



# Bitlis Eren Üniversitesi

Sosyal Bilimler Dergisi

Yıl: 2022 - Cilt: 11 - Sayı: 1

## Bitlis Eren University

Social Science Journal

Year: 2022 - Volume: 11 - Number: 1

**Yazışma Adresi:**

Bitlis Eren Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü 13000, Merkez,  
Bitlis/ TÜRKİYE



**Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**  
**Yıl: 2022 - Cilt: 11 - Sayı: 1**

Bitlis Eren University Social Science Journal  
Year: 2022 - Volume: 11 - Number: 1



ISSN: 2147-5962- e-ISSN: 2147-5598

**Yazışma Adresi / Correspondence Address:**

Bitlis Eren Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü 13000, Merkez, Bitlis/ TÜRKİYE

Tel: 0 (434) 222 0072 Fax: 0 (434) 222 0101

Mail: lens@beu.edu.tr



## Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

### Bitlis Eren University Social Science Journal

ISSN	:	2147-5962
e-ISSN	:	2147-5598
Yayın Tarihi / Published Date	:	30 Haziran 2022 / 30 June 2022
Yayın Sezonu / Season	:	Haziran 2022 / June 2022
Cilt / Volume	:	11
Sayı / Number	:	1
İlk Yayın Tarihi / First Publication Date	:	2012
Yayın Türü / Publication Type	:	Yılda iki kez yayınlanan hakemli, uluslararası, akademik elektronik dergidir. / A peer-reviewed, electronic academic journal published twice a year.
Yayın Yeri / Place	:	Bitlis
Yayın Dili / Publication Language	:	Derginin yayım dili Türkçedir. Ancak İngilizce ve Arapça makaleler de yayımlanabilir. / The publication language of the journal is Turkish. However, articles in English and Arabic can also be published.
Adres / Address	:	Bitlis Eren Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü 13000, Merkez, Bitlis/ TÜRKİYE
e-posta / mail	:	lens@beu.edu.tr
Web / URL	:	<a href="https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos">https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos</a>
Tel / Phone	:	0 (434) 222 0072
Fax	:	0 (434) 222 0101
Dergi Sekreteri / Journal Secretary	:	Nihat ÇORAK

Yazılarda ifade edilen görüş ve düşünceler yazarlarının kişisel görüşleri olup derginin ve bağlı bulunduğu kurumun görüşlerini yansıtmaz.

The opinions and views expressed in the papers published in the journal are only those of the author(s) and do not necessarily reflect the views of the journal and its publisher.

## BEU SBD

### Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Bitlis Eren University Social Science Journal

Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

#### Kişiler ve Kurullar / Authorities and Boards

##### Sahibi / Owner

Prof. Dr. Necmettin ELMASTAŞ (Rektör, Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

##### Baş Editör / Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

##### Editör(ler) / Editor(s)

Doç. Dr. Hasan TAŞKIRