommended that the media be considered a strategic stakeholder in future programs and a policy component directly linked to the effectiveness of public communication initiatives.

The study concludes that if the media can realize this transformative potential, the effectiveness of family policies in Turkey could be significantly enhanced. In this regard, it is emphasized that the media should assume not only a journalistic function but also a public service function that contributes to broader social transformation.

BÖLÜM 8

TÜRK RESİM SANATINDA AİLENİN TEMSİLİ: NEŞET GÜNAL ÖRNEĞİ

REPRESENTATION OF FAMILY IN TURKISH PAINTING: THE EXAMPLE OF NEŞET GÜNAL

Zuhal BAŞBUĞ¹

¹ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Antalya, Türkiye,
zuhalbasbug@akdeniz.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-6856-0432.

GİRİŞ

Aile, toplumun en küçük birimi olarak kabul edilir. Anne, baba ve çocuklardan oluşan en temel sosyal grup olmasının yanı sıra, Türk Dil Kurumu'na göre “aynı soydan gelen veya aralarında akrabalık ilişkileri bulunan kimselerin tümü” şeklinde tanımlanmaktadır. Aile, bireyin hayat bulduğu, büyüdüğü, geliştiğı, ilk adımlarını attığı ve ilk sözcüklerini öğrendiğı bir kurumdur. Bu yönüyle, bireyin kişilik gelişiminde önemli rol oynayan ilk eğitim yuvası olarak da değerlendirilebilir. Toplumların yaşam biçimleri, değer sistemleri ve değişim süreçleri, aile yapılarındaki dönüşümler üzerinden okunabilir. Bu nedenle, aile kavramı sanatta yalnızca bireysel bir duygulanım alanı değil, aynı zamanda toplumsal bir aynadır.

Ailenin toplumdaki değeri, önemi, annelik kavramı, evlat sevgisi ve aile dayanışması gibi unsurlar evrensel nitelikler taşır. Aile kurumunda anne, baba ve evlat, evrensel aile imgeleri olarak kabul edilir. Bu imgelerin sanata yansımalarında; anne-çocuk sevgisi, babanın fedakârlığı, evlat acısı gibi temalar resim sanatında sıkça işlenmiştir. İnsanlık için zaman ve coğrafya fark etmeksizin ortak kabul edilen bu konuların ele alınışında kolektif bir bilinçten söz etmek mümkündür. Türk resim sanatında sıkça karşılaştığımız bu temalar, dönemsel ve toplumsal koşullara göre sanat eserlerinde farklı biçimlerde yorumlanmıştır.

Bu araştırmada, aile temalı resimler, Batılı tarzda eser üretiminin başlamasıyla oluşan sanat geleneğı çerçevesinde, herhangi bir sanat tarihsel zaman çizgisi gözetilmeksizin seçilen örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmanın evrenini Türk resim sanatındaki aile temalı eserler oluştururken, örneklemini ise toplumsal gerçekçi üslubuyla öne çıkan Neşet Günal'ın aile konulu resimleri meydana getirmektedir. Sanatçının farklı dönemlere ait eserleri incelenerek üslup değişimleri ve aile kavramına yaklaşımı analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

8.1.Türk Resim Sanatında Aile Teması

Türk resim sanatında aile temasının ilk izleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı tarzı resim anlayışının benimsenmesiyle ortaya çıkar. Bu dönemde Avrupa’da eğitim gören Türk ressamalar, figüratif resmin olanaklarını keşfetmiş ve insan ilişkilerini, iç mekânları, günlük yaşamı konu edinmeye başlamıştır (Tansuğ’ dan akt. Erişti, 2015, s. 61). Böylece aile kavramı, toplumsal yaşamın bir parçası olarak resim yüzeyine taşınmıştır. Bu dönemde Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi sanatçılar doğrudan aile temasını işlememekle birlikte, figürlü kompozisyonlarıyla ev içi yaşamına, bireysel duyguya ve özel alana dair ipuçları vermiştir. Altınışık-Doruk, (2019)’un da belirttiği üzere; modernleşme ve Batılılaşma sürecinin merkezindeki isimlerden biri olan Osman Hamdi Bey’in “Gezintide Kadınlar” adlı eseri de Osmanlı toplumundaki kadın imajını ve kamusal, özel alan ilişkisini yansıtan dikkat çekici bir örnek olarak bu bağlamda değerlendirilebilir (s. 58). Kadının kamusal ve özel alandaki varlığı, aile kavramını dönemin toplumsal dönüşümüyle ilişkilendirir. Osman Hamdi Bey’in “Gezintide Kadınlar” (Görsel1) resminde aile, daha çok bireyin çevresiyle kurduğu ilişkiler, mahremiyet ve modernleşme sürecinin bir göstergesi olarak dolaylı biçimde yer alır. Bu nedenle aile, toplumsal yapıyla birlikte sunulan bir tema olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 1: Osman Hamdi Bey “Gezintide Kadınlar”, tuval üzerine yağlı boya, 1887.

Erişti (2015) bu durumu şöyle açıklar: Geç dönem Osmanlı resminde kadının kamusal alanda görünürlüğü yaygınlaşsa da bu görünürlüğü kontrol altına almaya yönelik karşı görüşler aynı dönemde varlığını sürdürmüştür. Osmanlı'nın elit kesiminden gelen ressamların ve Paris'te aldıkları sanat eğitiminin ardından 1914 Kuşağı'nı oluşturacak olan İzlenimci ressamların çalışmalarında ise çalışan kadın figürünün temsil edilmediğı görölmektedir (64). Benzer biçimde Kaya Karaduman (2023)'ın değerlendirmesine göre, kadının ailedeki yeri ve toplum dinamikleri bakımından İbrahim Çallı'nın eserleri Türk resmindeki önemli örneklerdendir (s.82). Türk resminin batılılaşma süreçlerinden bahsedildiğı zaman, bu dönemin bağımsızlık mücadelesiyle, ulusun isminin ve yönetiminin değişmesiyle aynı döneme denk geldiğini söylememek mümkündür. Dolayısıyla bu dönemde üretilen eserler aynı zamanda bir ulusun mücadelesini de anlatmaktadır. Bu süreçte aile kavramının çok farklı fiziki ortamlarda, cephede, seferberlikte sunulduğı örneklerle karşılaşmak mümkündür. Bu durumu Başbuğ (2016) şu şekilde özetlemiştir: Avrupa resim sanatında bağımsızlık öyküleri, liderlerin at üstündeki kahraman edasıyla yüceltildikleri eserlerle ifade edilirken; Türk resimlerinde, Anadolu'da yaşayan kahramanların aileleriyle verdikleri bağımsızlık mücadelesinden sahnelerle ifade edilmiştir (57). Aynı durum İbrahim Çallı'nın eserlerinde sıklıkla rastlanmaktadır.



Görsel 2: İbrahim Çallı, “Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda”, tuval üzerine yağlı boya, 154x180 cm, 1923.

“Zeybekler Kurtuluş Savaşında” (Görsel 2) adlı eseri aile temasına doğrudan bir yorum olmasa da dönemin toplumsal yapısı, kıyafet özellikleri ve kurtuluş mücadeleleri ile yukarda bahsi geçen ifade şeklini anlatmaktadır. Zeybekler dönemin erkek figürleri olarak ailelerin koruyucusu, toplumsal dayanışmanın ve birlik duygusunun sembolü gibidir. Bu resim, ailelerin ve toplumun sürdürülebilmesi için verilen mücadeleyi temsil eder.

Naci Kalmukoğlu'nun "İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi" (Görsel 3) adlı eserinde ise aile, doğrudan ve görünür biçimde temsil edilir. Burada aile, Kurtuluş Savaşı sonrasında oluşturulmak istenen modern, eğitilmiş ve düzenli Cumhuriyet ailesi modelini yansıtmaktadır. Dostal (2007); Kalmukoğlu, yazar ve Türk edebiyatı tarihi profesörü İsmail Hikmet Ertaylan ve ailesini bir arada gösteren bir fotoğraftan faydalanarak bu aile sahnesi hatırasını resmetmiştir. Dönemde yaşayan pek çok sanatçı gibi Naci Kalmukoğlu da aile fertlerini ve dostlarını betimlemiştir (116-117).

Çallı Kuşağı'ndan sonraki dönemde aile teması bağımsız bir konu olarak işlendiği söylenebilir. Eserde (Görsel 3) aile, bireysel portrelerden ziyade bir kompozisyon içinde ilişkileri, duygusal yakınlığı ve günlük yaşamı anlatan bir tema olarak ele alınmıştır.



Görsel 3: Naci Kalmukoğlu "İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi, tuval üzerine yağlı boya, 90 x 103 cm.

Namık İsmail'in "Köylü Aile" tablosu ile Naci Kalmukoğlu'nun "İsmail Hikmet Ertaylan Ailesi" eseri, her iki sanatçının aile temasını işleyişinde belirgin farklar göstermektedir. Namık İsmail, "Köylü Aile" eseri ile kırsal yaşamı ve geleneksel aile yapısını konu alır. Tablo, geleneksel bir köy evinin iç mekânında, yerel kıyafetler giymiş bir ailenin sedirler üzerinde oturduğu doğal bir sahneyi betimler. Işık ve renkler sıcak bir atmosfer yaratır ve izleyiciye samimi, doğal bir yaşam kesiti sunar. Kalyoncu (2021)'nin de belirttiği gibi gerçekçi üslubuyla



Görsel 4: Namık İsmail, "Köylü Aile", tuval üzerine yağlı boya, 89x71 cm.

Namık İsmail'in 'Köylü Aile' tablosunda, geleneksel köy evinin sıcak iç mekânında, yerel kıyafetler giymiş bir aile sedirler üzerinde otururken betimlenmiştir; tablo, günlük yaşamın samimi ve doğal bir kesitini gözler önüne serer (s. 1112). Mekân, aileyi çevreleyen bir bütün olarak resmedilmiş, figürler günlük yaşam içindedir. Duygusal açıdan tablo, izleyicide sıcaklık ve içtenlik hissi uyandırır.

Türk resim geleneği, Batı etkisiyle figüratif resim olanaklarını keşfederken; Neşet Günel, Anadolu insanını merkezine alarak bu geleneği toplumsal gerçekçi bir bakışla yeniden yorumlamıştır.

8.2.Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik ve Neşet Günel'in Anadolu Ailesi

1940'lar ve sonrasında, özellikle toplumsal gerçekçilik eğilimiyle birlikte aile, yalnızca özel alanın değil, sosyal dayanışmanın, üretimin ve yoksulluğa karşı direncin sembolü olarak sergilenir (Berk, Özsegin, 1983). Bu dönemde öncekilerden farklı olarak toplumsal gerçekçi diye nitelendirilebilecek bir yaklaşımla çalışan kesim ile maddi yetersizlikler içinde boğuşan halk, resmin konusu olmaya başlar, böylece toplumun diğer yüzü sanat eserlerine yansır (Uzunoğlu, 2008, s.140). 1947'lerde, Liman Sergisi ile tohumları atılan toplumsal gerçekçi resimler 1960'larda dünyada gelişen uygulamalara denk olarak yeni bir süreç geçirecektir. Bu aşamada, sanatçılar toplumcu gerçekçi anlayışı, düşünce yapısında ortaya çıkan farklı bir bakış açısını yakalar. Bu farklılık toplumun, özellikle kırsal kesim insanının ve işçilerin yaşam ve çalışma zorluklarını yansıtan gerçekçilik, düşünce alanının odağına oturur (Giray, 2003). Türk resminde Batı'daki sanat akımlarının karşılıklarının birebir oluşmaması, sanatçıların kendi toplumsal gerçekliğine dayalı özgün yorumlar geliştirmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Neşet Günel, toplumcu gerçekçi yaklaşımıyla öne çıkan sanatçılardan biridir. Günel'in bu yaklaşımı benimsemesinde, kırsal yaşamı yakından tanınması, çocukluk deneyimleri ve aldığı sanat eğitiminin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir.

1946'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni birincilikle tamamlayan Günel, 1948'de kazandığı devlet bursuyla Paris'e giderek sanat eğitimini sürdürmüştür. 1954'te Türkiye'ye döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamış, 1983 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden profesör unvanıyla emekli olmuştur. Emekliliğinin ardından kişisel atölyesinde sanat üretimine devam eden Günel, sanat ve eğitim alanında pek çok önemli başarıya imza atmıştır. 2002 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu İstanbul'da yaşamını yitirmiştir (Ataman ve Yabalak, 2021, s.1). Mezuniyetinden vefatına kadar geçen 46 yıl boyunca üretkenliğini koruyan Günel, aynı zamanda Batı resim anlayışından sıyrılarak kendi kültürel ve toplumsal köklerine dayanan özgün bir ifade dili oluşturma çabasıyla da dikkat çekmiştir. Neşet Günel, sanatındaki özgünleşme sürecini şu sözlerle açıklar:

Yurda dönüşümde (1954) sanat ortamını karmaşık buldum. Ne yapmam gerekli olduğunu biliyordum. Bir süre Léger' den aldığım biçimsel anlatım yöntemlerini geleneksel doğu sanatının verileri ile uyuma sokarak, biçimde ve özde doğu sanatının akılcı ve üslupçu yanını özümlemeye çalıştım. Fakat işin başında biçimsel bir kısır döngüye gireceğimi de biliyordum. Resimde insanı temel unsur alma gereğine iyice inandım, tek çıkış yolu bu idi. Fakat inanarak, içtenlikle, insanı insan olarak yaşayarak (bu duygu benim bütün öğrenim dönemimde ağır bastı). Entelektüel çabalarla oluşturduğum işlerde, her şeyi ile kusursuz da olsa, gene de eksik olan bir şeylerin olduğunu görürdüm (Günel t.y.).

Bu yaklaşım, sanatçının insana ve özellikle aile olgusuna bakışını da belirlemiştir. Günel, aile temasını Anadolu insanının yaşam koşullarıyla bütünleştiren en güçlü sanatçılardan biridir. Onun resimlerinde aile, bir birliktelikten çok daha fazlasını; toprakla kurulan bağın, varoluş mücadelesinin ve aidiyet duygusunun görsel karşılığını temsil eder. Figürler çoğu zaman bir arada ama içe dönüktür, her biri kendi sessiz dünyası içinde var olur. Yüzlerinde ortak bir kaderin, ortak bir suskunluğun izleri okunur. Bu yönüyle aile, Günel'in sanatında mutlu bir birliktelikten çok, birlikte var olmanın ve direnmenin biçimi olarak karşımıza çıkar.

8.3.Neşet Günal'ın Resimlerinde Anadolu Ailesi

Neşet Günal, toplumsal gerçekçilik akımının Türk resim sanatındaki en güçlü temsilcilerinden biridir. Eserlerinde kırsal kesimde yaşayan insanların hayatını, karşılaştıkları zorlukları ve yoksulluğı etkileyici bir üslupla yansıtmıştır. Sanatçı, toplumdan ve insanının yaşadığı gerçeklerden kopmamış; ky yaşamını konu alan tablolarında doğup büyüdüğü Orta



Görsel 5: Neşet Günal, "Bağ Bozumu", 1956, tuval üzerine yağlıboya, 137x250 cm.

Anadolu'nun kültürel izlerini, yerel renklerini ve halkın sorunlarını içtenlikle gözler önüne sermiştir (Aksu, 2020). Günal'ın sanatında renk ve figüratif özellikleri, eserlerine yansıyan insanların ruh halleri vb. hususlarda kıyaslamalı bir bakışla analiz edildiğinde, eserlerin farklı dönemlerdeki üslupları ayırt edici olmaktadır. Bu anlamda araştırmada sanatçının farklı dönemlerine ait aile temasının ön planda olduğu figüratif çalışmalarından bir derleme niteliğindedir.

Görsel (5)'de yer alan resimde sanatçı, genellikle tercih ettiği toprak tonlarının dışına çıkararak canlı renklerle aile dayanışmasını betimlemiştir. Bölgeye özgü zm bağlarında gerçekleşen bir bağ bozumu sahnesi, sanatçının genel üslubunun dışında; daha canlı, hareketli, varlıklı ve mutlu figürlerle resmedilmiştir. Akyürek (2018) alışmasında, kalabalık çok çocuklu bir Anadolu ailesini bağ bozumunda resmetmiştir. Sanatçı, kendi coğrafyasından, günlük yaşamdan seçtiği kesiti renki bir üslupta

ele almıştır. Renklerini büyük bir ustalıkla belirlemek suretiyle nesne-figür ilişkisinde yalın bir dil sunarken; seçilen konu, belirlenen figürler çerçevesinde desenci üslubunu yüceltir (84).

Neşet Günal eserlerinde aile temasını kendine özgü kütesel figür anlayışı, toprak tonlarının hâkim olduğu renk paleti ve yokluk duygusunu yansıtan kompozisyonlarıyla özgün bir biçimde ele almıştır. Sanatçı, Anadolu insanının yaşam koşullarını toplumsal bir bakış açısıyla resmederken, özellikle Orta Anadolu'nun kültürel ve mekânsal dokusunu eserlerine yansıtmıştır. Kompozisyonlarında sıkça yer alan Peri Bacaları ve benzeri bölgesel unsurlar, onun sanatında mekânla insan arasındaki güçlü bağı simgelemektedir. Neşet Günal, toplumcu gerçekçi anlayışın etkisiyle ürettiği eserlerinde, Anadolu insanının direncini, emeğini ve yaşamsal mücadelesini yalın ama derin bir anlatımla ortaya koymuştur. Günal kendi sözcükleriyle toplumcu gerçekçi anlayışa yönelme sürecini şu şekilde anlatır:

1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak "anlatımı" baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım "Toprak Adamları"nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum. "Çağdışı" dediler. "Sefalet edebiyatı" dediler, aldırmadım; doğru değildi. İddiam yoktu; yaptığım resmi yaşamanın rahatlığı içindeydim. Sorunlarımı çözmüş, sanatçı olarak bu toplumdaki sorumluluğumun katı sınırlarını çizmiştim. Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu "duyarlık" çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim (Günal, t.y).

Neşet Günal'ın resimleri, farklı perspektiflerden ele alınmış özgün bakış açılarıyla dikkat çeker. Sanatçının toplumcu gerçekçi üslupta ürettiği eserleri arasında "Duvar Dibi serisi", "Tarla Dönüşü", "Korkuluk Serisi" ile öne çıkmaktadır. Bu eserlerde aileler, toprağında kendi tarımını yapan insanlar, çıplak ayaklı figürler, vücuda oranla büyük resmedilen el ve ayaklar, Anadolu insanının giyim kuşamı ve yoksulluk ekseninde şekillenen bir yaşam anlayışı konu edinilmiştir. Akengin, Ulusoy ve Arık'ın (2023) çalışmalarında; Neşet Günal'ın altı eserden oluşan seri hâlindeki resimlerinden biri olan "Duvar Dibi V" (Görsel 6) eserinde, ailenin büyüğü olan yaşlı kadın, artık

tarlada çalışmayan biri olarak, ortada yer almakta, çocuklarını etrafında toplayarak bakım görevini üstlenmektedir. Anadolu'da yaşlanıp tarladaki çalışma görevini gençlere devreden aile byg kadını figürü, Türk kültüründe saygı ve güvenin simgesi olarak kabul edilmektedir. Sanatçının



Görsel 6: Neşet Günal, "Duvar Dibi V", 1981, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 190 cm.



Görsel 7: Neşet Günal, "Yaşantı II", 1974, tuval üzerine yağlı boya, 225 x 200 cm

eserlerinde genel olarak kıyafetler sade, gösterişsiz ve mtevezalı bir yalınlık içinde betimlenmiştir. Aile byg kadının başörtüsü ise Orta Anadolu'da kadınların sade örtünme üslubunu yansıtmaktadır (211). Sanatçının yalın üslubu, dönemin yaşam koşullarını, giyim biçimlerini ve toplumsal yapısını yansıtmacı anlayışla ele alarak, belgesel yaklaşımıyla şekillenen bir gerçeklik sunar. Orta Anadolu'nun kırsal yaşamını yakından deneyimleyen sanatçı, aynı deneyimi paylaşanların gönlünde sıcak izlenimler bırakarak, aile yaşantısının yalın haline içten bir gönderme yapar.

Günal'ın sanatı uzun bir tarih sürecinde ele alındığında yaklaşık altmış yıllık bir dönemi kapsarken, lkenin içindeki sosyolojik, toplumsal ve ekonomik yapıdaki farklılıkları ortaya koyar nitelikte eserleri ile dikkat çekmektedir. Görsel 6'da mutlu, neşeli ve renkli bir bağ bozumu sahnesini konu alan Günal sanatının ilerleyen

dönemlerinde yoksulluğu derinden hissettiren resimleriyle dikkat çekmektedir. Bu durum Karkıner ve Ecevit'in (2012) alışmalarında, sosyolojik bir perspektifle ele alınmaktadır; Türkiye'nin 1970'li yılların sonunda bozulan ekonomisi 1980'e gelindiğinde ekonomik bunalıma siyasi

bunalımın da eklenmesiyle, 1974'teki "Yaşantı II" adlı eserindeki ailenin reisi, baba figürü şehre çalışmaya gittiği için "Kapı Önü IV" (Görsel 8) (1977) resminde yer almamaktadır. (224-225). Tarımla geçimini sürdüren ailelerin zamanla yoksulluğa sürüklendiği bu süreçte, birçok aile büyüğü geçim kaygısıyla büyük şehirlere ya da Almanya'ya çalışmaya gitmiştir. Sanatçının bu dönemi izleyen eserlerinde, ailedeki yoksulluğun daha belirgin ve derin bir tema haline geldiği görülür.

Neşet Günal'ın "Yaşantı II" adlı eserinde anne, baba ve iki çocuğu yer almaktadır. Sol tarafta anne ve kız çocuğu yerde oturmakta, kız annesinin göğsüne yaslanmış, annenin elleri kızın göğsünde kenetlidir. Sağ tarafta baba, kucağında küçük oğluyla ayakta durmakta, oğlan babasının omzuna yaslanmıştır. Babayı vurgulayan ışık-gölge etkisi, onu ana figür hâline getirir. Anne ve kız çocuğu basit bir gölgelik altında otururken, resmin arka planı üç parçaya ayrılmıştır: gölgeliğin yer aldığı sol kahverengi alan, figürlerin bulunduğu toprak zemin ve uzakta görünen evler (Orhan, 2017, s. 138).



Görsel 8: Neşet Günal, "Kapı Önü IV", 1977, tuval üzerine yağlı boya, 150 x 170 cm

Paris'te bir süre eğitim alan ve biçim estetiği açısından Léger'e yakınlık gösteren Neşet Günal'ın eserlerinde, doğup büyüdüğü Orta Anadolu'nun doğası ve yaşamı açıkça görülür. Sanatçı, yurt gezilerinde yaptığı köy resimleri aracılığıyla, toplumsal gerçekçi temeller üzerine inşa edilmiş ve sosyal içerikli bir anlayış geliştirmiştir. Günal, yıllar boyunca resimlerinde, ağırlıklı olarak toprakla uğraşan insanların yer aldığı anıtsal figür kompozisyonları yaratmıştır (Uzunoğlu, 2008, s. 150). Bu bağlamda, toprak-insan ilişkisi resimlerinde öne çıkan bir temadır; Altınışik Doruk (2019) da söz konusu bütünleşmenin sanatçının duyarlılığını ortaya koyduğunu savunur. Günal, yoksul köylü ailelerin yaşadığı zorlukları ve bu ailelerdeki kadınların, erkeklerin, çocukların doğa ile kurdukları güçlü bağı tablolarına yansıtır. Ressam, köylü halkın günlük yaşamını işlerken; tarlada sırtında çocuğuyla çalışan kadın figürlerine, yanında eşiyle birlikte

resmettiği sahnelere ve kapı önünde ailesiyle betimlenen kadınlara yer verir. Bu figürler aracılığıyla sanatçı, köy yaşamının yoksulluğunu ve sade atmosferini etkileyici bir biçimde gözler önüne serer (s. 103).



Görsel 9: Neşet Günel, Başakçılar II, 1984, tuval üzerine yağlı boya, 120cm x 172cm.

Görsel 9 ‘da “Başakçılar II” isimli eserde hasat sonrasında tarlada kalan ürünlerin toplanma sahnesi yer almaktadır. Eserde, aile bireylerinin birlikte çalışarak, toprakta kalan çalı çırpıyı belki de ocağı tutuşturmak için toplamaktadır.

Sanatçının Başakçı serisindeki resimlerde, kadınlar tarlada çalışmak yerine bozkırda ot yolarken veya odun toplarken tasvir edilir. Resimdeki coğrafya Orta Anadolu’yu yansıttığı için tarlalar her zaman bozkır görüntüsü içerisinde sunulmuştur. Ot yolmak, tarımda kadının yaptığı temel işlerdendir; aynı zamanda kadınlar yemek hazırlamak için de ot toplayabilirler. Bazıları yalınayak, bazıları ayakkabılı olan bu kadınların başı ise her zaman örtülüdür (Karkıner ve Ecevit, 2012, s. 229). Günel’in resimlerinde dikkat çeken bir diğer özellik, kadınların yalnız değil, aileleriyle birlikte gösterilmeleridir; çocuklarıyla ya da eşleriyle birlikte doğa ve tarım içinde yer alan figürler aracılığıyla, köy yaşamında aile birliğinin ve dayanışmanın önemi vurgulanır. Böylece sanatçı, sadece kadının emeğini değil, aynı zamanda köy ailesinin gündelik yaşamını ve toplumsal bağlarını da etkileyici bir biçimde aktarır.

Neşet Günal'ın Başakçılar serisinde, “Başakçı” kavramı, günümüzde neredeyse hiç kullanılmayan ve az duyulan bir kelime olması nedeniyle tarihsel ve kültürel bir anlam yükü taşır. TDK ‘ya göre, tarlalarda kalmış başakları veya bağlarda dökülmüş meyveleri toplayan kimse olarak geçen kelime, daha zengin bir anlam taşımaktadır. Tarlada hasat sonrası kalan ürünlerin yoksul halk tarafından herhangi bir ücret talep edilmeksizin toplanmasını, toplanan ürünün toplayana bırakılmasını ifade eder. Yılmaz, (2025)’e göre, Başakçılar, Orta Anadolu’da 1960’larda duyduğum bir ifadedir. Ürün sahipleri, ihtiyaç sahiplerinin alabilmesi için genellikle ürünün tamamını toplamazlardı. Çocukluğumda sıkça söylenen “azıcık da başakçılara ayırın” (K. Yılmaz, kişisel iletişim, 2025) ifadesi, kelimenin anlamını daha açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu gelenekten de anlaşılacağı üzere, yoksul halka yardım etmek isteyen hayırseverler, ürünlerinden bir kısmını onlar için ayırırlardı.

Neşet Günal, toplumcu gerçekçilik perspektifiyle, Anadolu köylüsünün günlük yaşamını, aile ilişkilerini ve doğayla kurdukları güçlü bağı etkileyici bir biçimde resimlerine yansıtmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, Türk resim sanatında aile temasının tarihsel gelişimini ve toplumsal dönüşümlerle kazandığı anlamı inceleyerek, özellikle Neşet Günal'ın bu tema üzerindeki özgün konumunu ortaya koymuştur. Aile temasının yalnızca bireysel bir duygu alanı değil, aynı zamanda toplumsal yapının sosyo-ekonomik ve kültürel dinamiklerini görünür kılan önemli bir ifade alanı olduğunu göstermektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Batı etkisiyle figüratif resmin yaygınlaşmasıyla birlikte dolaylı biçimde ele alınan aile kavramı, Cumhuriyet’in modernleşme ideolojisiyle daha görünür bir içerik kazanmıştır. 1940’lı yıllardan itibaren toplumsal gerçekçilik akımıyla birlikte idealleştirilen bir birliktelikten ziyade ekonomik mücadele, dayanışma ve toplumsal ilişkilerin belirlediği bir yapı olarak yeniden yorumlanmıştır.

Neşet Günal, Orta Anadolu köylüsünü merkeze alan toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla aile temasının dönüşümünde belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatçı, kütlesel figür anlayışı, toprak tonlarına dayalı renk düzeni ve yalın kompozisyon diliyle aileyi kültürel kimlik, toplumsal dayanışma ve ekonomik mücadelenin somutlaştığı bir odak olarak sunmuştur. Günal'ın eserleri, köylü yaşamının sosyo-kültürel dokusunu görünür kılarak aileyi direncin ve sürekliliğin sembolü hâline getirmektedir.

Sonuç olarak aile teması, Türk resim sanatında hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla kalıcı bir ifade alanı olarak varlığını srdrmştr. Neşet Günal'ın sanatında ise toplumsal gerçekçi bir perspektifle yeniden tanımlanarak Orta Anadolu'nun kültürel belleğine dair güçlü bir görsel kayıt niteliği kazanmıştır.

KAYNAKLAR

Akengin, G., Ulusoy, M.H., & Arık, G. (2023). Geleneksel Türk kültürünün izlerini Neşet Günal'ın resimlerinde aramak. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 204-218. <https://doi.org/10.21733/ibad.1199166>

Aksu, S. (2020). Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçi resimleri üzerinden emekçi kadın figürleri. *Sanat Dergisi*, (36), 135-150. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.644417>

Akyürek, M. (2018). Çağdaş Türk resim sanatında Anadolu insanı yorumları: Neşet Günal rneği. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), 75-92 <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13660>

Altınışık Doruk, A. (2019). *Türk resim sanatında anne ve ocuk teması*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Ataman, A., ve Yabalak, H. (2021). Kendine mal etme bağlamında Neşet Günal'ın toprak adamları. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (54), 131-164. <https://doi.org/10.53568/yyusbed.1052427>

Başbuğ, F. (2016). Türk resim sanatında savaş yılları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 48-61.

Berk, N., Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dostal, İ.H. (2007). *Naci Kalmukoğlu*. Arkas Holding A.Ş. Kültür Yayını.

Erişti, D. B. (2015). Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 2(2), 59-79. <https://doi.org/10.17572/mj2015.2.5979>

Giray, K. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatından örnekler*. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü.

Güenal, N. (tarihi bilinmiyor) <https://nesetgunal.org/tr/biyografi/>.

Kalyoncu, H. (2021). 16.-19. Yüzyıl dönemi sosyal yaşamında Osmanlı kadını ve Osmanlı topraklarında yaşamış sanatçıların eserlerine yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(35), 1104-1128 <https://10.12981/mahder.944355>

Karkıner, N., Ecevit, M. (2012). Neşet Günal'ın izinde Türk resminde tarımda kadın imgesi: sosyolojik bir çözümleme. *CYPRUS Uluslararası Üniversite Folklor Edebiyat Dergisi*, 18(69), 207-243.

Kaya Karaduman, B. (2023). Cumhuriyet dönemi Türk sanatında kadın. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23 (özel sayı), 79-92.

Orhan, A. (2017). *Türk resminde çocuk algısı, analitik çözümlemesi ve Neşet Günal*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Uzunoğlu, M. (2008). *Cumhuriyetten günümüze toplumsal değişimin Türk resim sanatında kadın imgesine yansıması*. [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, tuval üzerine yağlı boya, 1887. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kad%C4%B1nlar

Görsel 2: İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda, tuval üzerine yağlı boya, 154x180 cm, 1923. Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Görsel 3: Naci Kalmukoğlu İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi, tuval üzerine yağlı boya, 90 x 103 cm. Naci Kalmukoğlu, Arkas Holding A.Ş., İstanbul.

Görsel 4: Namık İsmail, Köylü Aile, tuval üzerine yağlı boya, 89x71 cm.

Görsel 5: Neşet Günal, Bağ Bozumu, Akyürek, M. (2018). Çağdaş Türk resim sanatında Anadolu insanı yorumları: Neşet Günal örneği. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), 75-92

Görsel 6: Neşet Günal, Duvar Dibi V, 1981, tuval üzerine yağlı boya, 137 x 190 cm. <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

Görsel 7: Neşet Günal, Yaşantı II, 1974, 225 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya. <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

Görsel 8: Neşet Günal, Kapı Önü IV, 1977, tuval üzerine yağlı boya, 150 x 170 cm. <https://nesetgunal.org/tr/eserleri/kapi-onu-iv-1977/>

Görsel 9: Neşet Günal, Başakçılar II, 1984, 120cm x 172cm, tuval üzerine yağlı boya. <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/>

EXTENDED ABSTRACT

The family is considered the smallest unit of society. Besides being the most fundamental social group consisting of mother, father, and children, the Turkish Language Association defines it as "all individuals of the same lineage or who are related to each other." The family is an institution where an individual comes to life, grows, develops, takes their first steps, and learns their first words.

Elements such as the value and importance of family in society, the concept of motherhood, child love, and family solidarity carry universal qualities. In the family institution, mother, father, and child are considered universal family images. In the artistic reflections of these images, themes such as mother-child love, the father's sacrifice, and the pain of losing a child are frequently depicted in painting. It is possible to speak of a collective consciousness in the treatment of these themes, which are considered common to humanity regardless of time and geography. These themes, frequently encountered in Turkish painting, have been interpreted differently in works of art according to periodic and social conditions.

In this research, family-themed paintings were analyzed through examples selected from the artistic tradition that emerged with the advent of Western-style artwork, without any art historical timeline. The study's universe consists of family-themed works in Turkish painting, while the sample consists of family-themed paintings by Neşet Günal, a prominent figure in his social realist style. The artist's works from different periods were examined, and his stylistic shifts and approach to the concept of family were analyzed and interpreted.

The first traces of family themes in Turkish painting emerged with the adoption of Western-style painting in the second half of the 19th century. During this period, Turkish painters trained in Europe discovered the possibilities of figurative painting and began to focus on human relationships, interior spaces, and daily life (Tansuğ, cited in Erişti, 2015, p. 61).

In the 1940s and onward, particularly with the trend toward social realism, the family was presented not only as a symbol of the private sphere but also as a symbol of social solidarity, production, and resistance to poverty (Berk, Özsezgin, 1983). During this period, unlike previous periods, the working class and the people struggling with material hardship began to become the subject of paintings, using an approach that could be described as social realism. Thus, the other side of society was reflected in works of art (Uzunoğlu, 2008, p. 140). Social realist paintings, whose seeds were sown with the Port Exhibition in 1947, would undergo a new phase in the 1960s, paralleling the practices developing globally. During this phase, artists grasped the social realist understanding and a different perspective emerging in their mindset. This difference, reflecting the life and work hardships of society, especially rural people and workers, became the focus of realism and thought (Giray, 2003). While the Turkish painting tradition explored the possibilities of figurative painting under Western influence; Neşet Günel reinterpreted this tradition with a social realist perspective, focusing on the Anatolian people.

Neşet Günel is one of the most powerful representatives of the social realism movement in Turkish painting. In his works, he captivantly portrayed the lives of rural people, the hardships they faced, and the poverty they faced. The artist remained steadfast in his understanding of society and the realities of his people's lives; in his paintings depicting village life, he sincerely revealed the cultural traces, local colors, and the problems of the people of Central Anatolia, where he was born and raised (Aksu, 2020). When Günel's art is analyzed from a comparative perspective, in terms of color and figurative features, the moods of the people reflected in his works, and so on, the styles of his works from different periods become distinctive. In this sense, this study is a compilation of the artist's figurative works from different periods, where family themes are prominent.

Neşet Günel's paintings stand out with their unique perspectives, approached from different perspectives. Among the artist's works produced in the social realist style, the "Duvar Dibi series," "Tarla Dönüşü," and "Scarecrow Series" stand out. These works feature families, people doing their own farming on their own land, barefoot figures, hands and feet

depicted larger than the body, the clothing of the Anatolian people, and an understanding of life shaped around poverty.

Güenal's art, when considered over a long period of time, encompasses a period of approximately sixty years, and is notable for its works that reveal the differences in the sociological, social, and economic structures within the country. In Figure 6, Güenal depicts a happy, joyful, and colorful grape harvest scene. Later in his art, he draws attention with paintings that deeply evoke poverty. During this period, families who had previously relied on agriculture gradually fell into poverty, and many elders, anxious to make ends meet, moved to large cities or to Germany for work. In the artist's works following this period, family poverty becomes a more prominent and profound theme.

Consequently, the theme of family in Turkish painting has functioned as a tool reflecting both individual emotions and relationships and social structure. Neşet Güenal's works, by approaching the family from a social realist perspective, convey the life, solidarity, and cultural values of Anatolian peasants through artistic expression to the present day. In this context, the theme of family has gained a lasting place in Turkish painting, not only as a reflection of the individual but also as a reflection of the society.

BÖLÜM 9

MEHMET BAŞBUĞ RESİMLERİNDE AİLE TEMASI

THE THEME OF FAMILY IN MEHMET BAŞBUĞ'S PAINTINGS

Fatih BAŞBUĞ¹

1 Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Antalya, Türkiye,
fbasbug@akdeniz.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-7600-273X.

GİRİş

Aile kavramı, tüm milletler için benzer anlamlar taşıyan bireyin yaşam alanının en önemli parçalarından birini oluşturmaktadır. Birey için anne karnında başlayan, doğumundan sonra geçirilen zamana bağılı olarak, gelişim gösterdiği her anında uzunca bir süreyi betimlemektedir. Kültürel anlamda, aile içi bireylerin birlikte davranış gösterdiği ve toplum için gerekli bireylerin yetiştiğı ortamdır. Aile, yapı itibarıyla toplumun önemli parçalarından birini oluşturmaktadır.

Her bir aile yapı, fonksiyon ve gereksinimleriyle ayrı bir varlıktır. Toplumun üyelerini şekillendirir, besler ve toplumsal kurumlardan daha fazlasını oluşturmaktadır (Hallaç, Öz, 2014, s.142). Daha büyük toplulukların müstakil yansımaları oluşturan aile, toplumun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Halkaların birbirlerine sıkı sıkıya bağılı olması, ailelerin büyümesiyle birlikte, toplumun bir parçasını oluşturarak topluluğa dönüşmesi, aradaki güçlü bağlarla mümkün olabilmektedir. Bu nedenle ilk hedef aile bağlarının güçlü bağlarla sağlam temeller üzerine kurulmasıdır.

Aile kurumunu ayakta ve sağlam tutan ilk unsur, aile bireyleri arasındaki sevgi duygusudur (Serttaş ve Çelik, 2020, s.37). Sevgi, sadece bireyi birbirine bağlamakla kalmaz, aynı zamanda ailenin tüm üyeleri arasında bağ kurarak, toplumlar arasındaki iletişimi de güçlendirir. Tarihsel süreç göstermiştir ki aralarında sevgi bağlarıyla birbirine bağılı toplumlar, vefa ve saygı açısından üst düzey toplumlar olarak her türlü güçlüğün üstesinden gelebilen toplumlardır. İnsan ilişkilerinin değişim gösterdiği en önemli dönemlerden biri, sanayi devrimidir. Sanayi devriminde iletişim dilinin gelişmesi, ideolojik temelli düşünce mekanizmasının ilerlemesi, oluşan özgürlük ortamı, her kurumda olduğu gibi aile kurumunda da farklılıklar meydana getirmiştir.

Sanayi Devrimi'nin başlangıcıyla birlikte ortaya çıkan yapısal değişimler, doğrudan ya da dolaylı olarak tüm dünyayı etkilemiş ve toplumun en temel kurumlarından biri olan aileyi de etkileyerek birçok toplumsal dönüşüme neden olmuştur (Alp, 2024, s. 45). Tarım toplumlarında yaygın olan

geniş aile yapısı, sanayileşme ile kentleşme ihtiyacını doğurmuş, yaşamsal nedenlerle geniş aileden çekirdek aileye geçiş süreci başlamıştır. Yaşamsal nedenler arasında, tarım toplumlarındaki üretim modelinin yerini geçim durumuna bağlı olarak hizmet sektörünün alması ve bunun sonucunda tüm aile bireylerinin çalışma amaçlarında değişim meydana gelmesi gösterilebilir.

Sanayi devrimi veya Endüstri devriminin gerçekleşmesi, tarıma dayalı eski hayat tarzının terk edilmesi veya kısmen de olsa değiştirilmesine yol açmıştır. Köy toplumunun yürürlükteki iş bölümünü altüst ettiğinden, köylü kesim, köyünden uzaklaşıp kent hayatının el işçiliğine yönelmek zorunda kalınca, bir türlü uyum sağlayamadığı modern yaşam felsefesiyle değer çatışmaları içine girmiştir (Demir, 2024, s. 567). Aile unsurunda meydana gelen ataerkil deformasyon, kadının birey olarak iş paylaşımının ortakları arasına girmesine neden olmuştur. Burada ekonomik anlamda ihtiyaçlardan kaynaklı bu durumun oluşması, bazı aileler açısından sadece kadını değil, çocukları da bu unsurun bir parçasını haline getirmiştir. Böylece ağır şartlarda çalışan çocuk işçiler, sanayi devriminin en köklü değişimlerinden birini meydana getirmesi açısından aile yapısında köklü değişimler meydana getirmiştir. Böyle bir ortamda aile, toplumun sosyal bir varlığı olarak hayatını sürdürürken değerler sisteminde kendine yer açmıştır.

9.1.Sanat ve Aile

Tanzimat döneminde yapılan düzenlemelerle birlikte ailenin önemli öğelerinden biri olan kadının aile içi ve dışı konumunda değişim meydana gelmiştir. Görücü usulü evlilik, gençlerin görüşerek tanışarak evlenmesi, kadınların eğitim alma gerekliliği, aile kurumunun tartışmaya açılmasına ve işlevinin yeniden belirlenmesine yönelik yenilikçi adımlar atılmasına olanak sağlamıştır (Yumuşak, 2012, s. 157). Türk aile yapısının yeniden şekillendiği bu yıllar, aile açısından önemli kırılmaların merkezini oluşturmuştur.

Türk aile yapısı, geleneksel özelliklerini koruma gayreti içinde olan ancak toplumsal dönüşümün hızlı olması sebebiyle, bu durumdan oldukça

etkilenen bir yapıya sahiptir. Çekirdek aile yapısı, kent merkezlerinde görüldüğü Ģekliyle anne, baba ve evlenmemiş çocukların aynı çatı altında yaşadığı yaygınlığa sahiptir. Kırsal kesimlerde halen geniş aile Ģeklinde görülen daha kalabalık aileler yaşamlarını sürdürmektedir. Özellikle 1990'lı yıllarından itibaren başlayan köyden kente göç olgusu, Türk toplumunda görülen sosyolojik olaylardan biridir. Türk aile yapısı, birey için toplumsal varlık olma yolunda ilk adımdır.

Aile, bireyin sosyalleşme ile ilk tanıştığı ve değerler sistemine giriş yaptığı bir alandır. Sanat ise birey ve toplum arasında duygu, düşünce ve deneyimler açısından bağı temsil etmektedir (Kramer, 2020). Bu iki alan arasındaki ilişki, bireyin estetik gelişimi ve kültürel yapısının oluşumuna katkı sağlayan değerler bütünüdür. Karşılıklı besleyicilikten yola çıkan bu iletişim dili, çocuğun sanatsal yaratıcılığının gözlemlendiğı alan olması açısından oldukça önemlidir. Aile bireylerinin sanatsal kültürel seviyeleri bu anlamlandırma da belirleyici rol oynadığından aile bireylerinin tümünün estetik bir bakış açısına sahip olması, sanat üreten toplumlar için gereklidir.

Aile ortamı, birey açısından sanatla kurulan ilk temas olması nedeniyle, erken çocukluk döneminde ebeveynlerin sanata yönelik tutumları, çocukların estetik algısına ve yaratıcılıklarına katkı sağlayacaktır. Böylece ortaya çıkan motivasyon ortamı, daha nitelikli bireyler yetişmesini sağlayacaktır (Winner & Hetland, 2018). Yapılan bilimsel araştırmalar göstermiştir ki erken çocukluk döneminde sanatsal ortamda büyüyen çocukların estetik ifade becerileri, problem çözme yetileri açısından oldukça başarılı görünmüştür (Goldblatt, 2019). Gelişmiş toplumlarda sorun çözme yeteneğine sahip bireyler, en başarılı bireyler olarak adlandırılmakta, bu tarz bireyler, iş bulma noktasında en önemli referansları olarak bu özelliklerini kullanmaktadırlar. Gelişmiş toplumların eğitim müfredatları incelendiğinde, birey için gerekli olan bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimin bir parçası olarak düşündükleri sanat eğitimi oldukça önemsedikleri görülmektedir. Bu nedenle sanatı sadece bir hobi veya gelişim aracı olarak değil, aynı zamanda yaratıcı düşünme, eleştirel analiz ve kültürel farkındalık olarak önemsemektedirler.

9.2.Türk Resminde Mehmet Başbuğ ve Aile Temalı Resimleri

Türk resim sanatında ressam ebeveyne sahip pek çok ressam, aile ortamının getirdiği bir zorunluluk olarak sanata ilgi duymuş, yönelmiş ve sanatı meslek haline getirmiştir. Doğu Anadolu yöresinde doğan ve burada büyüyen Mehmet Başbuğ, ressam bir aileden gelmemesine karşın, resim sanatının alt özelliklerine sahip bir birey olarak, kendini henüz küçük yaşlardan itibaren resimle iletişim halinde bulmuştur. Sanayi Devrimi'nin özelliklerinden olan işçi sıfatını çocuk yaşlardan itibaren çalışmaya başlayarak kazanmıştır. İlkokul yıllarından itibaren okuldan ayrı kalan zamanlarda ayakkabı boyayarak, simit, ayran satarak evin ekonomik yapısına destek olmuştur. Bu durumun yaşanmasında en büyük etken olarak aile kurumunun en temel taşlarından biri olan baba figürünü erken yaşta kaybetmeleri gösterilebilir. Evin temel ihtiyaçlarının karşılanmasında, tüm bireylerin üzerine düşen yükümlülüklerden kendisine düşen payı alan Mehmet Başbuğ, okul ve çalışma koşulları arasında resim yoluyla kendini ifade etmeye çalışmıştır. Küçük yaşlarda resim yarışmalarına katılarak buralarda elde ettiği başarılarla resim öğretmeninin dikkatini çekmeyi başararak, resim dünyasının temellerini atmıştır. Başbuğ'un olgunluk döneminde işlediği konuların temelleri Diyarbakır'da yaşadığı çevrede işçilik yaptığı yıllardaki insan izlenimlerine dayalı olması, bellek ve yaratım sürecinin birlikte oluşturduğu dünyanın kapılarını aralamıştır.

Mehmet Başbuğ ile 20013 yılında yapılan kişisel bir görüşmede, “figüratif resimlerinin zaman zaman yanlış bir değerlendirmeye illüstratif olarak algılandığını ifade etmektedir”. Bu bağlamda, aile temalı resimlerine geçmeden önce sanat ile illüstrasyon arasındaki ayrımın net bir biçimde ortaya konulması gerekmektedir. Güncel Türk resminde figüratif resim geleneği zaman zaman illüstrasyonla karıştırılmaktadır. Bu karıştırılmanın temel nedenleri arasında, ideolojik yaklaşımlar ve sanatta görece estetik kaygı farklılıklarından kaynaklanan bireysel etkenler yer almakla birlikte, bilimsel ve sanatsal açıdan karşılığı bulunmayan sığ ifadelerle yol açan ve akademik ortamlarda yeterince net biçimde tanımlanmayan bazı kavramların varlığı da muhakkaktır. Burada bu ayrımı yaparak Mehmet Başbuğ resimlerini sanatsal zemine oturtturarak konunun özüne inmekte

yarar vardır. İllüstrasyon genel bir ifadeyle metinleri veya anlatımları görselleştirmek, açıklamak, betimlemek için yapılan tasarımlardır. Bu tasarımlar genel hatlarıyla lekesel ifadeler olarak da canlandırılabilir, çizgisel öğelerle de aktarılabilir. Ancak burada sanatsal kaygı birincil plandan ötelenerek, anlatılmak istenen hikâyeye odaklanılır ve çizerin birinci kaygısını net ve anlatılmak istenen hikâyenin açıklanması oluşturur. Oysa figüratif resim geleneğinde bu kaygıdan ziyade, sanatsal anlatı değerleri, plastik öğeler, belirli bir kural dahilinde işleyen ilke ve elemanların başarılı kullanımı gibi kompozisyonun ana hatları önceliği alır. Sanatçı, kendi bilgi, birikim özelliklerini sanatsal tecrübenin getirdiği düzlemde esere işleyerek, sanatsal kaygı gütmektedir. Anlatılmak istenen durum bir hikâyeden, metin açıklamasından çok teknik, biçim, renk, kompozisyon gibi sanatsal unsurların doğru kullanımıyla eser niteliği taşıyacak başarılı uygulamaların bütünleşmesiyle oluşan sanatsal ifadedir. Maalesef illüstrasyon kavramı, Türk resim sanatında aşağılama, değersizleştirme unsuru olarak kullanılmasından ötürü figüratif resim yapan sanatçıların birincil karşılaştıkları itham modeline dönüşen bir kavram olarak belirli çevreler tarafından sıkça kullanılmıştır. Mehmet Başbuğ’un da zaman zaman kendi çağdaşları gibi bu kavram terminolojisinin içine sıkıştırılarak eserleri eleştiriye uğramıştır. Ancak Mehmet Başbuğ’un “bu tanıımı kabul etmediğini ve eserlerinin sanatsal kaygılarla yaratıldığını” sıkça dile getirdiğini belirtmek gerekmektedir (M. Başbuğ, kişisel iletişim, 2013). Mehmet Başbuğ’un resim terminolojisi, toplumsal gerçekeçi bir anlayış içinde kalarak, toplumsal çatışma, yönetimsel eleştirel dil, sınıfsal ayrımlar, siyasal kutuplaşmaların dışında bir konumu hedeflemiştir. Onun anlatım dilini, Anadolu insanının kırsal yaşam dünyası ve sıradan insanların görüntülerinin doğa içindeki betimlemeleri oluşturmaktadır. “Okuma Yazma Seferberliği” (Görsel 1) isimli eseri, özellikle doğup büyüdüğü Doğu Anadolu insanının geleneksel kıyafetler içinde ve 1980’li yıllardaki okuma ve yazma eğitimine duyduğu özlemin görselleştirilmesidir. Resimde kahverengi, gri, siyah ve kırmızı gibi toprak renkler kullanılması, dönemin ve ortamın yapısına uygunken, resmin etki gücüne değer katmıştır. Fırça darbelerinin kalın ve hareketli kullanılması, dışavurumcu bir yaklaşım sergilerken, detaylardan arındırılmış figürler, duyguyu ön plana çıkarmaktadır. 80’li yıllar Türkiye’sinin toplumsal dönüşümüne ışık tutan bu çalışma, okuryazarlığın önemine vurgu yapmaktadır. Aile tüm

fertleriyle birlikte bu seferberliğin içine dahil olmuştur. Resmin genel hatları incelendiğinde, öznel, nesnel doğal yapısı içinde korunarak izleyiciye sunulmuştur.

Foucault'un "Bilginin Arkeolojisi" isimli eserinde belirttiği üzere; nesnelerin oluşum kurallarını çözümlemek için ne bilen özne ne de psikolojik bireysellik gereklidir. Nesnelerin anlam yapılarını çözümlemek için onları şeylerin içine yerleştirmek, kelimelerin alanına bağlamak gereklidir (Foucault, 2022, s. 85). Mehmet Başbuğ resimlerinde de görülen durum, Fransız düşünürün bakış açısından farklı değildir. Foucault'un nesneler öznesini, Başbuğ Anadolu insanıyla özdeşleştirmiş ve onları doğal ortamları içinde ele almıştır. Başbuğ'un olay örüntüsünde kullandığı kahraman, bir kamera karşısında poz veren insanın salt yansıması değil, aynı zamanda plastik bir nesnel yapı parçasıdır. Figürlerin duruşları, Mısır resmindeki gibi hareketsiz ve donuk değil, bilakis hareketli ve canlıdır.



Görsel 1: Mehmet Başbuğ, Okuma Yazma Seferberliği, 60x40 cm, tüyb, 1982, (Başbuğ, 2001).



Görsel 2: Mehmet Başbuğ, Yalnızlık, 140x200 cm, tüyb, 1982, (Başbuğ, 2001).

Mehmet Başbuğ'un benzer biimdes 1982 tarihli "Oynayan ocuklar" (Görsel3) isimli eseri, ailenin küçük temel taşlarını oluşturan ocuk konusuna değinmiştir. Kendi aralarında oyun oynayan çocuklar, rüzgârsız, dingin bir havada, kırı toprakların getirmiş olduğu dinginlik ve sakinlik içinde oynadıkları oyuna konsantre olmuşlardır. Eserdesanatının kullandığı renkler, 1980'lerdeki eserlerinde kullandığı paletten tercih edilmiş, böylece atmosferik bir duygusal hava yaratılmıştır. Kompozisyonun arka planında bırakılan geniş boşluk, çocukların özgür bir ortamda oyun oynamalarına işaret etmektedir. Sanatın bir düşünce üretme ve olguları anlatma biçimi olduğu düşünülürse, sanatçı burada toplumsal bir olguyu resmetmiş ve günümüz toplumu için görsel bir anlatım aracına dönüştürmüştür.



Görsel 3: Mehmet Başbuğ, Oynayan ocuklar, 60x40 cm, tüyb, 1982, (Başbuğ, 2001).

Ünlü sanat yazarı Kaya Özsezgin, Mehmet Başbuğ resimleri için "resim, heykel, grafik gibi dallarda yaygın bir etkinlik alanına taşan çalışmaları, formu pür bir anlayışla yansıtmaya ve bu yoldan toplumsal içerikli mesajlar vermeye yönelik bir sanat anlayışı ortaya koymuştur" (Özsezgin, 2010, s.103) ifadesini kullanmıştır. Dolayısıyla Başbuğ resimleri için illüstrasyon ifadesinin kullanımının doğru bir ifade biçimi olmadığını destekleyen görüşü ortaya koymuştur.

Bu görüşü destekleyen ve Başbuğ'un resim sanatı içindeki konumunu ifade eden güncel Türk resminin başarılı temsilcilerinden birisi de Hasan Pekmezci'dir.

Hasan Pekmezci'nin Mehmet Başbuğ'un Türk resmindeki konumu ile ilgili ifadesi önemlidir. Pekmezci'ye göre Başbuğ, "Türk resminde 1930-1940'lardan itibaren başlayarak günümüze kadar pek çok sanatçının izlediği toplumsal gerçekçi geleneği sürdüren figüratif resmin başarılı temsilcilerinden biridir. Onun yanık kırmızılı-siyahlı-beyazlı betimlemeleri ile anlattığı Anadolu insanının yaşam kesitleri" (Pekmezci, 2017, s.6), toplumsal konularla figüratif geleneğin 21. yüzyıldaki Anadolu insanının

yansımasını oluşturmuştur. “Yalnızlık” (Görsel 4) isimli kâğıt üzerine karakalem tekniğiyle yapılmış desen çalışması, vücudunu tamamen gizlemiş ve başını kolunun içine gömmüş kadın figürüyle geri planda arkası dönük bir çocuk figürünün yer aldığı kompozisyonudur. Figürde yorgunluk, içe kapanış, keder gibi farklı duygular uyandıran hava dikkati çekmektedir. Sanatçının fırça vuruşlarındaki sertlik ve hareketli tavırları, karakalem çalışmasında da devam ederek, dışavurumcu yaklaşımını desteklemektedir. Resimden çıkarılan temel duyumsama, önceki iki örnekte toplum ve gündelik yaşam ön plandayken burada daha duygusal bir bakış açısı ve ruhsal durum ağırlık merkezine yerleştirilmiştir.

Mehmet Başbuğ, resimlerinde özellikle 80’li yıllardaki resimleri incelendiğinde, sanatının sosyoloji temelli insan görünümleri üzerine şekillendiğinden söz edilebilir. Bu sosyolojik anlayış, ailenin tüm unsurları üzerinden okunmaktadır. Kadın, erkek, çocuk dayanışmasına bağlı bir yaşam mücadelesi şeklinde kendini ifade eden anlayıştan söz edilebilir. Başbuğ’un resimler üzerinden aileye bakışı tam anlamıyla toplum odaklıdır. Aile görünümleri bir bakıma Anadolu yaşam felsefesi içinde ele alınmaktadır.



Görsel 4: Mehmet Başbuğ, Yalnızlık, 70x50 cm, kökk, 1983.

Sağlıklı bir toplum oluşturabilmenin vazgeçilmez koşulu olan aile (Yılmaz, 2005, s. 132), Türk toplumu için kutsal olarak tariflenen kurumlardan biridir. Başbuğ’un resimlerinde işlediği aile unsuru, sağlıklı toplumun önemli dinamiği olan aile fertlerini kutsallaştırmaktan öte doğal bir varlık olarak ele almaktadır. Başbuğ’un aileyi ele alış biçimi, geleneksel Türk aile yapısının idealize edilmiş bir yansımasından ziyade, gündelik yaşamın içinde varlığını sürdüren sade ve samimi ilişkiler bütününe ortaya koyar. Onun kompozisyonlarında aile bireyleri, belirli kalıplara sıkıştırılmış rollerle değil; birbirleriyle kurdukları doğal bağlar ve duygusal etkileşimler üzerinden temsil edilir. Bu yaklaşım hem sanatçının toplumsal değerlere bakışını hem de aile kurumunu

dinamik, yaşayan bir yapı olarak gördüğünü gösterir. Dolayısıyla Başbuğ’un resimlerindeki aile teması, yalnızca bir birlikteliğın betimlenmesi değıl, aynı zamanda toplumun kültürel s rekliliğının ve insani ilişkilerin yalın bir anlatımı olarak değerlendirilebilir.

Mehmet Başbuğ, doğduğu bölgenin daha çok köylerinde yaşayan insanı, çevresini ve fikir dünyasını resmetmiştir (şehsuvaroğlu, 2017, s. 43). Bu bağlamda Başbuğ’un aile temasını ele alış biçimi, Türk resim tarihinde aile temsilinin geçirdiği dönüşümlerle birlikte değerlendirildiğinde daha da anlam kazanmaktadır. Türk resim tarihinde Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreçte aile, kimi zaman ideolojik bir araç, kimi zaman da modernleşme söyleminin görsel bir temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Ancak Başbuğ, bu tarihsel çerçevenin dışında konumlanarak aileyi ne idealize eden akademik üsluba ne de toplumsal dönüşümlerin propaganda nesnesine indirgememiştir. Onun fiğ rlerinde aile ne romantikleştirilmiş geleneksel bir birliktelik ne de modernist kopuşun dramatik bir simgesidir; aksine gündelik yaşamın sıradanlığı içinde, kendi doğallığıyla var olan bir oluşumdur.

Sanatçının bu yaklaşımı, fiğ r n tarihsel temsil biçimleriyle eleştirel bir diyaloga girdiği izlenimini yaratmaktadır. Başbuğ’un kompozisyonlarında aile bireylerinin bedensel duruşları, mekânla kurdukları ilişki ve aralarındaki mesafe, izleyiciyi aileyi kutsallaştıran veya idealleştiren bakışın ötesine geçmeye davet etmiştir. Böylece sanatçı, aileyi kültürel bir “ ge” olarak değıl, algılanabilir ve sorgulanabilir bir “varlık alanı” olarak konumlandırmaktadır. Bu da onu, fiğ r merkezli anlatımında hem geleneksel hem de modernist temsil kalıplarını eşzamanlı olarak dönüştüren bir noktaya taşı mıştır. Başbuğ, aile konulu resimlerinde zaman zaman hayvan fiğ rlarına de yer vermektedir. Çoğunlukla at, keçi, gibi konar göçer Türk aile kültürünün bir parçası olan bu hayvanlar, Başbuğ’un resimlerinde sıkça g r lmektedir.

Sivrikaya’ya göre Mehmet Başbuğ’un resmettiği atlar bazen yorgun bazense canlı ve dinamik olarak betimlenmiştir (Sivrikaya, 2017, s. 41). Sanatçının resimlerine yansıyan o yorgunluk, tükenmişlik, hüzün, düşünceli yüzler, atlarda da kendini göstermektedir. Güçlü, heybetli, besili atların yerine

zayıf, yük taşımaktan tükenmiş doğal Anadolu atları kullanmayı tercih eden Başbuğ, kullandığı her türlü figürü gerçeklik zeminine oturtmuş, yaşadığı toplumu tüm gerçekçiliğiyle abartıdan uzak resmetmiştir. Bu durum, yerellik noktasında Başbuğ'u resimsel açıdan kendine has bir Türk imajıyla baş başa bırakmıştır.

Kayıhan' göre Mehmet Başbuğ'un her resminde Türk imajı vardır (Kayıhan, 2017, s. 35). Bu imaj, yalnızca etnografik unsurların ya da geleneksel motiflerin tekrarı şeklinde değil, sanatçının figür anlayışına, renk kullanımına ve mekân kurgusuna sinen kültürel bir aidiyet biçiminde ortaya çıkmaktadır. Başbuğ'un kompozisyonlarında görülen bu kimliksel vurgu, Türk resim sanatının modernleşme sürecinde şekillenen ulusal estetik arayışlarıyla eleştirel bir süreklilik içindedir. Sanatçı, böylece geleneksel ile modern arasında salınan temsil biçimlerini yeniden yorumlayarak, Türk imajını hem tarihsel kökleriyle ilişkilendirir hem de çağdaş bir görsel dile taşımıştır.



Görsel 5: Mehmet Başbuğ, Yalnızlık, 140x200 cm, tüybu, 1982.

Altıntaş'a göre Başbuğ, kırsal Anadolu yaşantısını geleneksel kültürle içselleştirip sosyal konular derinliğinde milli bir sanat dili oluşturmayı başarmıştır (Altıntaş, 2017, s.68). Bu millî dil, yalnızca folklorik öğelerin resim yüzeyine taşınmasıyla sınırlı değildir; aksine Başbuğ'un figür düzenlemelerinde, renk atmosferinde ve kompozisyon mantığında kendini

gösteren, daha geniş bir kültürel bakışın sonucudur. Sanatçı, Anadolu insanının gündelik yaşantısını yüceltmeden, dramatikleştirmeden ve ideolojik bir çerçeveye hapsedmeden ele alarak, modern Türk resminde özgün bir anlatım alanı yaratmıştır. Bu yaklaşım hem toplumsal gerçekçiliğin hem de yerel kültürün sanatsal temsiline yönelik yeni bir yorum getirerek, Başbuğ'u dönemin ulusal sanat söylemleri içinde ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır.

Akbaş'a göre Mehmet Başbuğ'un resimlerinde kullandığı renkler, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin halı ve kilimlerinde bulunan renklerdir (Akbaş, 2017, s. 27). Bu tercih, sanatçının yalnızca bölgesel bir estetikten esinlenmesiyle açıklanamaz; aynı zamanda renklerin kültürel hafıza taşıyıcıları olarak işlev gördüğü görsel dil oluşturma arzusunu yansıtmıştır. Başbuğ'un paletinde yer alan sıcak toprak tonları, koyu kırmızılar ve derin maviler, yöresel dokumaların sembolik değerleriyle ilişkilendiği için resimlerine hem tarihsel bir derinlik hem de kültürel bir süreklilik kazandırmıştır. Böylece sanatçı, yerel el sanatlarının renk dünyasını kendi resim anlayışına uyarlayarak hem geleneksel motiflerden beslenen hem de çağdaş bir estetik dile sahip, özgün renk anlayışı ortaya koymuştur.



Görsel 6: Mehmet Başbuğ, Pazar Yeri, 50x60 cm, tüyb, 1985.

Tepecik'e göre Mehmet Başbuğ, resimlerinde yoksulluk edebiyatı yapmamaktadır. Sanatçı üslubuyla görsel olarak bir durum tespiti yapmaktadır. Bu insanlar isyankâr değil, içe dönüktür, alın yazısı vazgeçilmez kaderleridir (Tepecik, 2017, s. 74). Başbuğ'un figürlerinde görülen bu içe dönüklük, sanatçının dramatisasyonu bilinçli biçimde reddedişinin bir sonucudur. Bazı figürler, seyircide

acıma duygusu uyandıracak şekilde kurgulansa da toplumsal gerçekliğin olağan bir parçası olarak, tüm dinginlikleri ve kabullenişleriyle resim yüzeyinde yer almışlardır. Bu yaklaşım, Türk resim tarihinde sıkça görülen romantik köylü imgelerinin ötesine geçerek, izleyiciyi idealize edilmemiş bir Anadolu insanı portresiyle karşı karşıya bırakmıştır. Sanatçı, bu içsel

sessizliği kompozisyon düzeni ve renk atmosferiyle destekleyerek figürlerin psikolojik derinliğine odaklanmıştır. Böylelikle Başbuğ'un resimleri, yalnızca sosyolojik bir belge niteliği taşımamakta, aynı zamanda insanın kader, aidiyet ve varoluşsal sessizlik gibi temalar etrafında konumlandığı daha geniş bir estetik ve düşünsel yelpazede yer almaktadır. Bu da onun eserlerini, toplumsal gerçekçiliğin sınırlarını aşan, daha şiirsel ve içsel bir anlatının parçası hâline getirmiştir. Aile, Türk toplumu açısından kutsal bir kurumdur; bununla birlikte yalnızca Türklere özgü değildir, hemen her kültür ve millette benzer biçimde kutsal kabul edilen evrensel bir yapıdır.

Ailenin tüm toplumlar için temel ve evrensel bir kurum olması üç aşamada mümkün olmaktadır. Birinci temel nokta, ailenin her yerde bulunmasıdır. İkincisi, aile temel ve evrensel biyolojik ihtiyaçlarla mümkün olmuştur. Üçüncüsü ise çekirdek aile olarak adlandırılan yapı, temel sosyal işlevleri yerine getiren göreve sahiptir (Ecevit, 1993, s. 9). Başbuğ, resimlerinde bu üç noktayı merkeze alarak resim dilinin bir parçası haline getirmiştir. Burada bağlayıcılığı ve devamlılığı sanatsal dille şekillendirmiştir. Figürlerin birbirleriyle kurduğu temas, mekânın kurgulanış biçimi ve renklerin bütünlüğü, aileyi toplumsal varoluşun hem biyolojik hem de kültürel temel taşı olarak yorumlayan bir anlayışın yansımasıdır. Başbuğ'un kompozisyonlarında aile bireylerinin yerleştiriliş biçimi, çekirdek ailenin işlevsel yapısını vurgularken aynı zamanda aile kurumunun tarihsel ve kültürel anlam katmanlarını da görünür kılmıştır. Sanatçı, evrensel olarak kabul gören aile yapısını Anadolu'nun özgün yaşam pratikleriyle harmanlayarak hem yerel hem de evrensel bir temsil alanı açmıştır. Böylelikle aile, onun sanatında hem toplumsal dinamizmi taşıyan bir çekirdek hem de kültürel hafızayı biçimlendiren bir süreklilik unsuru olarak belirlemiştir. Bu durum, Başbuğ'un resimlerinde aile temasını yalnızca figüratif bir konu olmaktan çıkararak, sanatçının kurduğu estetik dünyanın merkezine yerleştiren temel bir kavramsal yapı hâline getirmiştir. Başbuğ'un aile konulu resimlerinde kullandığı figürler, sosyoloji temelli bir yaşam kültürünün salt görünümünü yansıtmaktan ziyade anı yaşayan, varlıklarını, her türlü zorluğa rağmen sürdüren toplumsal bir izdüşüm şeklinde ele alınmıştır.

Sosyolojik durumdan etkilenen en önemli kurumlardan biri olan aile, sosyal ilişkilerin en küçük ve en temel birimi olarak işlevleri, ilişki biçimleri ve ekonomik faaliyetleri ile farklılaşıp değişikliğe uğramaktadır (Karaca, 2014, s. 150). Ekonomik farklılıklar, zamandan bağımsız şekilde, ailenin tüm bireyleri üzerinde etkili olan unsurlardan birisi olsa da kültürel farkındalığa ve toplumsal kodlara katkı sağlayan bir araçtan öteye geçememektedir. Bu farklılıklar ailenin birincil yaşam döngüsü içinde olmazsa olmazlardan birisi değildir. Başbuğ'un eserlerinde göstermeye çalıştığı bu kurgu, ailelerin yaşamsal statüsünden çok, yaşama sevinçleri ve yaşamın getirdiği durumlara odaklanmaktadır.



Görsel 7: Mehmet Başbuğ, Yaşlı Aile, 50x60 cm, tüyb, 1985.

Aile kurumunun evrensel olduğu söylenebilir, ancak evrensel tanımını yapabilmek güçtür. Çünkü aile kurumu, toplumdaki topluma çeşitlilik gösteren kurumsal bir yapıya sahiptir (Tekin Epik, Çiçek, Altay, 2017, s. 37). Başbuğ'un aile temalı resimlerinde, evrensel bir aile imajı yerine, çocukluğunda gördüğü kırsal kesim aile görünümünü yer almaktadır.

Böylece sanatçı, yerelin tüm unsurlarını belleğinde şekillendirdikten sonra izleyicisiyle buluşturmuş, sanatın evrensel dilini araç olarak kullanmıştır. Geleneksel halk kültürünün yansımasını oluşturmuş, aile üzerinden konularını şekillendirmiştir.

Toplumsal yapı içerisinde geleneğin bir parçası olarak var olagelen ve yaşanan gelişmeler karşısında yine geleneğe sığınarak varlığını muhafaza eden aile, geçmişten bugüne toplumun yeniden üretilmesi işleviyle geleneklerin ve sağlanan meşru zeminin sürekliliğini temin etmiştir (Turgut, 2017, s. 96). Başbuğ, bu zeminin merkezine yerleştirdiği Türk aile görünümünü, sanatın plastik diliyle şekillendirirken, tematik olarak bütüncül kompozisyonlar içine gizlediği açık mesajlarıyla, gelenekle gelecek arasında sağlam bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, aile kavramını yalnızca resmin konusu olmaktan çıkararak kültürel bir taşıyıcı unsur hâline getirmiştir. Başbuğ'un resimlerinde aile, değişen

toplumsal koşullara rağmen sürekliliğini koruyan bir kültürel çekirdek olarak temsil edilmiştir. Figürlerdeki duruşlar, yüz ifadelerinin dinginliği ve mekânın sade kurgusu, geleneğin modern yaşam içinde nasıl yeniden anlamlandırıldığına dair sessiz fakat güçlü bir anlatım sunmuştur. Sanatçı, aileyi modernleşme baskılarıyla form değiştiren bir kurum olarak değil, zaman içinde dönüşse de özünü koruyan, kültürel kimliğin temel yapı taşı olan bir varlık olarak yorumlamıştır. Bu nedenle onun kompozisyonlarında aile hem toplumsal bellekle ilişki kuran hem de gelecek kuşaklara aktarılan kültürel sürekliliğin görsel bir metaforu hâline gelmiştir. Başbuğ'un resimleri, aile kurumunun tarihsel sürekliliğini vurgularken aynı zamanda bu yapının kültürel ve toplumsal anlam katmanlarını sabitleyen birer görsel kayıt niteliği taşımaktadır. Sanatçı, aileyi durağan bir gelenek olarak değil, zaman içinde anlamı yenilenen ve yeniden üretilen bir toplumsal yapı olarak yorumlamıştır. Ancak geleneksel aile yapıları ve bu yapıların göstermiş olduğu kültürel normlar, dijitalleşen sosyal hayatla birlikte son yıllarda belli ölçüde köklü bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiştir (Türkoğlu, 2025, s. 379).

Sanatçı, kompozisyonlarında geleneksel aile atmosferini bilinçli biçimde koruması, günümüz toplumunda yaşanan dönüşümlere karşı sembolik bir karşı duruş niteliği taşımaktadır. Böylece Başbuğ, aile kurumunun çözülmesine yönelik eleştirel bir bakış geliştirerek, geleneğin geleceğe aktarılabilirliğini sanatın görsel dili üzerinden yeniden tartışmaya açmıştır. Bu yaklaşım, onun eserlerini toplumsal değişimin yarattığı kırılmaları sorgulayan ve kültürel sürekliliğin imkânlarını araştıran bir sanat tarihsel konuma yerleştirmiştir.



Görsel 8: Mehmet Başbuğ, Garda Bekleyiş, 50x70 cm, kükk, 1990.

SONUÇ

Geleneksel aile yapıları ve bu yapıların göstermiş olduğu kültürel normlar, dijitalleşen sosyal hayatla birlikte, son yıllarda belli ölçüde köklü bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiştir (Türkoğlu, 2025, s. 379). Ailenin günümüzde değişmesi ve dönüşmesi kurumsal yapısının bozulmasını hızlandırmıştır. Geleneksel tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle başlayan bu değişim süreci, ailenin yüzyıllardır süre gelen yapısını zedelemiştir. Bu zedelenme, ailenin kurumsal yapısını ontolojik bir krizle karşı karşıya bırakmıştır (Duman, 2021, s. 32). Mehmet Başbuğ'un özellikle 1980'li yıllarda yaptığı aile konulu resimlerinde, tarım toplumundan ziyade kenar mahallelerde yaşayan insanların toplum içindeki durumlarına yer verilmiştir. Aile, tüm kutsallığıyla betimlenirken, ailelerin içinde bulunduğu çevre koşulları, mekânsal düzlem içinde belirli ve belirsiz konumları, betimsel yolla izleyiciye lirik bir anlatım diliyle sunulmuştur. Eserlerde soyutlamalardan ziyade figüratif geleneğin anlatımcı diline başvurulmuştur. Bu aileler kırsal kesimden modern dünyaya göç etmiş, toplumun çekirdek yapısını oluştururken, aynı zamanda toplumsal mekanizma içinde varlık nedenlerini ortaya koyan ve yaşama özgürlüğüne sahip bireylerden oluşmaktadır.

Modernleşme ile kadın, rol model yapısından uzaklaşmış ve değişim içerisinde kendini bulmuştur. Modernleşme öncesi dönemde konumu evin içi olarak kabul edilen kadın, ev ve işyerinin ayrılmasının etkisiyle, kamusal alanda çalışmaya başlamış; evdeki üretimi ve etkinliği önemini yitirme noktasına gelmiştir (Karlı, 2019, s. 1). Başbuğ'un 80'li yıllarda yaptığı resimlerde kadını mücadeleci ruhuyla baş başa bırakmış toplumsal konumdan ziyade, hayatın olağan akışı içinde kompozisyonun ana fikri ve kahramanı haline gelmiştir. Topluluklar içinde bütünleyici ve bağlayıcı rol üstlenen kadın figürü, bazen çocuğunun yanında koruyucu güç, bazense aile içinde çatı rolü üstlenerek dayanışmanın simgesi haline gelmiştir.

Mehmet Başbuğ'un resimlerinde ele aldığı küçük topluluklar, doğayla mücadelede yorulan insanlar, kimi zaman at, kimi zaman kağnı arabasında seyahat etmişlerdir. Nasır tutmuş eller, ayaklar, kadınlı erkekli, çocuklu kompozisyonlar aile vurgusu niteliğini yansıtmaktadır (Başbuğ, 2017,

s. 65). Mehmet Başbuğ, çocukluğunda gördüğü aile topluluklarının yansımasını işlerken, aynı zamanda Türk toplumunun 80'li yıllarının anlatısıyla izleyicisini baş başa bırakmıştır.

Mehmet Başbuğ'un özellikle 1980'li yıllarda yaptığı aile konulu resimleri, sanatçının toplumsal gerçekçi bir anlayışla hareket ettiğini ve figüratif geleneğin anlatımcı dilini başarıyla kullandığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, Diyarbakır'da yaşadığı çevreden ve çocuk yaşlarda edindiği yaşam tecrübesinden gelen izlenimlerle, Anadolu insanının kırsal yaşam dünyasını ve sıradan insanların görüntülerini resmetmiştir. Başbuğ'un eserleri, toplumsal değişim sürecinin görünür hale geldiği bir dönemde üretilmiştir. Sanatçı, bu dönüşüme karşı aileyi, yalnızca geçmişin bir kalıntısı olarak değil, kültürel bütünlüğün ve sürekliliğin merkezi bir unsuru olarak konumlandırmıştır. Aile, tüm kutsallığıyla betimlenirken, figürler yapaylıktan uzak, doğallık içinde yaşam döngüsünü devam ettiren, zorluklara rağmen anı yaşayan bireyler şeklinde ele alınmıştır. Başbuğ, eserlerinde, duygusal bir durum tespiti yapmış, figürlerin içe dönüklüğünü, dinginliğini ve kabullenişini resmetmiştir.

Mehmet Başbuğ, sanatsal üslubuyla Türk resim sanatında özgün bir anlatım alanı yaratmıştır. Kullanılan fırça darbeleri ve geniş boya lekeleri, dışavurumcu bir yaklaşım sergilerken, detaylardan arındırılmış figürler duyguyu ön plana çıkarmıştır. Sanatçı, resimlerinde kullandığı renkleri (sıcak toprak tonları, koyu kırmızılar, derin maviler) Güneydoğu Anadolu'nun halı ve kilim renklerinden beslenen, özgün bir renk anlayışı sunmuştur. Başbuğ, ailesinin yansımasını işlerken aynı zamanda Türk toplumunun 80'li yıllarının anlatısıyla izleyicisini baş başa bırakmıştır. Sonuç olarak Mehmet Başbuğ, figüratif resim geleneği içerisinde, aileyi ne idealize eden ne de romantikleştiren, aksine gündelik yaşamın sıradanlığı ve tüm gerçekçiliği içinde ele alarak, Türk resminde özgün, yerel ve aynı zamanda evrensel bir temayı güçlü bir şekilde yansıtan sanatçılardan biri olarak yerini almıştır.

KAYNAKLAR

- Akbaş, A. (2017). O bizim ressamımızdı. *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 128, s. 26-27.
- Altıntaş, O. (2017). Tanrı Dağları sonsuza kadar yaslı kaldı, *Türk Yurdu Dergisi*, Yıl: 106, Sayı: 360, s. 68-69.
- Ayçin, A. (2024). Toplumsal değişim sürecinde aile. *Bitig Edebiyat Fakóltesi Dergisi*, 4 (7), 43-60.
- Başbuğ, M. (2001). *Mehmet Başbuğ Türk Dünyasından İzler*. Konya Valilięi İl Kólter Müdürlüğü Yayınları.
- Başbuğ, F. (2017). Türk Dünyası ressamı Mehmet Başbuğ'un düşünce izleri üzerine. *Türk Yurdu Dergisi*, Yıl: 106, Sayı: 360, s. 65-66.
- Demir, N. (2024). Geleneksel ve modern aile yapıları üzerine düşünsel çözümlemeler. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakóltesi Dergisi*, 11(2), s. 555-585.
- Duman, M., Z. (2021). Üniversitede okuyan Z kuşağının değişen aile algısı ve aile içi ilişkilerde yaşadığı sorunlar. *Sosyolojik Bağlam Dergisi*, 2(1), s. 20-36.
- Ecevit, Y., (1993). Aile, kadın ve devlet ilişkilerinin değerlendirilmesinde klasik ve yeni yaklaşımlar. *İ.Ü. Kadın Sorunları Araştırmaları ve Uygulama Merkezi Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, s. 9-34.
- Foucault, M. (2022). *Bilginin arkeolojisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Goldblatt, P. (2019). *Arts education and human development*. Routledge.
- Hallaç, S. ve Öz, F. (2014). Aile kavramına kuramsal bir bakış. *Psikatriide Güncel Yaklaşımlar Dergisi*, 6(2), s.142-153.

Karaca, N., (2014). türkiye’de değişen aile yapısı: Ilıca Şeker Fabrikası örneği. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 20(79), s. 137-150.

Karslı, E., (2019). Modernleşme sürecinde çözülen aile yapısı ve kadının yeniden inşası. *Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi*, 1, (1), s. 1-14.

Kayıhan, H. (2017). Mehmet Başbuğ’un ardından. *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 128, s. 33-36.

Kramer, A. (2020). Family, culture, and creativity: A developmental perspective. *Journal of Cultural Psychology*, 14(2), 112–128.

Özsezgin, K (2010). *Görsel sanatçılar ansiklopedisi*. Doruk Yayımcılık.

Pekmezci, H. (2017). Anadolu kırsal kesim yaşamının görsel öykücüsü Mehmet Başbuğ. *Sanat ve Hayat Sanatım Dergisi*, 1(4), s. 6.

Serttaş, A. ve Çelik, D. (2020). Türk sinemasında aile kuramının temsili ve dönüşümü. *Anasay Dergisi*, 4(14), s.17-42.

Sivrikaya, S. (2017). Türk Dünyasının büyük ressamı Mehmet Başbuğ. *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 128, s. 37-42.

Şehsuvaroğlu, L. (2017). Hafv u recâ arasında renkler ve Yüzler Mehmet Başbuğ ve ülkünün resmi. *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 128, s. 43-52.

Tekin Epik, M., Çiçek, Ö., Altay, S. (2017). Bir sosyal politika aracı olarak tarihsel süreçte ailenin değişen/değişmeyen rolleri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 38, s. 35-58.

Tepecik, A. (2017). Anadolu’dan, Tanrı Dağlarına, insanların ve atların ustası, Prof. Dr. Mehmet Başbuğ. *Türk Yurdu Dergisi*, Yıl: 106, Sayı: 360, s. 70-75.

Turgut, F. (2017). Tarihsel süreçte aile kurumunun dönüşümü ve geleceğine yönelik çıkarımlar. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 1(1), s. 93-117.

Türkoğlu, H. S. (2025). Dijital çağda aile ve iletişimin dönüşümü: medya, kültür ve toplumsal yansımalar. *TRT Akademi Dergisi*, 10(24), s. 379-385.

Winner, E., & Hetland, L. (2018). *The arts and the creation of mind*. Teachers College Press.

Yılmaz, A., (2005). Türk Romanında Aile İçi Şiddet Teması. *Türkbilig/ Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 6(10), s. 131-149.

Yumuşak, F. C., (2012). Osmanlıdan Cumhuriyete Türk romanında aile kurumu ve ütöpik romanlarımızda aile. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 8(31), s. 155-176.

EXTENDED ABSTRACT

The concept of family constitutes one of the most important parts of an individual's life, carrying similar meanings for all nations. For the individual, it describes a long period of time, beginning in the womb and continuing after birth, during which they develop at every stage. Culturally, it is an environment where family members behave together and where individuals necessary for society are raised. The family, in terms of its structure, constitutes one of the important parts of society.

In Turkish painting, many artists whose parents were also artists developed an interest in art as a necessity arising from their family environment, pursued it, and made it their profession. Mehmet Başbuğ, who was born and raised in Eastern Anatolia, found himself engaged with painting from a young age, despite not coming from a family of artists, as an individual possessing the underlying characteristics of the art form. He acquired the status of a worker, characteristic of the Industrial Revolution, by starting to work at a young age. From his primary school years onwards, he supported the family's economy by polishing shoes and selling simit and ayran in his free time outside of school. The most significant factor in this situation can be attributed to the early loss of the father figure, one of the fundamental pillars of the family institution. Mehmet Başbuğ, who took his share of the responsibilities that fell on all individuals in meeting the basic needs of the household, tried to express himself through painting between school and work. By participating in painting competitions at a young age and attracting the attention of his art teacher with his achievements, he laid the foundations for his career in painting. The themes that Başbuğ explored in his mature years were based on his impressions of the people he encountered while working in Diyarbakır, opening the doors to a world created by the interplay of memory and the creative process.

Mehmet Başbuğ's pictorial terminology, while remaining within a socially realist understanding, aims for a position outside of social conflict, administrative critical discourse, class divisions, and political polarisation. His narrative language is formed by depictions of the rural world of Anatolian people and images of ordinary people within nature. His work

entitled 'Literacy Campaign' is a visualisation of the longing for literacy education in the 1980s, particularly among the people of Eastern Anatolia, where he was born and raised, depicted in traditional clothing. The use of earthy colours such as brown, grey, black and red in the painting is appropriate to the structure of the period and the environment, adding value to the impact of the painting. The thick and dynamic brushstrokes reveal an expressive approach, while the figures, stripped of detail, bring emotion to the fore. This work, which sheds light on the social transformation of Turkey in the 1980s, emphasises the importance of literacy. The whole family has been included in this campaign. When the general lines of the painting are examined, the subjects and objects are presented to the viewer while preserving their natural structure.

The artist's conscious preservation of the traditional family atmosphere in his compositions represents a symbolic stance against the transformations taking place in contemporary society. Thus, Başbuğ has developed a critical perspective on the dissolution of the family institution, reopening the debate on the transferability of tradition to the future through the visual language of art. This approach has positioned his works within an art historical context that questions the fractures created by social change and explores the possibilities of cultural continuity.

Mehmet Başbuğ's paintings on the theme of family, particularly those created in the 1980s, reveal that the artist worked from a socially realist perspective and successfully employed the expressive language of the figurative tradition. Drawing on impressions from his surroundings in Diyarbakır and his childhood experiences, the artist has depicted the rural life of Anatolian people and the images of ordinary folk. Başbuğ's works were produced during a period when social change was becoming visible. The artist positioned the family against this transformation, not merely as a remnant of the past, but as a central element of cultural integrity and continuity. While the family is depicted in all its sanctity, the figures are portrayed as individuals who continue the cycle of life naturally, free from artificiality, living in the moment despite difficulties. In his works, Başbuğ has made an emotional observation, depicting the introversion, serenity and acceptance of the figures.

BÖLÜM 10

RUS DİLİNDE AİLE KAVRAMI VE AİLEYE İLİŞKİN SÖYLEMİN SOSYODİLBİLİMSEL ANALİZİ

THE CONCEPT OF FAMILY IN THE RUSSIAN LANGUAGE AND SOCIOLINGUISTIC ANALYSIS OF DISCOURSE RELATED TO THE FAMILY

Aynur AĞÖREN¹

1 Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü,
Düzce, Türkiye, aynuragoren@duzce.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-5438-1361.

GİRİş

Her toplumda olduğu gibi, Rus toplumunda ve kùltüründe de aile kavramı sosyal hayatın temelini oluşturan kurumlardan biridir. Rus dilinde aile ve aileye ait kavramlar, sadece biyolojik bağları değil, hem hukuksal bağları hem de toplumsal rolleri ve kùltürel değerlerle birlikte tarihsel gelenek ve gùrenekleri de yansıtmaktadır. Kùltürel değerlerin aktarımında, toplumsal normların yeniden şekillenmesi ve sosyal kimlik inşasında merkezi bir unsur olarak konumlanan aile kavramının ve aileye ilişkin söylemlerin sosyodilbilimsel analizinin yapılması ve incelenmesi, toplumun sosyal ağıdan örgùtlenmesinin, kùltürel kodların ve değer sistemlerinin anlaşılmasında, yani toplumsal yapının ve kùltürel zihniyetin çùzümlenmesinde önemli bir katkı sağlayacaktır.

İlk olarak aile kavramının dilsel terimleri ele alınarak, bu dilde var olan aileye ilişkin terimler ve kelimeler, atasözleri ve kalıp ifadeler, deyimler ve çağdaş söylemdeki dönüşümler tarihsel, toplumsal ve kùltürel temeller sosyodilbilimsel bir perspektifle incelenecektir.

Dil-kùltür etkileşimi ağısından dil kavramını ele aldığımızda, dil; kùltürün taşıyıcısı olduğu kadar, kùltürel kavramlarında yeniden oluştuğu bir bütündür. Ailede öğretilmeye başlayan ve kùltür ile bütünleşen dil, kùltürün hem taşıyıcısı hem de yeniden şekillendiği ve üretildiği bir sistemdir. Aile ise bu sistemde kùltürel kimliğin edinildiği ve aktarıldığı ilk sosyal birim olarak kùltür-dil ilişkisi bağlamında çok özel bir konuma sahiptir. Dilin, kùltürel kimliğin aktarıldığı birincil mekân olarak aile içindeki rolü, dilbilimsel gùrellilik, edimsel dil yaklaşımları ve kùltürel semiyotik kuramlar çerçevesinde tartışılmaktadır. Bu yaklaşım, dilbilim kurucularının başında gelen Wilhelm von Humboldt'un geleneğini devam ettiren Edward Sapir ve Benjamin Lee Whorf'un dilsel gùrellilik kuramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Aileye ilişkin terimlerin kavramsal alanının belirlenmesinde dilsel gùrellilik kuramı önemli bir arağıtır. Dilin edimsel işlevine dikkat çektiği çalışmaları ile öne çıkan Malinowski; aile içi iletişimde dilin işlevsel yönünü anlamaya imkan tanır ve Rus dili deyince akla ilk gelen isimlerden biri olan edebiyat ve semiyotik bilimcisi Juri Michailowitsch Lotman'ın semiosfer kavramı, aileye ilişkin dilsel

göstergelerin kültürel anlam üretimindeki rolünü değerlendirme fırsatı sunar ve kültürel semiyotik perspektifi bağlamında değerlendirilebilir. (Sapir, 1949, s. 11; Whorf, 1956, s. 12; Malinowski, 2016, s. 8; Lotman, 1992, s. 7).

Rus kültür yapısında aile kavramı tarihsel açıdan bakıldığında geniş aile modeline dayanmaktadır. Ancak Sovyet sonrası döneme baktığımızda, bu dönemde bireyselleşme eğilimleri ön planda olmakta ve bununla birlikte aile yapısında ve aileye ilişkin söylemde, dönüşümler belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu değişimler, dildeki kullanım sıklıkları ve yeni kavramların ortaya çıkışının yanı sıra geleneksel ifadelerin yeniden yorumlanması aracılığıyla da izlenebilmektedir.

10.1.Rus Dilinde Aile Kavramının Dilsel Temsilleri

Temel aile terimlerine Rus dilinde baktığımızda, Rus kültüründe aile yapısı özellikle kırsal kültürlerde hakim olmuş ve dilde bu *‘родня’* (akraba), *‘род’* (soy, kuşak) ve *‘семейный очаг’* (aile ocağı) gibi kavramlarla temsil edilmiştir. Sovyet Dönemi’nde, Sovyet ideolojisi aileyi korurken aynı zamanda dönüştürmüştür; kolektivist bir perspektifte aile birliği ideolojik bir çerçeve içerisinde yeniden şekillendirilmiştir. Öncesinde, sadece toplumsal bir birimi değil, aynı zamanda dayanışma, sıcaklık ve ahlaki değerlerle ilişkilendirilen bir alanı da ifade eden aile kavramı *‘семья’* (simya) kelimesi ile ifade edilirdi. Rusça-Rusça açıklayıcı sözlüklere baktığımızda, aile: karı-koca, çocuklar ve birlikte yaşayan diğer yakın akrabalarından oluşan insan grubu diye açıklanır (Ojegov, 2008, s. 10).

Aile kavramı, sadece sosyodilbilim açısından ele alınacak bir konu değil aynı zamanda psikodilbilim açısından da incelenecek bir konudur. Bu kavram; Sovyet dönemi sonrası gelen modernleşme ve bireyselleşme süreci ile karı-koca, çocuklar ve birlikte yaşayan diğer yakın akrabalarından oluşan insan grubu olarak tanımlanan anlamından uzaklaşarak, *‘неполная семья’* (tam olmayan aile) yani tek ebeveynli aile, *‘сожительство’* (nikahsız yaşama), *‘гражданский брак’* (medeni nikah) yani vatandaşlık için yapılan evlilikleri ifade ederken, *‘суррогатная мать’* - taşıyıcı anne, *‘партнёрские отношения в браке’* - eşitlikçi/ortaklık temelli evlilik, *‘карьерная мать’*

kariyer yapan anne' gibi yeni terimlerin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu kullanım değişimleri aile kurumunun modern Rus toplumundaki dönüşümünü aıka ortaya koymaktadır. Özellikle büyük kentlerde aileye ilişkin söylem daha bireysel, pragmatik ve esnek ilişki modellerini içermektedir. Bunun yanı sıra sosyal medyada ve ağdaş edebiyatta aile ilişkileri çoğu zaman bireysel kimlik, kariyer ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yeniden ele alınmakta; 'партнёрство (partnerlik)' ve 'равноправные отношения' (eşitlikçi ilişkiler) gibi yeni söylem formları yaygınlaşmaktadır.

Modernleşmenin getirdiği kavramlardan biri olan 'nikahsız yaşama'; birçok sosyoloğun ve psikoloğun aile kavramını tanımlamasında yer almıyor. Örneğin, Rus sosyal psikolog ve sosyolog Antonov, aile kavramını şu şekilde açıklıyor. "Aile'; tek bir ortak aile faaliyetine dayalı olarak, evlilik-ebeveyn-akrabalık bağlarıyla bağlı olan ve böylece nüfusun üremesini ve aile nesillerinin srekliiliğini, çocukların sosyalleşmesini ve üyelerin varlığını sürdürmesini gerçekleştiren bir insan topluluğudur."Antonov'a göre, bir ebeveyn-ocuk ilişkisinin aileyi yarattığını ve evliliğin bir erkek ve bir kadın arasındaki ilişkinin, çocukların doğumunun eşlik ettiği birlikte yaşama veya cinsel birliktelik biçimlerinin meşru bir şekilde tanınması olduğunu savunuyor ve aile kavramının oluşması için 'evlilik' olması gerektiğini açıklıyor (Antonov, 1996, s. 2).

Bazı Rus hukukçular 'Aile kavramının güncel sorunları' adlı kitapta aile kavramını hem sosyolojik anlamda hem de hukuki anlamda şu şekilde tanımlamaktadır: "Sosyolojik anlamda aile, evlilik ve fiili evlilik ilişkisi, akrabalık, çocukları yetiştirme amacıyla aileye kabul etme temelinde kurulan, yaşam, ilgi ve karşılıklı bakımın ortaklığıyla karakterize edilen kişilerin birliğidir." (Kudryavseva, Kuyemjiyeva, Maslennikova, 2020, s. 6). Aynı kitapta hukuki anlamda ise Ruzakova 'ya atıf yapılarak, aile kavramı şu şekilde açıklanmıştır. "Hukuki anlamda aile, evlilik, akrabalık, evlat edinme, veya başka bir şekilde çocukların yetiştirilmesine ilişkin hak ve yükümlülüklerle birbirine bağlı kişilerden oluşan bir gruptur." ²

2 Ruzakova O. A. Semeynoye pravo: Uchebnik. M. : Eksmo, 2012, s. 6.

Rusçada aile sözcüğü, 'семья'; çekirdek veya geniş aileyi ifade eden genel bir kavramdır. Aile üyeleri ise; 'мать / мама – anne', 'отец / nana – baba', 'сын – oğul', 'дочь – kız evlat', 'брат – erkek kardeş', 'сестра -kız kardeş', 'родители- ebeveynler', 'бабушка -anneanne/babaanne', 'дедушка-büyükbaba/dede', 'двоюродный брат / двоюродная сестра -erkek/kız kuzen' olarak aile tanımını içinde geçen kelimeleri açıklarken, bu terimler ise; 'мёща- kaynana, kayın valide', 'свёкор- kaynata, kayınpeder', 'зять- damat, enişte', 'невестка- gelin, yenge' evlilik yoluyla edinilen akrabalık ilişkilerini betimlemektedir. Bu terimler, aile içindeki hiyerarşiyi, yaş ve toplumsal statü farklarını açıkça göstermesi bakımından kültürel açıdan belirleyici kelimeler olarak ele alınmaktadır. Bu kavramlar sadece hiyerarşik ilişkileri değil, aynı zamanda toplumsal sorumlulukları da tanımlar. Mesela, Türkçede anneciğim-babacığim gibi sevecenlik ekleriyle oluşturulan biçimler, Rusçada da мамочка-батьюшка gibi küçültme ve sevecenlik katan eklerle ifade edilir. Bu biçimler duygusal yakınlık ve değerlendirme bildiren dilsel unsurlar olarak literatüre geçmiştir.

Aile kelimesinden türeyen kelimelerin başında 'семейный' - ailesel, evlilik anlamlarında kullanılırken, 'семейственность' kelimesi ise ailesine bağlılık anlamında kullanır ve bu Rus toplumunda aile kavramının hem olumlu hem de eleştirel açıdan ilişkilendirildiğini gösterir.

Rus dilinde atasözleri ve kalıp ifadeler, aile kurumuna dair toplumsal beklentileri ve yargıları açıkça yansıtır. Aile kavramını toplumsal bir kuruluş olarak ele alırken, Rus kültüründe olması gereken aile algısının temel değerlerini de kodlar. Çalışmamızın bu bölümünde Rusça atasözlerini kültürel açıdan değerlendirmeye ve hem kültürü hem de Rus aile yapısını temel başlıklar altında incelemeye çalışacağız.

10.2. Atasözlerinin Kültürel Okuması ve Sosyodilbilimsel Önemi

Rus atasözleri, aile kurumunun kültürel temelini, toplumdaki normatif beklentileri, toplumsal hiyerarşileri ve duygusal ilişkilere dair kültürel zihniyeti, modernleşme karşısındaki kültürel sürekliliği dilsel düzeyde kodlayan kültürel bir unsurdur. Bu yüzden, Rus toplumunun aileye dair kolektif zihniyetini anlayabilmek ve aktarabilmek için, atasözleri önemli bir sosyodilbilimsel veri kaynağıdır. Aynı zamanda atasözleri, aile yapısının Rus kültüründeki temsillerini, toplumsal ilişkilerin doğasını ve toplumun değer yargılarını yansıtır.

Aile kavramını sosyodilbilimsel açıdan daha anlaşılır bir halde anlatmak için en sık kullanılan atasözlerini üç ana başlık altında inceleyelim.

Bu başlıkları şu şekilde sıralayabiliriz;

1. Ailede birlik, uyum ve dayanışma: kolektivist değerler
2. Soy, mizaç ve kuşaklar arası devamlılık: aile mirası
3. Aile içi çatışma ve heterojenlik: gerçekçi perspektif

Her bir başlığın altında verilen atasözlerinin anlamları ve kültürel değerlendirilmesi incelenecektir. Dilimizde karşılığı olan atasözleri de paylaşılp, Rus-Türk kültüründe aile kavramının ortak özellikleri tanımlanacaktır.

10.3.Ailede Birlik, Uyum ve Dayanışma: Kolektivist Değerler

Ailede birlik ve dayanışmanın anlatıldığı atasözlerinden en çok kullanılanları ve anlamları, bu atasözleri ile verilmek istenilen mesajları şu şekilde açıklayabiliriz. Her bir atasözünün verdiği mesajla Rus kültüründe aile kavramının önemi daha iyi anlaşılacağı için her bir örneği detaylı bir şekilde açıklanacak ve anlatılmak istenilenler kültürel açıdan tanımlanacaktır.

“В семье и каша гуще” Türkçedeki anlamı şu şekilde verilebilir. ‘Aile içinde her şey daha güzel olur’ ya da ‘Aile ortamında en basit şey bile daha değerli ve tatlı gelir.’ Atasözünün kelimesi kelimesin çevirisi yapıldığında, ailede olduğun zaman koyu lapa bile iyi gelir anlamı verir. ‘Lapa(kaşa)’; çok sıradan basit bir yiyecektir. Zenginlik göstergesi değildir ve her ailede de bulunur. En basit yiyeceğin bile ailede olan sıcaklık ve sevgi ile lezzetli hale geldiği anlatılmaktadır. Atasözü ile verilmek istenen mesaj, aile sıcaklığı, yakınlık ve sevginin hayatı güzelleştirmesidir.

Türkçede benzer yaklaşımlar ve ifadeler mevcuttur.

- ‘Ev gibisi yok.’
- ‘Aile ortamının tadı başka.’
- ‘Sevdikleriyle olunca her şey daha güzel’

Aile birlikteliğinin ekonomik ve duygusal anlamda güçlendirici bir rolü olduğunu vurgulanır. Rus köylü kültüründe aile, hem üretim hem de tüketim kurumu olarak bilinmiş, bu yüzden dayanışma bu kültürün merkezine yerleşmiştir.

Ailede birlik ve beraberliğin önemini anlatan bir diğer atasözümüz ise ‘Семья крепка, когда есть лад.’ Aile içi huzur Rus kültüründe toplumsal füzenin yansımada önemli bir yere sahiptir. ‘Лад’ kelimesi ‘geçim; dirlik düzenlik; ağız tadı’ anlamlarında kullanılır. Eğer bir ailede ağız tadı varsa, tüm zorlukların üstesinden gelineceği mesajı bu atasözü ile verilmektedir. Aynı zamanda bu kelime Slav mitolojisinde aile koruyucusu bir ruhla bütünleşmiştir.

Atasözünün Türkçede karşılığı şu şekilde verilebilir;

- ‘Huzur olan evde bereket olur.’
- ‘Birlikten kuvvet doğar.’
- ‘Aileyi ayakta tutan sevgidir.’

Uyum ve dostluğun ailede önemini vurgulayan bir diğerk atasözü ise ‘В семье дружат- живут не тужат.’ Türkçesi şu şekilde çevirilebilir. Eğer aile içinde dostluk varsa, yaşamak dert olmaz. Bu atasözü sosyodilbilimsel açıdan analiz edildiğinde dostluğun ve uyumun önemi ‘дружат’ kelimesi ile anlatılmaktadır. Bu kelime sadece kan bağı olan kişilerle dostluğu değil, aynı zamanda sevgi ve arkadaşlık bağına da ifade eder. Bireylerin kendi çıkarlarından önce aile bütünlüğünü önceliklidir. Dert çekmeme anlamında kullanılan ‘не тужат’ metaforu ile üzülmemek ve sıkıntı çekmemek kastedilmektedir. Bu, sadece Rus kültüründe değil, diğerk kültürlerde de psikolojik dayanıklılığın sevgi ve dostluk ile artırıldığını ve bunun yaşam kalitesini de beraberinde getireceğinisembolize etmektedir. Yani kolektif olarak, ailede bir birey üzülsürse, diğerklerinin destek olması ve mutluluğu da paylaşması gerekir.

Türk kültüründe bu sözün anlamı ‘Ailede birlik olursa sıkıntı olmaz’ olarak verilebilir. Her iki kültürde de aile toplumun temel birimi olarak görülür. Fakat metaforlar ve öncelikler bu kültürlerde farklıdır. Ruslar virlik ve dayanışmayı vurgularken, Türk toplumu aile içi uyum ve huzuru, yani maneviyatı vurgular.

Ailede uyum ve dayanışma içeren tüm atasözlerini burada incelemek çalışmamızın kapsamını arttıracığından dolayı genel bir bakış açısıyla bu bölümü şu sözlerle tamamlayalım. Rus atasözlerini oluşturan kelimelere bakıldığında, ‘лад’(geçim), ‘согласие’(uyum, dirlik düzenlik), ‘дружба’(dostluk) gibi kavramlarla ifade edildiğı ve bu kavramların aile içi uyum, birlik ve dayanışma ile kolektivist kültürün tarihsel bağlamını yansıttığı belirlenmiştir. Bu da ailenin bir tür ‘ortak emek birimi’ olarak kavramsallaştığını gösterir. Türk atasözlerinde bu durum ‘huzur’, ‘bereket’ ve ‘gönül birliğı’ olarak karşımıza çıkar. Bu kavramlar aracılığıyla ev içi duygusal sıcaklık ve karşılıklı anlayış daha çok anlam kazanır. Bu iki kültür karşılaştırıldığında her ne kadar maddi zenginlikten ziyade manevi

bütünlük ve sevginin aileyi ayakta tuttuğu vurgulansa da, Rus kültüründe kolektif dayanıklılık metaforu ağır basmakta, Türk kültüründe ise koruyucu ve sıcak yuva imgesi ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, Rus atasözlerinde iklimsel gerçekliklerin de etkisiyle soğuk-sıcak karşıtlığı gibi, dayanışmayı güçlendiren dışsal zorlayıcı unsurlar kodlanırken, Türk atasözlerinde bu tarz benzer metaforlar daha çok ekonomik zorlukları ve yaşam koşullarının sertliği ile anlamlandırılır. Bu yaklaşım, her iki kültürün de aileyi toplumsal dayanışma, süreklilik ve ahlaki düzen için bir merkez görmesine ve dilsel imgelerle metaforik yapılar üzerinden tarihsel, coğrafi ve kültürel alanda özgün deneyimlere göre biçimlendirmektedir.

10.4.Soy, Mizaç ve Kuşaklar Arası Devamlılık: Aile Mirası

Soy, mizaç ve kuşaklar arası benzerlik, Türk kültüründe olduğu gibi Rus kültüründe de atasözlerinde önemli bir yapıya sahiptir. Genlerin kuşaktan kuşağa aktarılması, aile içinde bireylerin aynı veya benzer özelliklere sahip olmasına sebep olurken, toplumun genel kültürünü yansıtan atasözleri ile de bu durum ifade edilmiştir.

Örneğin aile mirasını anlatan Rus atasözlerinden birisi olan; ‘Яблоко от яблони недалеко падает.’ tam kelimesi kelimesine çeviri yapıldığında ‘Elma, elma ağacından uzağa düşmez’ anlamında kullanılmaktadır. Türkçede bu atasözünün karşılığı armut meyvesiyle verilmiş ve ‘Armut dibine düşer.’ şeklinde ifade edilmiştir. Her iki atasözüne de baktığımızda anlam evladın ebeveynine benzeyeceği şeklinde belirtilmektedir.

Sosyodilbilimsel açıdan aile ve miras teması, toplumsal değerlerin ve kültürün aktarımı dikkatimizi çekmektedir. Çocukların davranışları ve değer yargıları, ebeveynlerinden geçen bir kalıtsal mirastır. ‘Uzağa düşmez/ dibine düşer’ ifadeleri genetik ve kültürel aktarımı metaforik bir şekilde sembolize etmektedir. Aile bağlarının ve sosyalleşmenin ilk aşaması olan ‘aile döneminin’ önemini gösterir. Çocuklar ilk olarak sosyalleşmeyi aile içinde öğrenir ve bu sosyalizasyonun diğer aşamalarıyla zamanla şekillenir.

Toplumsal değerlerin ve kültürün aktarımı dil, davranışlar ve gelenekler sayesinde kuşaktan kuşağa aktarıldığı için, bu atasözü ile bireyin kişiliğinin ve toplumsal rolünün aile içinde nasıl olduğu ve şekillendiği aktarılır.

Dilsel metafor olarak bu atasözü halk dilinde somut bir nesne üzerinden soyut bir gerçeği ifade ettiği için kolay anlaşılır ve akılda kalıcı bir metafor olarak basit doğa metaforları diye betimlenir.

Türk kültüründe bu kavram ‘tıpkı babasının oğlu’ ve ‘ne ekersen, onu biçersin’ şeklinde de genel olarak karakter aktarımını yansıtmak için kullanılır. Bu atasözünden de anlaşıldığı gibi her iki kültürde de çocuğun ebeveynine benzerliği beklenen ve doğal karşılanan bir olgudur. Türk kültüründe doğada bulunan nesneler ile yapılan metaforlar ahlak ve sonuç olarak ön plana çıkarken, Rus kültüründe bu durum bireysel özelliklerini belirtir.

Rus dilinde bu başlık altında vereceğimiz örneklerde doğa metaforunun kullanılması, örneklerin açıklanması ve sembolize ettiği anlamlar tekrara düşmemek adına belirtilmemiştir. Verilecek Türkçe atasözleri için ise özellikle soydan gelen aktarımlar üzerine yazılmış olan Hasan Ali etin’in “Türk Atasözlerinde Soy, Asalet ve Aile Terbiyesi zerine Bir İnceleme” adlı makalesinde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Bu alışma incelendiğinde Rus ve Türk kültüründe atasözlerin ne kadar da benzerlik gösterdiği ve her iki kültürde kullanılan metaforlar açıkça göze çarpmaktadır.

Sonuç olarak bu başlıkta belirtilen tanım, her iki kültürde de vurgulanmak istenen ebeveyn ve ocuk ilişkisi, yani nesilden nesile aktarılan aile mirasıdır. Özellikle Rus kültüründe atasözlerinde ‘корень’ yani kök kelimesi kullanılmış ve bu kök metaforu ‘toprak(земля)’, ‘vatan(родина)’ ve ‘soy(род)’ kavramlarını bir araya getiren güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

10.5.Aile içi çatışma ve heterojenlik: gerçekçi perspektif

Bilindiği üzere heterojenlik kavramı, bir topluluğun ya da sistemin farklı niteliklere sahip olmasını betimler. Toplum üzerinden ele aldığımızda bu kavram, bireyin farklı özelliklere sahip olabileceğini ve bu durumun da aile içi çatışmalara sebebiyet vereceğini tanımlamaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde, Rus kültüründe kullanılan atasözlerinin gerçekçi bir bakış açısı ile aile içi çatışma ve heterojenlik kavramları ile değerlendirilmesi yapılacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi Rus kültüründe kullanılan atasözlerinde aile ilişkileri, çatışma, sosyal roller ve sevgi temaları belirgin bir şekilde öne çıkar, bu başlıkta özellikle aile içindeki bireylerin çeşitliliğini ve çatışmayı anlatan en bilinen atasözünü ele alacağız. Bu atasözü, aile yapısının Rus toplumunda ve kültüründe hem sevgi hem de gerilim barındıran çok katmanlı doğasını sembolize eder.

Aile içindeki çeşitliliği ve çatışmayı anlatan atasözüne en bilindik örnek olarak ‘В семье не без урода’ atasözü verilebilir. Bu ifadeyi Türkçeye çevirdiğimizde her ailede uyumsuz ve sorunlu bireylerin olduğu anlamına ulaşılır. Bu tanım, her ailede sorunlu ve o aileye uyumsuz davranan bireylerin bulunabileceğini belirterek, aileyi; idealize eden romantik bir yapı olarak değil, farklı karakterlerin de uyumsuzluk ve zaman zaman ortaya çıkan çatışmaların doğal olarak var olduğunu sergileyen olduğu sosyal bir kurum olarak ele alır ve gerçekçi bir bakış açısı sunar. Türk kültüründe bu atasözü şu ifade ile tam karşılık bulmaktadır. ‘Her evin bir delisi vardır.’ Yine aynı şekilde bu ifade Türkçede bir atasözü ile anlatılmak istendiğinde, karşılığı ‘Gül dikensiz olmaz’ atasözü olabilir. Burada verilmek istenen mesaj, çatışmanın ilişkilerin doğal bir parçası olduğu ve aile içindeki sevgide de bunun doğal karşılanması gerektiğidir.

Hem Rus hem Türk atasözlerinde aile, heterojen bireylerden oluşan ve bu nedenle gerilimlerin kaçınılmaz olduğu bir mikro-toplum olarak betimlenir. Bu gerçekçi yaklaşım, aile içi ilişkilerde tartışma ve anlaşmazlığın sevginin yokluğunu değil, aksine yakınlığın ve etkileşimin doğal bir sonucu olduğunu vurgular. Ayrıca atasözleri, ailede ‘sorunlu’ veya farklı bireylerin

bulunmasını olağan sayarak heterojenliği kültürel olarak meşrulaştırır; böylece çatışmanın, çeşitliliğin ve sabrın aile yaşamının ayrılmaz unsurları olduğunu gösterir. Bu nedenle, bu atasözü aileyi bütünlüklü, ideal ve homojen bir alan olarak değil, dinamik, çok yönlü ve zaman zaman gerilim üreten bir toplumsal birim olarak tanımlayan gerçekçi bir perspektifle tam uyum içindedir.

Atasözlerinin kültürel okuması ve sosyodilbilimsel önemi üzerine ele aldığımız bu bölümde, ailede birlik, uyum ve dayanışma: kolektivist değerler, soy, mizaç ve kuşaklar arası devamlılık: aile mirası ve aile içi çatışma ve heterojenlik: gerçekçi perspektif konuları alt başlık olarak incelendi.

SONUÇ

Atasözleri, Rus kültüründe aile içi rollere, kuşaklar arası ilişkilere ve toplumsal beklentilere dair kodların dilsel ifadelere nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır.

Rus aile söyleminin toplumsal arka planı sosyodilbilimsel açıdan bakıldığında, Rus aile söylemi üç temel eksen üzerinde konumlanmaktadır:

1. Geleneksel değerlerin korunumu geleneksel ifadelerin sürekliliği, aile kurumunun kültürel olarak korunmaya devam ettiğini göstermektedir. Özellikle kuşaklar arası dayanışma (семейная поддержка) ve ebeveyn otoritesi (родительская строгость) kavramları dilsel olarak hl güçlü biçimde temsil edilmektedir.

2. Toplumsal değişim ve yeni roller dil verileri, modern rus toplumunda ev içi rollere ilişkin algıların dönüşmekte olduğunu göstermektedir. Kadın ve erkek rollerine ilişkin geleneksel tanımlar yerini daha eşitlikçi ifadelere bıraksa da, geleneksel söylemin tamamen ortadan kalkmadığı grlmektedir.

3. Ekonomik ve demografik etkenlerin etkisi ekonomik belirsizlik, nüfus politikaları ve kentleşme gibi etkenler, aile kavramının hem toplumsal

anlamını hem de dilsel temsillerini etkilemektedir. Dilsel analizler, ekonomik kaygılarla ilişkili söylemlerin (материнский капитал, devletin aile teşvik programı) aile söyleminde giderek daha fazla yer tuttuğunu ortaya koymaktadır.

Rusça aile söylemi, toplumsal yapının tarihsel değişimlerinin dilsel bir aynası niteliğindedir. Kırsal yaşamın hâkim olduğu dönemlerde aile söylemi dayanışma, üretim ve topluluk bağları üzerine kurulu iken; modern dönemde bireyselleşme, duygusal ilişkiler ve hukuksal statü ön plana çıkmıştır. Bu dönüşüm, söylemsel pratiklerdeki metaforları, kalıp ifadeleri, medya dilini ve gündelik konuşma kalıplarını da etkilemiştir.

Sonuç olarak, Rus dilinde aile kavramı, toplumsal değerlerin, tarihsel süreçlerin ve modernleşme dinamiklerinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir kültürel göstergedir. Dilsel veriler, aile kurumunun Rus toplumunda hala merkezi bir konuma sahip olduğunu, ancak modern yaşamın etkisiyle aile yapılarının ve ilişkilerinin çeşitlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda Rus dilinin aile kavramına dair sunduğu veriler, hem toplumsal değerlerin sürekliliğini hem de değişen norm ve pratikleri anlamak bakımından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Bu bölümün bulguları, Rus aile söyleminin hem dilsel hem de kültürel yönleriyle incelenmesinin, Slav dillerinde sosyodilbilimsel araştırmalar için verimli bir alan sunduğunu göstermektedir. Gelecek çalışmaların özellikle çağdaş medya söylemi ve kuşaklar arası dil kullanım farklılıklarına odaklanması, aile kurumunun dilsel temsilindeki dönüşümlerin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Aksoy, Ö. A. (2021). Atasözleri ve deyimler sözlüğü, atasözleri sözlüğü. İstanbul: İnkılap.

Antonov, A. I., & Medkov, V. M. (1996). Социология семьи. Москва: Изд-во МГУ: Изд-во Международного университета бизнеса и управления.

Tezcan Aksu, B., Akalın, Ş. H., & Toparlı, R. (2022). Türk atasözleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Большой современный толковый словарь русского языка. (n.d.). <https://slovar.cc/rus/tolk.html>

Çetin, H. A. (2025). Türk atasözlerinde soy, asalet ve aile terbiyesi üzerine bir inceleme. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 115, 533–545. <https://doi.org/10.60163/tkhcbva.1675809>

Kudryavtseva, L. V., Kuyemzhieva, S. A., & Maslennikova, L. V. (2020). Актуальные проблемы семейного права. Краснодар: КубГАУ.

Lotman, Y. M. (1992). Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы (Том 1). Тарту.

Malinowski, B. (2016). Bilimsel bir kültür teorisi (D. Uludağ, Çev.). Doğu-Batı Yayınları.

Mokienko, V. M. (2012). Давайте говорить правильно: Пословицы в современном русском языке. Москва: ОЛМА Медиа Групп.

Ozhegov, S. I., & Shvedova, N. Y. (1995). Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений (3. стереотипное изд.). Москва: АЗЪ.

Sapir, E. (1949). Selected writings of Edward Sapir in language, culture and personality (D. G. Mandelbaum, Ed.). University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.5232958>

Whorf, B. L. (1956). Language, thought, and reality; selected writings: Whorf, Benjamin Lee, 1897-1941: Free Download, Borrow, and Streamin: Internet Archive.

EXTENDED ABSTRACT

As in every society, the concept of family is one of the institutions that forms the basis of social life in Russian society and culture. In the Russian language, the concepts of family and family-related matters reflect not only biological ties, but also legal ties, social roles, cultural values, and historical traditions and customs. Conducting a sociolinguistic analysis and examination of the concept of family and family-related discourse, which is positioned as a central element in the transmission of cultural values, the reshaping of social norms, and the construction of social identity, will contribute significantly to understanding the social organisation of society, cultural codes, and value systems, that is, to deciphering the social structure and cultural mindset.

Historically, the concept of family in Russian culture has been based on the extended family model. However, looking at the post-Soviet era, individualisation trends are at the forefront during this period, and along with this, transformations in family structure and discourse on the family are clearly evident. These changes can be observed through the frequency of usage in language and the emergence of new concepts, as well as through the reinterpretation of traditional expressions.

Russian proverbs are a cultural element that encodes, at the linguistic level, the cultural foundations of the family institution, normative expectations within society, social hierarchies, and the cultural mindset regarding emotional relationships, as well as cultural continuity in the face of modernisation. Therefore, proverbs are an important sociolinguistic data source for understanding and conveying the collective mindset of Russian society regarding the family. At the same time, proverbs reflect representations of the family structure in Russian culture, the nature of social relations, and the value judgements of society.

In Turkish culture, this saying can be interpreted as meaning “If there is unity in the family, there will be no trouble”. In both cultures, the family is seen as the basic unit of society. However, the metaphors and priorities differ between these cultures. While Russians emphasise unity

and solidarity, Turkish society emphasises harmony and peace within the family, that is, spirituality.

Both Russian and Turkish proverbs describe the family as a micro-society composed of heterogeneous individuals, where tensions are therefore inevitable. This realistic approach emphasises that arguments and disagreements within family relationships are not the absence of love, but rather a natural consequence of closeness and interaction. Furthermore, proverbs legitimise heterogeneity culturally by considering the presence of “problematic” or different individuals within the family as normal; thus demonstrating that conflict, diversity, and patience are integral elements of family life. Therefore, this proverb is fully consistent with a realistic perspective that defines the family not as a unified, ideal, and homogeneous space, but as a dynamic, multifaceted, and sometimes tension-producing social unit.

Russian family discourse serves as a linguistic mirror reflecting the historical transformations of social structure. During periods dominated by rural life, family discourse was based on solidarity, production and community ties, whereas in the modern era, individualisation, emotional relationships and legal status have come to the fore. This transformation has also affected the metaphors, idioms, media language and everyday speech patterns in discursive practices.

Linguistic data indicates that the institution of the family still holds a central position in Russian society, but that family structures and relationships have diversified under the influence of modern life. In this context, the data provided by the Russian language on the concept of family constitutes an important source for understanding both the continuity of social values and changing norms and practices.

BÖLÜM 11

RESMİ BİLGİNİN GRAMERİ: YÜKSEK ETKİLİ SINAV METİNLERİNDE AİLENİN SÖYLEMSEL İNŞASI¹

THE GRAMMAR OF OFFICIAL KNOWLEDGE: THE CONSTRUCTION OF FAMILY DISCOURSE IN HIGH-STAKES EXAMINATIONS

Yağmur Dilara KESİM²

Fırat BAŞBUĞ³

1 Bu çalışma, TÜBİTAK 2209-A Üniversite Öğrencileri Yurt İçi Araştırma Projeleri Destek Programı kapsamında TÜBİTAK tarafından desteklenmiştir.

2 Lisans öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, y.d.ksm@hotmail.com, ORCID: 0009-0008-5092-9666

3 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, firatbasbug@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9824-123X.

GİRİŞ

Eğitim sistemleri, Foucault'nun disiplin toplumuna ilişkin çözümlemelerinde (Foucault 1977) görünür hale gelen “disiplin”, “sınıflandırma” ve “sınav” mantığına dayanan, modern iktidarın en işlevsel teknoloji kümelerinden biri olarak düşünülebilir. Apple (1993) müfredatları ve sınavları, devletin neyin “bilmeye değer” olduğuna ilişkin sınırları tanımladığı ve bu sınırları kurumsal pratikler yoluyla yeniden ürettiği “resmi bilgi” alanları olarak ele alır. Her sınav bir otoritenin varlığına işaret ederken (Dönmez, 2015: 296), bu nedenle yüksek etkili sınavlar, yalnızca ölçme araçları değil, aynı zamanda “neyin önemli sayılacağını” (Shohamy, 1993: 3) belirleyen kurumsal hakikat rejimleridir. Merkezi sınavların eğitim sisteminde merkezileşmesi, Keskin'in (2012) tartıştığı üzere neoliberal koşullarda rekabet ve yan sektörleri büyüten bir yeniden yapılanmayla birlikte okunabilir; bu çerçeve, sınavların standart yükseltmekten çok denetim ve sosyalleştirme işlevlerini güçlendirebileceğine ilişkin eleştirilerle de kesişir (Seçkin, 2015: 57; Ollman, 2002; Lingard ve ark. 2013). Apple'ın vurguladığı gibi müfredat “asla tarafsız bir bilgi derlemesi değildir”; tersine “seçici bir geleneğin ve grubun” ürünüdür (Apple, 1993: 222, ayrıca bkz. Apple, 2004). Bu seçicilik, sınav metinleri ve soru kökleri aracılığıyla dilsel olarak yeniden-bağlamlaştırılır; böylece resmîlik etkisi, metnin özgün bağlamından çok sınavın kurumsal bağlamında üretilir (Bourdieu, 1991; Fowler, 1991). Türkiye özelinde, ÖSYM tarafından yürütülen merkezi üniversiteye giriş sınavları (dönemine göre ÖSS/ÖSYS; YGS-LYS; YKS: TYT-AYT-YDT), her yıl milyonlarca gencin akademik yaşamını belirleyen yüksek etkili bir seçme ve yerleştirme sistemi olarak bu resmi bilginin dolaşıma sokulduğu en görünür mecralardan biridir.

Sınav kitapçıklarında yer alan okuma parçaları, çoğu zaman dış kaynaklı metinlerden derlenmiş olsa bile; seçilme, kesilme, başlığa yerleştirilme, soru köküyle çerçeveleme ve değerlendirme bağlamına taşınma süreçleri sayesinde kurumsal bir yeniden-bağlamlaştırmadan geçer. Bu nedenle bu çalışma, metinlerin özgün yazarından ziyade; metinlerin sınav bağlamında hangi türsel ve dilbilgisel örgütlenmelerle yeniden işlevlendirildiğini, başka bir ifadeyle “resmîlik” etkisinin nasıl üretildiğini tartışır. Eleştirel söylem çözümlemesinin temel kabullerinden hareketle, söylem burada toplumsal

pratiği yalnızca yansıtan bir yüzey değil; belirli toplumsal ilişkileri ve özne konumlarını kuran bir düzenek olarak ele alınır (Fairclough, 1992:64). Dolayısıyla devletlerin aileyi nasıl tanımladığı sorusu, yalnızca açık politik söylemlerden değil; aynı zamanda merkezi sınav metinlerinde özne-eylem-nedensellik ilişkilerinin gramatikal düzeyde nasıl kurulduğundan da izlenebilir. Eleştirel Söylem Çözümlemesi, söylemi “konuşma ve yazıda dil kullanımı” olarak, doğrudan “toplumsal pratik” düzeyinde ele alır (Fairclough & Wodak 1997). Bu yaklaşım, eyleyciliğin edilgenleştirme, adlaştırma ve failin silinmesi üzerinden nasıl yeniden dağıtıldığını görünür kılar. Nitekim Chilton (2004) ile Wodak ve Meyer (2009) tarafından da vurgulandığı üzere, edilgen yapılarda failin gizlenmesi, eşitsiz güç ilişkilerini doğallaştıran ideolojik bir kaynak olarak işlev görebilir. Çalışma, bu dilbilgisel kaynakların özellikle bilimsel nitelikli sınav metinlerinde yoğunlaştığı örüntüleri eyleycilik kayması kavramıyla tartışır.

Toplumu “nasıl olması gerektiği” üzerinden biçimleyen normatif kurallar ve değerleri kuran söylemlerde, aile en önemli alanlardan biridir. Çünkü birçok söylemde aile, toplumsal düzenin temeli ve kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasının başlıca taşıyıcısı/öznesi/eyleyeni olarak görülür. Geç modernlik koşullarında mahremiyet, akrabalık ve ebeveynlik düzenlemeleri dönüşmekte; buna paralel olarak aile örgütlenmesinde belirgin değişimler, duygusal kültür ve ebeveynlik pratikleri ekseninde gözlenmektedir (Giddens, 1992; Furedi, 2004; Illouz, 2008; Gillies, 2007). Hall’un inşacı temsil yaklaşımı çerçevesinde anlam, verili değildir, söylem içinde kurulur ve söylem, bilgi nesnelerini üretir. Bu çerçevede, biyolojik bir veri olmanın ötesinde toplumsal bir inşa olan “aile” de, dolaşımdaki temsiller aracılığıyla sürekli yeniden tanımlanmaktadır (Hall, 1997). İdeal vatandaş ve ideal aile kurguları ise büyük ölçüde eğitim sistemi aracılığıyla dolaşıma sokulur (Kaplan, 1999; Üstel, 2004). Louis Althusser’in (1971) kavramsallaştırmasıyla eğitim kurumları, “Devletin İdeolojik Aygıtları” olarak işlev görerek bireylere sadece bilgi ve yetenek kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda onları belirli bir ideolojik çerçeveye özne olarak çağırma mekanizmasıyla, sanki kendi hür iradeleriyle hareket ediyorlarmışçasına sisteme eklemler ya da tabi kılar. Bu çerçevede merkezi sınavlar, ölçme işlevlerinin ötesinde, hangi bilginin meşru sayılacağını ve hangi özne konumlarının makbul olduğunu dolaylı biçimde düzenleyen

kurumsal metinleşme pratikleri olarak da okunabilir. Türkiye’de son yirmi yılda (2004–2025) gerçekleşen sosyo-politik dönüşümler ve güncel eylem planları (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2024), sınav metinlerindeki aile kurgusunun da tek yönlü biçimde değiştiği yönünde yaygın bir kanaat üretmiştir. Ancak mevcut çalışmalar, bu dönüşümü sıklıkla 'muhafazakrlık/neoliberalizm' gibi makro ideolojik kategoriler üzerinden ve doğrusal bir zaman çizgisi içinde okuma eğilimindedir. Buna karşılık, metinlerin içsel dilbilimsel dokusuna odaklanarak ailenin gramatikal olarak nasıl inşa edildiğini -kimlerin eyleyici kılındığını ve nedenselliğin nasıl dağıtıldığını- tartışan sistematik mikro-analizler sınırlıdır. Bu boşluktan hareketle çalışmamız, söylem literatüründeki türsel çeşitleme kavramını temel olarak (Bhatia, 2004; Fairclough, 2003); ÖSYM metinlerinde ailenin gramatikal inşasını tür ve görev mantığı ekseninde izlemeyi amaçlamaktadır. Metin türleri, sadece biçimsel kalıplar değil; belirli toplumsal pratikleri de beraberinde getiren kurumsallaşmış çerçevelerdir. Dolayısıyla incelenen metinlerde ailenin temsili, türün (hikye, açıklama veya öğüt) dayattığı yapısal bir varyasyon sergiler. Bu varyasyon, ailenin gramatikal konumunu (zne, nesne veya değişken) belirleyerek, her bir türe özgü farklı eyleyicilik rejimleri üretir.

Varsayımımıza göre aile, doğrusal bir tarihsel dönüşüm çizgisi üzerinde tekil bir ideolojik içerik olarak ilerlemekten ziyade, soru kökünün dayattığı okuma kipliğine bağlı olarak farklılaşan dilbilgisel örüntülerle yeniden kurulur. Başka bir deyişle anlatısal metinlerde çoğunlukla ilişki ve duyuy alanında zneleşirken; didaktik metinlerde davranışı düzenleyen normatif bir yönetimsellik mantığıyla konumlanır; bilimsel metinlerde ise adlaştırma ve edilgenleştirme yoluyla daha nesneleşmiş bir açıklama birimi hâline gelir. Çalışma nitel ve yorumlayıcı bir erveye dayandığından, söz konusu farklılaşma istatistiksel bir hipotezden ziyade; analize yön veren teorik bir varsayım olarak ele alınmıştır.

Çalışma, sınav metinlerindeki aile temsiline basit bir gelenekselden moderne geçiş ya da tek eksenli bir yozlaşma/ilerleme anlatısıyla açıklanamayacağını ileri sürmektedir. Nitekim aynı takvim yılı içinde bile; bir metinde geleneksel fedakârlık örüntülerinin yüceltildiği bir anlatı kurulabilirken, diğerinde modern bireyin teknolojiyle gerilimi

üzerinden krizleştirildiği bambaşka bir çerçeve görülebilmektedir. Bu nedenle çalışma, dizgeci-işlevsel bir bakış açısını benimseyerek; tekrarlayan dilbilimsel kalıpların bireysel tercihlerden ziyade, meşru bilgiyi düzenleyen ve sosyal olarak tanınan söylem türleri tarafından organize edildiğini öne sürmektedir (Halliday & Matthiessen, 2014; Biber, 1995; Biber, Conrad, & Reppen, 1998).

Eleştirel bir perspektifle bakıldığında türler, tarafsız metin biçimleri değil; kurumsal ortamlarda hangi anlamların ve bilgi biçimlerinin meşru kabul edileceğini düzenleyen söylem düzeni unsurlarıdır (Fairclough, 1995). Yüksek etkili sınavlar bağlamında bu türler, resmi bilginin stabilize edilip dolaşıma girmesini sağlayan temel bir mekanizma işlevi görür (Apple, 1993). Bu mekanizma içinde aile, tekil ve donuk bir ideolojik blok olmaktan çıkarak; metnin türüne (edebi, didaktik veya bilimsel) göre stratejik olarak değişen eyleycilik rejimleri üzerinden yeniden kurulur. Örneğin edebi türde hissedilen ve ilişki kuran bir özne olarak beliren aile bireyi, bilimsel nitelikli bir metinde değişkenler tarafından konumlandırılan bir açıklama nesnesine dönüşebilmektedir.

Bu doğrultuda çözümleme, ailenin farklı türler boyunca deneyimsel roller ve değerlendirici konumlanışlar açısından nasıl yapılandırıldığını Dizgeci İşlevsel Dilbilgisinin geçişlilik sistemi üzerinden incelemeyi amaçlar. Analiz sürecinde; ailenin bir Eyleyen olarak mı, değer ve normların taşıyıcısı bir Taşıyıcı olarak mı, yoksa artalanlaştırılmış bir durumsal öge olarak mı kurulduğuna odaklanılacaktır. Böylece çalışma, tür tarafından düzenlenen bu anlam örüntülerinin sorumluluk ve normatiflik dağılımını nasıl biçimlendirdiğini; başka bir deyişle resmî bilginin gramerinin aileyi hangi dilsel kaynaklarla inşa ettiğini görünür kılmayı hedefler.

Bu hedef doğrultusunda çalışma, aşağıdaki araştırma sorularına yanıt arar:

(AS1) 2004–2025 döneminde ÖSYM’nin yüksek etkili sınav metinlerinde “aile”, metin türlerine göre hangi deneyimsel roller (Eyleyen/Etkilenen/ Taşıyıcı vb.) üzerinden kurulmaktadır? (AS2) Türler arasında geçişte eyleycilik hangi dilbilgisel kaynaklarla (edilgenleştirme, adlaştırma, failin silinmesi, nedensellik paketlemesi) yeniden dağıtılmakta; özellikle bilimsel

nitelikli metinlerde gözlenen “eyleycilik kayması” hangi örüntülerle gerçekleşmektedir? (AS3) Bu türsel eyleycilik rejimleri, aileyi hangi koşullarda ilişkisel/duyuşsal bir özne, hangi koşullarda yönetsel bir proje ya da biyolojik/çevresel değişkenlerle açıklanan bir veri alanı olarak yapılandırmakta; bu yapılandırmalar resmî bilginin sınav bağlamındaki normatif işleyişi açısından ne tür sonuçlar doğurmaktadır?

Çalışma üç düzeyde katkı sunmayı hedefler: (K1) Kuramsal olarak; aile temsilini doğrusal ideolojik anlatıların ötesine taşıyarak, tür temelli çeşitlilik varsayımı üzerinden resmî bilginin gramerini açıklayan bir çerçeve önerir. (K2) Yöntemsel olarak; CDA’nın açıklayıcı mantığı ile SFL geçişlilik çözümlemesini birleştirerek, eyleycilik ve nedensellik dağılımını metin türleri arasında karşılaştırmaya elverişli, şeffaf bir mikro-analiz hattı kurar. (K3) görgül olarak; 2004–2025 aralığındaki sınav kitapçıklarından seçilen okuma parçalarında (N=22) ailenin farklı türlerde nasıl yeniden-bağlamlaştırıldığını ve hangi dilbilgisel kaynaklarla bilgi nesnesi hâline getirildiğini örnekleyerek gösterir.

11.1.Yöntem

Bu çalışma, ÖSYM tarafından uygulanan üniversiteye giriş sınavlarında yer alan Türkçe sorularını sınav bağlamında yeniden-bağlamlaştırılmış pedagojik metinler olarak ele alan nitel, eleştirel yönelimli doküman incelemesi ve mikro-dilbilimsel söylem çözümlemesi olarak kurgulanmıştır (Lincoln & Guba, 1985; van Leeuwen, 2008). Analitik yaklaşım, Eleştirel Söylem Analizi (CDA) ile Dizgeci İşlevsel Dilbilgisi’ni (SFL) birlikte kullanır: CDA, sınav söylemini iktidar/ideoloji/özne konumları bağlamında tartışmak için üst-yorumlayıcı çerçeve sunarken; SFL, bu çerçevenin metin içindeki dilbilgisel göstergelerini (özellikle geçişlilik ve eyleycilik dağılımı) sistematik biçimde betimlemeye ve karşılaştırmaya imkân tanır (Eggins, 2004; Halliday, 1985; Halliday & Hasan, 1989; Başbuğ, 2024).

Çalışma, kronolojik değişimi doğrusal bir “dönüşüm anlatısı” olarak varsaymaktan kaçınır; zaman eksenini ikincil bir açıklayıcı boyut olarak ele alır. Temel karşılaştırma mantığı, “aile/ebeveynlik” izleğinin farklı metin

türleri ve söylemsel kipler içinde nasıl gramatikal olarak kurulduğunu (eyleycilik dağılımı, süreç türleri, nedensellik paketlenmesi vb.) ortaya koymaktır.

Çalışmanın veri seti, 2004–2025 yılları arasında ÖSYM sınavlarında (ÖSS, YGS-LYS, YKS) yer alan ve “aile/ebeveynlik” izleğini taşıyan 22 soru metninden oluşmaktadır. Örneklem oluşturulurken amaçlı ölçüt örnekleme yolu izlenmiş; metin gövdesinde veya soruda doğrudan akrabalık rolleri, hane içi yaşam veya kuşak ilişkileri gibi temaların merkezi rol oynadığı metinler derleme dâhil edilmiştir. SFL kodlamasında, analiz birimi olarak SFL’in standart birimi olan tümcecik esas alınmıştır. CDA yorumlamasında ise soru metni temel inceleme birimidir.

Analiz, birbirini tamamlayan üç temel katmanda yürütülmüştür: İlk olarak metinler, baskın söylem kiplerine göre (anlatısal, didaktik veya bilimsel-açıklayıcı) profillenmiştir. Ardından, Hallidayci geçişlilik sistemi çerçevesinde süreç türleri (maddi, zihinsel, ilişkisel) ve katılımcı rolleri (Eyleyen/Etkilenen, Algılayan/Olgı, Taşıyıcı/Nitelik) mikro düzeyde işaretlenmiştir. Bu aşamanın amacı, ailenin hangi bağlamda "eylemi yapan", hangi bağlamda "üzerinde eylem yapılan" veya "nitelik yüklenen" bir konuma yerleştirildiğini haritalandırmaktır.

Son aşamada ise, mikro-kodlamadan elde edilen veriler, "eyleycilik rejimleri" kavramı etrafında yorumlanmıştır. Burada özellikle eyleyciliğin dağıtımı; edilgenleştirme, failin silinmesi ve adlaştırma (nominalization) gibi gramatikal mekanizmalar üzerinden izlenmiştir. Amaç, eylem sorumluluğunun ve nedenselliğin insan öznesinden biyolojik veya çevresel etmenlere kaydırıldığı anları yakalamaktır. Ayrıca aileyi niteleyen sözcük seçimleri (duyuşsal, teknik veya biyolojik) incelenerek; ailenin "sığınak", "yönetimsel proje" veya "veri alanı" gibi ontolojik çerçevelerden hangisiyle kurulduğu somutlaştırılmıştır.

11.2. Analiz ve Bulgular

2004–2025 yılları arasındaki ÖSYM sınav metinlerine bütüncül bir gözle bakıldığında, ilk göze çarpan olgu şaşırtıcı bir çeşitliliktir. Toplam 22 soru metninden oluşan bu inceleme seti, "aile" ve "ebeveynlik" izleğinin sınavda tek bir ideolojik kalıba dökülmediğini; aksine sınavın ölçmeyi hedeflediğı okuma kipliğine göre sürekli biçim değıştirdiğini göstermektedir. İnceleme birimi olarak ele alınan "soru metinleri" (okuma parçası, soru ve yanıtlar), ailenin sadece ne anlattığını değıl; adaydan aileyi nasıl okumasının talep edildiğini de ortaya koyar. Bu bağlamda "aile", sınav metinlerinde sabit bir anlam durağı olmaktan çıkarak, farklı söylemsel işlevler yüklenen esnek bir göstergeye dönüşür:

Duyuşsal ve Mahrem Alan: Bazı metinlerde aile, sıcak ilişkiler ve etik ikilemler üzerinden kişiselleşen bir anlatı evrenidir.

Yönetimsel ve Politik Alan: Kimi metinlerde ebeveynlik, kurumsal bir problem-çözüm zinciri içinde yönetilmesi gereken bir davranış veya bir kamu politikası nesnesidir.

Bilimsel ve Teknik Alan: Özellikle son dönem metinlerinde aile; genetik, çevre veya bilişsel gelişim gibi değışkenlerle birlikte ele alınan, teknik terimlerle örölü bir açıklama rejiminin parçasıdır.

Üstdil Zemini: Kimi zaman ise aile sahnesi, hiçbir anlam üretme amacı taşımaz; sadece noktalama işaretlerinin veya sözdizimi kurallarının test edildiğı nötr bir "metinsel zemin" işlevi görür.

Bu durum, çalışmanın temel argümanını doğrular niteliktedir: Sınav metin havuzunda "aile", doğrusal bir tarihsel çizgide ilerleyen donuk bir blok değıldir. Aile, içine girdiğı metin türünün mantığına göre, her defasında farklı bir eyleycilik rejimi ile yeniden kurulur. Aşağıdaki tablo, bu çalışmada izlenen "Analitik Kümeleri" özetlemektedir. Bulgular, kronolojik bir sıralama yerine; ailenin dilbilgisel olarak nasıl konumlandığı (özne, nesne veya değışken) ve adaydan beklenen bilişsel görevin niteliğı esas alınarak oluşturulan bu kümeler üzerinden tartışılacaktır.

Analitik küme	Tipik metin türü	Baskın sınav görevi	Aile görünürlüğü	Temsili örnekler (yıl/soru)
Duyuşsal anlatı ve etik çıkarım	Anı/anlatı; samimi anlatıcı sesi	Duygu/etik çıkarım; tutum nitelemesi	Genellikle doğrudan (anne/baba/çocuk)	2004/35; 2010/35; 2011/28 (içerik düzeyi)
Anlatıda hane ve emek	Anlatı; gündelik yaşam ve geçim döngüsü	Metinden çıkarım / söylenemez	Doğrudan (baba/ev halkı)	2004/43; 2023 (edebî parça)
Toplumsal-laşma ve otorite	Açıklayıcı/ didaktik; gelişim ve sosyal kurum dili	Ana düşünce/ çıkarım; kavramı örneğe uygulama	Çoğunlukla doğrudan; bazen dolaylı	2015/9; 2022 AYT; 2025 (otorite tipolojisi); 2025 (aile tipleri)
Kurumsal yönetim ve politika mantığı	Açıklayıcı; kurumsal problem-çözüm zinciri	“Politika → beklenmeyen sonuç” mantığı	Doğrudan (ebeveyn/ aile)	2018/23
Bilimsel açıklayıcı teknik kurulum	Bilimsel/ teknik üslup; değişken dili, raporlama tonu	Etki/sonuç çıkarımı; kavram uygulama	Sıklıkla dolaylı ya da gösterge biçiminde	2023 (dijital amnezi); 2025 (genetik-çevre); 2021 (araştırma dili); 2024 (kavram/ örnek)
Üstdil taşıyıcısı (işlev tersine çevrimi)	Diyalog/ anlatı görünümlü ama biçim odaklı	Noktalama/ sözdizimi gibi görevler	Doğrudan; fakat içerik ikincil	2012/16; 2018/18

11.3.Genel görünüm

Derlemin ilk dikkat çeken özelliği, “aile/ebeveynlik” izleğinin tek tip bir anlatı içinde sabitlenmemesidir. Aynı izlek; kimi sorularda kişisel anı/ anlatı içinde duyuşsal bir ilişki alanı olarak, kimi sorularda kurumsal bir problem-çözüm zinciri içinde yönetilecek bir aktör olarak, kimi sorularda ise bilimsel açıklama dilinde ölçülebilir değişkenlere bağlanan bir “açıklama nesnesi” olarak kurulmaktadır. Bu çeşitlilik, metin türlerinin yanı sıra, sınav sorusunun adaydan talep ettiği görev türüyle de yakından ilişkilidir. Noktalama/sözdizimi gibi üstdile dönük görevler, aile sahnesini “anlam” için değil “biçim” için taşıyıcı bir materyale dönüştürürken; duygu/etik çıkarım isteyen görevler aile ilişkisini zihinsel süreçlerle yoğun biçimde kurar; kavram uygulama ve politika mantığı isteyen görevler ise aileyi kurumsal/teknik rasyonalite içinde konumlandırır.

Bu nedenle bulgular, “metin türü-görev mantığı” ekseninde üç ana eyleyicilik rejimi etrafında toplanmaktadır: (i) duyuşsal-anlatısal rejim, (ii) yönetimsel/didaktik rejim ve (iii) bilimsel/determinist rejim. Bunlara ek olarak, sınavın üstdile dönük görevlerinde görülen işlev tersine çevrim özel bir alt bulgu olarak ele alınacaktır. Bu çalışmada “işlev tersine çevrim”, metnin içerik yorumundan çekilerek noktalama/sözdizimi gibi biçimsel normları ölçen üstdile dönük bir görevin taşıyıcısı hâline gelmesini ifade eder (bir tür işlev kayması).

11.4.Anlatısal metinlerde aile

Anlatısal metinlerde aile çoğunlukla “kurum” olarak değil, somut kişiler ve ilişkiler üzerinden kurulur (baba, anne, çocuk). Bu metinlerin dilbilgisel dokusunda, anlama/kabul etme/sevme/özlem duyma gibi zihinsel süreçlerin belirginleşmesi dikkat çekicidir. Katılımcı rolleri düzeyinde ise aile üyeleri sıklıkla “deneyimleyen” konumunda yer alır; çatışma veya ayrışma anlatılsa bile (örneğin kuşak çatışması), metinler çoğu zaman ilişkiyi çözümleme ve etik öz-eleştiri üretme yönünde bir anlam örgüsü kurar.

2004 tarihli baba-çocuk çatışması anlatısında, babanın “reddetmeyen, anlamaya çalışan” konumda resmedilmesi; anlatıcının ise “kabul

edememe”yi kendi deneyim alanında sahiplenmesi, eyleyciliğin doğrudan insan öznesi üzerinde kaldığı bir düzen üretir. Burada “pişmanlık” gibi bir duygulanım, açık bir duygu etiketiyle değil; zihinsel süreçlerin örgütlenişi ve öznenin kendi geçmiş tutumuna dönük değerlendirmesi üzerinden sezdirilir. Benzer biçimde 2010 tarihli “okumayan ama kitabı saklayan baba” anlatısı, kültürel sermaye eksikliğini damgalayıcı bir dille değil; anlayış/hoşgörü ekseninde normalleştiren bir tutum üretir. Bu tür sorularda sınavın görev mantığı da belirleyicidir: adaydan, anlatının ahlaki/duygusal yönelimini (ör. pişmanlık, hoşgörü, gerçekçilik) metin içi ipuçlarıyla çıkarması beklenir; dolayısıyla metin, “duygunun kendisini” değil, duyguyu taşıyan dilsel örgütlenmeyi ölçme nesnesine dönüştürür.

Bu çerçevede, eyleyciliği azaltan mekanizmalar (adlaştırma, edilgenleştirme, failin düşürülmesi) görece sınırlıdır. Başka bir deyişle anlatısal duyuşsal metinlerde aile, “faili görünmezleşen bir sistem” değil, konuşanın kendini konumlandığı bir ilişki alanıdır. Bu bulgu, sınav metinlerinin en azından bir kısmında aileyi etik özneleşme için zemin olarak kullandığını göstermektedir.

11.5.Anlatıda hane içi ekonomi

Anlatısal derlemin bir alt damarında aile, duygu dilinden çok geçim, emek ve hane içi süreklilik üzerinden kurulur. 2004 tarihli “romancı baba” sorusunda, yazma eylemiyle ev içi düzenin (sessizlik, bekleme, kontrol) birbirine bağlanması; gelir geldiğinde “bolluk”, ardından edilgen dille aktarılan “borç” döngüsünün tekrar etmesi, ailenin maddi süreçler üzerinden örüldüğü bir temsil üretir. Burada baba figürü üretim ve gelir akışıyla ilişkilendirilirken, ev halkı daha çok bu akışa göre konumlanan kolektif bir birim olarak görünür. Benzer şekilde 2023’te yer alan şiir sorusunda aile, yokluk ve sorumluluk ekseninde kurulmakta; hane geçimini sürdürme görevi (özellikle çocuk figürü üzerinden) normatif bir sesle sahnelenmektedir.

Bu metinlerde aile, duyuşsal bir sığınak olarak değil; toplumsal yeniden üretimin somut birimi olarak temsil edilir. Önemli nokta şudur: sınavın görev mantığı bu metinlerde bile çoğu zaman “ahlaki hüküm” kurdurmaz;

adaydan metin-içi çıkarım ve ilişkilendirme bekler. Böylece hane ekonomisi anlatısı, ideolojik bir tartışma alanı olmaktan çok, “resmî okuma”nın sürdürüldüğü güvenli bir anlam evreni olarak işlev görür.

11.6. Didaktik/açıklayıcı metinlerde aile

Didaktik ve açıklayıcı metinlerde aile, bireysel ilişki alanı olmaktan çok “sosyalleştirme mekanizması” olarak kurulur. 2015 tarihli gelişim sorusunda çocuğun anne-babayı “örnek” alması ve ergenlikle birlikte eleştirel bakışın devreye girmesi, aileyi evrenselmiş gibi sunulan bir gelişim şemasına yerleştirir. Bu şemada genelleştirici özne kullanımları ve geniş zaman kipleri, anlatımı “tekil deneyim”den çıkarıp “genel yasa” tonuna taşır. 2025 tarihli ebeveyn otoritesine tepki tipolojisi de benzer bir işlev görür: anne/baba, somut kişilerden çok “otorite”nin taşıyıcısı olarak soyutlanır; genç öznenin davranış repertuarı tipolojiler halinde sunulur. Bu tür metinlerde eyleyicilik, bireysel niyet/çatışma yerine normatif kategoriler ve kavramsallaştırmalar üzerinden organize edilir.

Aynı rejimin sosyolojik alt damarında (2022 AYT sosyal bilimler ve 2025 din kültürü soruları), aile modernleşme, sınıf, sosyal çevre ve toplumsallaşma bağlamlarında tartışılır. Burada aile, kimi zaman “temel belirleyen” olarak kodlanır, kimi zaman ise çevre ve sınıf gibi başka değişkenlerle birlikte işleyen bir unsur haline gelir. Aile temsiline tek bir ideolojik hatta indirgenmesine karşı, bağlam ve türün belirleyici olduğu görülmektedir.

11.7. Kurumsal yönetim mantığında ebeveynlik

Derlemin “yönetimsel” boyutunu en belirgin biçimde görünür kılan örnek, anaokulu bağlamında geciken ebeveynlere yönelik yaptırım sorusudur (2018). Bu metinde ebeveynlik, “ilişki” veya “değer” olarak değil, kurumsal işleyiş içinde yönetilen bir davranış olarak konumlanır. Metnin ilk bölümünde gecikme davranışı, iş gerekçesiyle açıklanır; ardından gecikmenin kurumsal maliyeti görünür kılınır: personelin çocuklarla beklemek zorunda kalması, yükün ebeveynlerden kuruma devredildiği bir işleyiş kurar. Metnin ikinci bölümünde ise uygulanan yaptırımın

beklenmedik biçimde gecikmeyi artırdığı belirtilir; bu sonuç, çoğu zaman failin görünürlüğünün azaldığı, daha “raporlayıcı” bir söyleyişle paketlenir. Böylelikle metin, ebeveyn davranışını ahlaki bir tartışmadan çok teşvik/yaptırım tasarımının sonucu olarak çerçeveler.

Bu soruda, sınavın görev mantığı belirleyici bir üst düzenleme olarak çalışır: “Diğer bir deyişle” türü kök ve I–III seçenekli yapı, adayın kurması gereken açıklamanın sınırlarını belirler ve bir rasyonaliteyi (yaptırımın davranışı nasıl dönüştürdüğü) standartlaştırır. Dolayısıyla metin, ebeveynliği “yönetilecek aktör” olarak kuran kurumsal bir çerçeveyi hem içerik düzeyinde hem de soru tasarımı düzeyinde pekiştirir.

11.8. Bilimsel-açıklayıcı metinlerde aile

Bilimsel-açıklayıcı metinlerde aile, çoğunlukla “ilişki” olarak değil, açıklama kuran değişkenlerin bir bileşeni olarak görünür. 2023 tarihli “dijital amnezi” metninde aile, telefon numarasını ezbere bilme/bilmeme gibi ölçülebilir davranış göstergeleri üzerinden anılır; aile bağı, duygu alanı olarak değil, bilişsel bir belirtinin göstergesi olarak işlev görür. Sorunun raporlayıcı üslubu, bulguyu “tespit edilmiştir” türü kalıplarla failden bağımsız bir olgu gibi sunma eğilimindedir; bu da söylemsel otoriteyi güçlendirirken, insan öznesini geri plana iter.

2025 tarihli genetik-çevre etkileşimi sorusunda ise eyleycilik kayması daha da belirginleşir: kişinin seçimlerinin “genetik potansiyel kalıplar” tarafından şekillendirilmesi, erken deneyimlerin etkisini “genetik ve çevresel etkileşim”in belirlemesi gibi kurulumlarda belirleyici aktör, çoğu zaman insan değil soyut/insan-dışı süreçlerdir. Aile de bu bağlamda, sosyal bir kurumdan çok soy/aktarımı işaret eden bir kaynak olarak konumlandırılır. Bu tür metinlerde adlaştırma ve neden-sonuç paketlenmesi, açıklama gücünü artırırken, insan eyleyciliğini söylem düzeyinde sınırlar.

Bu bulgular, sınav metinlerinde aile temsilinin yalnızca içerik düzeyinde değil, dilbilgisel düzeyde de “kişiden değişkene” doğru kayabildiğini; özellikle bilimsel-açıklayıcı türlerde eyleyciliğin insan öznesinden çok soyut süreçlere dağıtılabilmesini göstermektedir.

11.9.İşlev tersine çevrim

Derlemde, önemli bir alt bulgu da bazı sorularda aile izleğinin içerik üretmek için değıl, dilbilgisel bir görevi taşımak için kullanılmasıdır. Noktalama veya sözdizimi sorularında aile/ev/anne-çocuk sahnesi, metnin “ne anlattığı”ndan bağımsız olarak, adayın biçimsel farkındalığını ölçen bir taşıyıcıya dönüşür. Böyle durumlarda aile teması, duyuşsal veya normatif bir tartışma üretmekten çok, standart dilin sınav bağlamında uygulanacağı bir metinsel zemini sağlar. Bu “işlev tersine çevrimi”, sınavın yeniden-bağlamlaştırma gücünü görünür kılar: aynı sahne, bir bağlamda empatik çıkarımın materyali iken, başka bir bağlamda noktalama/sözdizimi ölçümünün aracı haline gelebilir.

11.9.Bulguların Sentezi: Türsel Çeşitlilik ve Eşzamanlı Rejimler

Analiz edilen metinler bütüncül bir perspektifle değerlendirildiğinde, çalışmanın başlangıcındaki temel varsayımı doğrulayan net bir tablo ortaya çıkmaktadır: Sınav metinlerinde aile temsili, kronolojik olarak "gelenekselden moderne" doğru ilerleyen tek yönlü bir dönüşüm anlatısına indirgenemez. Bunun yerine, farklı metin türlerinin ve görev mantıklarının, farklı eyleycilik rejimlerini eşzamanlı olarak işlettiğı dinamik bir yapı söz konusudur. Bu dinamik yapı, sınav sisteminin ideal aday profilini de dolaylı yoldan ortaya çıkarır. Sınav metin havuzu, adayı tek bir “aile ideolojisi”ne hizalamaktan ziyade; farklı söylemsel kipler arasında esnekçe geçiş yapabilen bir okur/özne olarak kurgular. İdeal adaydan; bir soruda anlatısal empati kurarak etik çıkarım yapması beklenirken, hemen sonraki soruda kurumsal bir rasyonaliteye geçmesi, bir diğesinde ise bilimsel nedensellik ve değışken diliyle düşünmesi talep edilir. Dolayısıyla aile, sınav söyleminde sabit bir içerik başlığı olmaktan çıkarak; pedagojik, yönetimsel ve bilimsel kiplerin kesiştiğı stratejik bir söylemsel düğüm noktası olarak işlev görür. Sınavlar, metin-içi dilbilgisel tercihler (edilgenleştirme, adlaştırma, özne konumlandırma) aracılığıyla belirli okuma kiplerini ve toplumsal ilişki tasarımlarını yeniden üretir. Derlemde, “aile/ebeveynlik” izleğı; kimi zaman duyuşsal bir sığınak ve etik öz-eleştiri zemini, kimi zaman kurumsal mantıkla yönetilen bir davranış

alanı, kimi zaman da değişkenleşmiş bir bilimsel açıklama nesnesi olarak kurulmaktadır.

11.10.Tartışma

Tartışma bölümünde bu sonuçlar üç kuramsal hat üzerinden yeniden yorumlanacaktır: (i) Apple'ın “resmî bilgi” yaklaşımıyla sınav metinlerinin neyi “bilmeye değer” kıldığı, (ii) Bernstein'ın yeniden-bağlamlaştırma ve pedagojik söylem çerçevesiyle tür/görev mantığının rolü, (iii) Foucault'nun disiplin ve biyo-politika eksenleriyle eyleyciliğin insan öznesinden soyut süreçlere kaymasının anlamı.

11.10.1.“Resmî bilgi” olarak sınav metni

Apple'ın (1993) “resmî bilgi” kavramsallaştırması, müfredat ve sınavları yalnızca ölçme araçları değil, devletin toplumsal gerçekliği belirli biçimlerde sınıflandırıp meşrulaştırdığı bilgi arşivleri olarak okumayı mümkün kılar. Bu perspektiften bakıldığında, “aile” izleği sınav metinlerinde yalnızca bir konu başlığı değil; “doğru toplumsal ilişkiler”, “makbul sorumluluk” ve “normal gelişim” gibi normatif varsayımların dolaşıma sokulduğu bir düğüm noktasıdır. Ancak çalışmanın bulguları, bu normatif yükün tek bir değer repertuarına indirgenmediğini göstermektedir: kimi metinlerde aile duyuşsal bağ ve etik öz-eleştiri zemini olarak kurulurken, kimi metinlerde hane ekonomisi ve emek rejimi üzerinden yeniden üretim alanı olarak görünür; kimi metinlerde ise aile, toplumsallaşma şemalarının veya bilimsel açıklamaların bir bileşeni hâline gelir. Dolayısıyla sınavın “resmî bilgi” arşivi, aileyi tek tip bir ideolojik özneleşmenin sahası olarak değil, farklı okuma kipleri gerektiren çoklu bir pedagojik düzenek olarak işletmektedir.

Bu noktada eleştirel açıdan önemli olan şudur: Sınav metinleri, aileyi temsil ederken yalnız “ne” söylediğiyle değil, aynı zamanda “nasıl” söylediğiyle (kimlerin özne, kimlerin nesne olduğu; nedenselliğin nerede toplandığı; eylemin kimde konumlandığı) normatif bir toplumsal sezgi üretir. Bu nedenle “aile” izleği, resmî bilginin içerik repertuarına eklemlendiği kadar, resmî bilginin dilbilgisel örgütlenişi üzerinden de işlerlik kazanır.

11.10.2.Yeniden-bağlamlaştırma: sınavın üst düzenleyici gücü

Bernstein'ın (1990) yeniden-bağlamlaştırma kavramı, dış dünyadaki söylemlerin (edebî anlatı, bilimsel açıklama, kurumsal metin, gündelik deneyim) pedagojik alanda belirli amaçlarla yeniden kodlandığını ileri sürer. Bu çalışmada bulguların en belirgin sonuçlarından biri, yeniden-bağlamlaştırmanın yalnız metin seçimiyle değil, soru tasarımının görev mantığıyla da gerçekteşmesidir. Başka bir deyişle aynı tematik malzeme, farklı soru görevleri içine yerleştirildiğinde farklı bir okuma rejimi ve farklı bir “doğru anlam” standardı üretir.

Örneğin duygu/etik çıkarım veya tutum nitelemesi isteyen sorularda, anlatsal metinler adaydan empatik ve değerlendirici bir okuma talep eder; burada aile, zihinsel süreçlerin ve ilişki dinamiklerinin merkezinde konumlanır. Buna karşılık kavram uygulama ve ana düşünce çıkarımı talep eden açıklayıcı metinlerde aile, daha çok tanımlama/sınıflama ve genelleme düzeyinde kurulur; adaydan beklenen, tekil bir aile deneyimini anlamaktan ziyade, aileyi kavramsal bir şema içinde konumlandırmaktır. Kurumsal “çözüm beklenmeyen sonuç” mantığına yaslanan sorular ise ebeveynliği bir yönetim problemi ve teşvik yapısı içinde yeniden çerçeveler; burada aile davranışı, etik bir yargıdan çok kurumsal mekanizmanın sonuçlarıyla açıklanır.

Bu çerçeve, sınavın pedagojik söylemdeki “üst düzenleyici” işlevini görür: Metin gövdesi tek başına bir söylem değildir; soru kökü ve seçenekler, metni belirli bir okumaya zorlayarak anlamı düzenleyen bir yeniden-bağlamlaştırma aygıtı olarak çalışır. Dolayısıyla sınav söylemini çözümlemek, yalnız metin içeriklerine bakmayı değil, metnin sınav bağlamında nasıl “işletildiğini” de merkezine almayı gerektirir.

11.10.3.Eyleycilik rejimleri ve özne konumları

Foucault (1977), modern kurumların (okul dahil) normalleştirme ve sınıflandırma pratikleri yoluyla özne konumları ürettiğini vurgular. Bu çalışmada aile izleğinin farklı türlerde farklı eyleycilik düzenleri üretmesi, sınavın aday için hangi özne konumlarını “işlevsel” kıldığını göstermektedir. Anlatısal metinlerde aday, aile ilişkisini etik ve duyuşsal bir çerçevede okuyan; öz-eleştiri ve empati gibi değerlendirici kipleri devreye sokan bir özne olarak varsayılır. Bu kipte eyleycilik çoğunlukla insan aktörlerde görünür durumdadır; aile üyeleri “yapan/deneyimleyen” konumlarında belirlenmiştir.

Buna karşılık bilimsel-açıklayıcı metinlerde eyleycilik, giderek daha fazla soyut süreçler ve insan-dışı etmenler (genetik/çevre etkileşimi, araştırma bulguları, teknik kavramlar) etrafında örgütlenmektedir. Burada adlaştırma ve raporlayıcı söyleyiş, açıklama gücünü artırırken insan öznesinin görünürlüğünü azaltır; nedensellik, kişisel karar ve sorumluluk yerine değişkenler arası ilişkilere taşınır. SFL açısından bakıldığında, özellikle nominalizasyon (grammatik metafor), süreçleri ve mantıksal ilişkileri ad öbekleri içinde yeniden kurarak önceki önermeleri “özetlenmiş/paketlenmiş” bir tema hâline getirir; bu paketleme, açıklamayı teknikleştirip soyutlarken eyleyenin metinsel görünürlüğünü daha da düşürmeye elverişli bir kaynaktır. Bu yönelim, Foucault’nun (2007; 2008) yönetsellik ve biyopolitika/biyo-iktidar tartışmalarıyla birlikte düşünülebilir: insan davranışının ve gelişiminin giderek “hesaplanabilir” ve “yönetilebilir” parametreler üzerinden tarif edilmesi, pedagojik söylem içinde de belirli bir yönetsellik tarzını destekler. Bu noktada çalışmanın bulguları, “aile”nin yalnızca kültürel/ahlaki bir kurum olarak değil, aynı zamanda biyolojik/çevresel açıklama hatlarının kesişiminde bir düğüm noktası olarak yeniden tanımlanabildiğini göstermektedir.

Kurumsal yönetim mantığının baskın olduğu sorularda ise eyleycilik üçüncü bir biçim alır: ebeveynlik, bireysel ahlaktan çok teşvik/yaptırım tasarımının nesnesi olarak çerçevelenir. Bu rejimde aile, duyuşsal bağın öznesi olmak yerine kurumsal işleyişin paydaşıdır; davranış rasyonel bir mekanizma içinde açıklanır. Böylece sınav, adaydan bir yandan empatik-

etik çıkarım, öte yandan kurumsal akıl yürütme ve teknik nedensellik okuması talep eder. Bu geçişler, sınavın ideal adayını tek tip bir ideolojik özne olarak değil; farklı söylemsel kipler arasında geçiş yapabilen bağlama duyarlı bir okur olarak kurguladığı fikrini güçlendirir.

11.10.4.Doğrusal dönüşüm anlatılarına karşı

Sınav söylemi literatüründe sık rastlanan bir eğilim, temsillerdeki değişimi “gelenekselden moderne” veya “muhafazakârlıktan neoliberalleşmeye” uzanan doğrusal bir kronoloji üzerinden yorumlamaktır. Bu alışma, zaman boyutunu tamamen dışlamadan, bu tür tek çizgili anlatıların açıklayıcılığının sınırlı olabileceğini göstermektedir. Aynı dönemlerde—hatta kimi durumlarda aynı yıl içinde—bir yanda duyuşsal bağ ve fedakârlık temalarıyla örölü anlatılar dolaşımdayken, diğer yanda teknik raporlama üslubu ve değişken diliyle kurulan bilimsel-açıklayıcı metinler yer alabilmektedir. Bu durum, sınav metin havuzunun tek bir ideolojik “yönelim”e göre değil, farklı türlerin ve farklı görev kiplerinin pedagojik ihtiyaçlarına göre işleyen bir seçki mantığına da bağli olabileceğini düşündürür.

Bu nedenle çalışmanın önerdiği okuma, “aile temsili dönüştü mü?” sorusunu tek başına sormaktan ziyade, “aile hangi türde, hangi görev mantığında ve hangi dilbilgisel düzen içinde nasıl kuruldu?” sorusunu merkeze alır. Böyle bir soru, hem mikrodüzeyde dilbilgisel örgütlenmeyi görünür kılar hem de makrodüzeyde yeniden-bağlamlaştırma ve normlaştırma mekanizmalarını daha somut biçimde tartışmayı mümkün kılar.

11.10.5. Pedagojik sonuçlar ve eşişsizlik boyutu

Bulguların pedagojik açıdan önemli bir sonucu, sınavın adaydan yalnızca “okuduğunu anlama” değil, farklı metin türleri arasında hızlı geçiş yapmayı gerektiren bir çoklu okuryazarlık talep etmesidir. Anlatısal empati, kurumsal rasyonalite ve teknik nedensellik okuması aynı sınav evreninde birlikte işletilmektedir. Bernstein’ın (1990) pedagojik kodlar ve dilsel erişim tartışmasıyla ilişkilendirildiğinde bu bulgu, sınavın görünürde nötr bir ölçme aracı olsa dahi farklı toplumsal gruplar için farklı “erişilebilirlik

maliyetleri” doğurabileceğini düşündürür: tür çeşitliliği arttıkça, ev/ okul/çevre kaynaklı dilsel ve kültürel sermaye farklılıkları, sınav başarısı üzerinde dolaylı ama etkili biçimde rol oynayabilir. Bu çalışmanın kapsamı, doğrudan eşitsizlik ölçümü yapmaya elverişli değildir; ancak bulgular, sınav geçerliliği ve adaleti tartışmalarında “metin türü ve görev mantığı” boyutunun daha görünür hale getirilmesi gerektiğine işaret eder.

SONUÇ

Bu çalışma, ÖSYM tarafından uygulanan “yüksek etkili” üniversiteye giriş sınavlarında (2004–2025) yer alan “aile/ebeveynlik” izleğine sahip soru metinlerini, sınav bağlamında yeniden-bağlamaştırılmış pedagojik metinler olarak ele almış; Eleştirel Söylem Analizi’nin (CDA) makro çerçevesini, Dizgeci İşlevsel Dilbilgisi’nin (SFL) geçişlilik ve katılımcı rolleri temelli mikro araçlarıyla birleştirerek aile temsiline dilbilgisel olarak nasıl kurulduğunu göstermiştir. Bulgular, sınav metinlerinde “aile”nin tekil ve donuk bir ideolojik blok gibi işlemediğini; tersine metin türleri ve sınavın görev mantıkları arasında dolaşıma girerek farklı eyleycilik düzenleri ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma; yüksek etkili sınav metinlerinde “aile/ebeveynlik” izleğinin, tek bir ideolojik çizgiyi tekrarlayan durağan bir tema olmadığını; farklı türler ve görev mantıkları içinde farklı eyleycilik düzenleri üreten dinamik bir söylemsel düğüm olduğunu ortaya koymuştur. Sınav rejimi, ideal adaydan yalnızca metni “doğru” anlamasını değil; farklı bağlamlarda farklı okuma kiplerine esnekçe uyum göstermesini de talep eder: Bir metinde empatik-etik çıkarım yapan duyuşsal bir özne, başka bir metinde kurumsal rasyonaliteyi izleyen yönetsel bir aktör, bir diğerinde ise bilimsel nedenselliği kavrayan teknik bir okur. Bu çoklu talep, sınavın örtük müfredatının yalnız içerik düzeyinde değil; türsel kodlar ve gramatik yapılar düzeyinde de işlendiğini anımsatır. Bu nedenle, eğitimde aile temsiline ilişkin gelecek tartışmalar; yalnız “Hangi değerler aktarılıyor?” sorusuyla sınırlı kalmamalı; aynı zamanda “Bu değerler hangi dilbilgisel mekanizmalarla (faili silerek mi, özneleştirerek mi?) ve hangi meşru okuma kipleriyle inşa ediliyor?” sorusunu da merkezine almalıdır. Çünkü resmî bilgi, sadece söylenen değil; aynı zamanda söylenen ve kurdurulan bir gramerdir.

KAYNAKLAR

Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses (Notes towards an investigation). In L. Althusser, Lenin and philosophy and other essays (B. Brewster, Trans., pp. 127–186). Monthly Review Press.

Apple, M. W. (1993). Official knowledge: Democratic education in a conservative age. Routledge.

Apple, M. W. (2004). Ideology and curriculum (3rd ed.). RoutledgeFalmer.

Başbuğ, F., (2024). Coding Depression in the Digital Realm: An Analysis via Systemic Functional Linguistics and Social Semiotics. *Nesne*, 12(34), 497-542. DOI: 10.7816/nesne-12-34-03

Bernstein, B. (1990). The structuring of pedagogic discourse: Class, codes and control (Vol. 4). Routledge.

Bhatia, V. K. (2004). Worlds of written discourse: A genre-based view. Continuum.

Biber, D. (1995). Dimensions of register variation: A cross-linguistic comparison. Cambridge University Press.

Biber, D., Conrad, S., & Reppen, R. (1998). Corpus linguistics: Investigating language structure and use. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1991). Language and symbolic power (J. B. Thompson, Ed.; G. Raymond & M. Adamson, Trans.). Harvard University Press.

Chilton, P. (2004). Analysing political discourse: Theory and practice. Routledge.

Dönmez, İ. H. (2015). Sınav ve iktidarın meşruiyeti: “Ve padişah Keloğlan’a sorar...”. *Moment Dergi*, 2(1), 296–314. <https://doi.org/10.17572/mj2015.1.296314>

Eggs, S. (2004). *An introduction to systemic functional linguistics* (2nd ed.). Continuum.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Polity Press.

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.

Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.

Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). *Critical discourse analysis*. In T. A. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction: Discourse studies: A multidisciplinary introduction*, Vol. 2, pp. 258–284). Sage Publications, Inc.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.

Foucault, M. (2007). *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978* (M. Senellart, Ed.; F. Ewald & A. Fontana, Gen. Eds.; G. Burchell, Trans.). Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* (M. Senellart, Ed.; G. Burchell, Trans.). Palgrave Macmillan.

Fowler, R. (1991). *Language in the news: Discourse and ideology in the press*. Routledge.

Furedi, F. (2004). *Therapy culture: Cultivating vulnerability in an uncertain age*. Routledge.

Giddens, A. (1992). *The transformation of intimacy: Sexuality, love and eroticism in modern societies*. Stanford University Press.

Gillies, V. (2007). *Marginalised mothers: Exploring working-class experiences of parenting*. Routledge.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Halliday, M. A. K. (1985). *An introduction to functional grammar* (1st ed.). Edward Arnold.

Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1989). *Language, context, and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective* (2nd ed.). Oxford University Press.

Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. M. I. M. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar* (4th ed.). Routledge.

Illouz, E. (2008). *Saving the modern soul: Therapy, emotions, and the culture of self-help*. University of California Press.

Kaplan, İ. (1999). *Türkiye'de millî eğitim ideolojisi ve siyasal toplumsallaşma üzerindeki etkisi*. İletişim Yayınları.

Keskin, D. (2012). *Bitmeyen sınavlar yaşanmayan hayatlar: Eğitimde paradigma değişimi*. Dipnot Yayınları.

Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage.

Lingard, B., Martino, W., & Rezai-Rashti, G. (2013). Testing regimes, accountabilities and education policy: Commensurate global and national developments. *Journal of Education Policy*, 28(5), 539–556. <https://doi.org/10.1080/02680939.2013.820042>

Ollman, B. (2002). Why so many exams? A Marxist Response. *Z Magazine*, 15(10). <https://richgibson.com/whyexams.html>

Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi. (2004–2025). Üniversiteye giriş sınavları soru kitapçıkları ve cevap anahtarları. <https://www.osym.gov.tr/TR,8793/sinavlar.html>

Seçkin, O. (2015). Türkiye'nin sınavlarla "imtihanı". Eleştirel Pedagoji, 7(42), 56–62.

Shohamy, E. (1993). The power of tests: The impact of language tests on teaching and learning (NFLC Occasional Papers). Washington, DC: National Foreign Language Center.

T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı. (2024). Ailenin korunması ve güçlendirilmesi vizyon belgesi ve eylem planı (2024–2028). <https://ulusaleyem.aile.gov.tr/media/m1garif1/ailenin-korunmasi-ve-gu-c-lendirilmesi-vizyon-belgesi-ve-eylem-planı.pdf>

Üstel, F. (2004). "Makbul vatandaş"ın peşinde: II. Meşrutiyet'ten bugüne vatandaşlık eğitimi. İletişim Yayınları.

van Leeuwen, T. (2008). Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis. Oxford University Press.

Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.). (2009). Methods of critical discourse analysis (2nd ed.). Sage.

EXTENDED ABSTRACT

High-stakes examinations are not only assessment instruments; they are also institutional devices that recontextualise discourse and stabilise preferred ways of making sense. In this sense, exam items function as pedagogic artefacts: they frame texts through item design (passage–stem–options) and thereby regulate what counts as a warranted reading and a legitimate inferential path. This study examines how “family/parenting” is discursively and grammatically constructed in a criterion-based sample of Turkey’s national university entrance examinations administered by ÖSYM (ÖSS, YGS–LYS, YKS) between 2004 and 2025. Rather than treating “family” as a single topic undergoing a linear ideological shift over time, the analysis argues that exam discourse sustains multiple co-present representations whose meaning potential is reconfigured through generic variation and through the task logic of the item; chronological change is treated as a secondary explanatory dimension.

The analysis is grounded in Critical Discourse Analysis (CDA) (Fairclough) and the sociology of education (Apple; Bernstein), approaching exams as sites where “official knowledge” is circulated and where legitimate interpretive dispositions are tacitly taught. At the same time, macro-level claims about ideology and regulation require an explicit account of how meanings are made in text. For this purpose, the study mobilises Systemic Functional Linguistics (SFL), primarily through the transitivity system and the distribution of participant roles. The analytic focus is on how agency, responsibility, and causality are organised in clause structure: who is grammatically positioned as Actor/Senser/Carrier, what is construed as affected, and how causal force is assigned, displaced, or backgrounded.

The dataset comprises 22 exam items (2004–2025) selected through criterion-based purposive sampling. Items were included when family/parenting was foregrounded in the passage and/or made salient by the stem (e.g., kinship roles, household life, intergenerational relations). At the CDA layer, the exam item as a whole (passage + stem + options) is treated as the primary recontextualised pedagogic unit, including the task framing that guides what counts as relevant inference. At the SFL layer, the standard unit of micro-analysis is the clause, coded for process type (material, mental,

relational) and participant roles (e.g., Actor/Goal; Senser/Phenomenon; Carrier/Attribute). In addition, the study tracks recurrent grammatical resources that redistribute agency and compress causality: passivisation and agent suppression, nominalisation (as grammatical metaphor), and the packaging of causal relations into abstract, technical formulations. Lexical choices are considered insofar as they index shifts in framing (affective/ethical vocabularies versus managerial or technical vocabularies). Given the qualitative, interpretive design, the claims advanced are analytic rather than statistical generalisations.

Analytically, items were first profiled by dominant discourse mode, yielding three recurrent clusters—narrative, didactic/expository, and scientific-explanatory—alongside a distinct pattern in metalinguistic items. Clause-level patterns were then interpreted at item level as “regimes of agency”: recurrent configurations through which actorhood, responsibility, and causal force are distributed across human participants, institutions, and abstract processes.

Findings point to systematic variation tied to genre and task demands. In narrative items, family is typically instantiated through concrete human participants (mother/father/child) and organised around dense networks of mental and relational processes. Family members frequently occupy Senser positions (understanding, regretting, remembering, longing), and agency remains largely anchored in human subjects. Task demands in these items often require the candidate to infer stance (e.g., ethical evaluation, attitudinal orientation), aligning the reader with an empathic and reflexive position. A related narrative sub-pattern centres not on intimacy but on household economy and routine; here, domestic life is organised through material processes of work, income, scarcity, and cyclical hardship, again with human actors visible even when responsibility is unevenly distributed. In didactic/expository items, family is less an interpersonal scene and more a functional mechanism of socialisation and categorisation. Generic participants (“child,” “parents,” “adolescent”) and generalising statements support an explanatory register in which what matters is not the singularity of experience but the regularities of development, authority, and socialisation. Agency is redistributed away from individual intention toward

typologies and schematic accounts of “how things work,” positioning the candidate as an interpreter of generalised relations rather than of personal experience. A related managerial/policy sub-pattern frames parenting as a governable behaviour within an institutional problem–solution logic, where behavioural outcomes and unintended consequences are frequently articulated through impersonal, report-like formulations.

In scientific-explanatory items, the most salient shift concerns agency displacement. Causal force is increasingly organised around abstract entities and non-human determinants (e.g., “genetic potential,” “environmental factors,” “interaction”), while human actors are backgrounded. Nominalisation and impersonal reporting formulations contribute to this effect by turning processes and causal chains into thing-like entities that can function as stable explanatory terms. Causality is frequently packaged into technical formulations that describe relations among parameters (“is shaped by,” “is determined by”), rather than narrated as agentive action in human-centred clauses. Within this regime, “family” is recontextualised less as a relational subject and more as a transmission channel or contextual resource within an explanatory apparatus.

A final pattern emerges in metalinguistic items (punctuation/syntax), where a family scene is used primarily as a carrier for testing formal language norms. Here, ideational content is backgrounded and the item’s evaluative function shifts from interpreting family relations to applying standardised conventions of written Turkish. The study describes this as a functional reversal: the family scene does not generate thematic meaning so much as host the assessment instrumentation of form.

Overall, the study argues against single-trajectory readings of exam discourse (e.g., traditional modern; conservative neoliberal). Instead, the sampled item set sustains multiple co-present regimes tied to genre and to the recontextualising architecture of the item. In Bernsteinian terms, the exam does not only recontextualise content; it also stabilises legitimate ways of meaning, including what counts as a valid inferential path, a plausible causal explanation, or an appropriate evaluative stance. This has implications for equity: the requirement to shift rapidly across narrative

empathy, schematic socialisation accounts, and technical causal reasoning constitutes a multi-genre literacy demand whose accessibility may vary with differential exposure to genre repertoires and cultural–linguistic capital. While the study does not measure inequality outcomes directly, it suggests that validity and fairness debates should attend to genre/task design and to the grammatical distribution of agency through which “official knowledge” becomes examinable.

Funding note: This study was supported by TÜBİTAK 2209-A (University Students Domestic Research Projects Support Programme).

Sanat ve Dil Araştırmaları 2, kültürel hafızanın en gcl taşıyıcıları olan sanat ve dilin, tarihsel süreç içinde nasıl şekillendiğini ve ağdaş dünyada hangi yeni anlam katmanlarına kavuştuğunu inceleyen kapsamlı bir akademik derlemedir. Resim, heykel, geleneksel Türk sanatları, dil bilimi ve medya alanlarında uzman akademisyenlerin katkılarıyla hazırlanan bu eser; hem tarihsel kökleri hem de modern yorumları aynı çatı altında buluşturarak disiplinler arası bir perspektif sunmaktadır.

Kitap, zellikle Türk ve Kazak kültürlerinde aile kavramının sanat üzerindeki belirleyici etkisine odaklanan bölümleriyle dikkat çekmektedir. Göçebe Kazak toplumunda aile kimliğinin yurt mimarisinden hayvan üslubuna, bezeme ve dokuma geleneklerine kadar pek çok sanatsal unsurla nasıl somutlaştığı ayrıntılı biçimde ele alınırken; el sanatlarında "anne imgesi"nin kültürel bir kod olarak taşıdığı anlamlar da derin bir mlenmeyle sunulmaktadır. Böylece aile, yalnızca bir toplumsal birim olarak değil; kültür, kimlik ve sanat üretiminin merkezindeki kurucu bir değer olarak yeniden yorumlanmaktadır.

Eserin diğer bölümleri, 19. yüzyıl Avrupa endüstriyel estetiğinden modern Türk resminde mitolojik unsurların kullanımına, savaş sonrası sanatında aile temasının dönüşümünden minyatür sanatındaki renk araştırmalarına kadar geniş bir yelpazede özgün incelemeler sunmaktadır. Ayrıca medya ve siyaset bağlamında aile kurumunun ağdaş temsil biçimlerini irdelleyen çalışmalar, sanatsal üretim toplumsal yansımalarına ışık tutmaktadır.

Sanat ve Dil Araştırmaları 2; sanat araştırmaları, kültürel çalışmalar ve sosyal bilimler alanında çalışan akademisyenler, lisansüstü öğrenciler ve kültürel mirasla ilđilenen tüm okurlar için değerli bir kaynak niteliğindedir. Geçmişten bugüne taşınan kültürel kodları, sanatsal üretim dinamik yapısı içinde yeniden anlamlandırmak isteyen herkesi bu çok yönlü yolculuğa davet ediyor.

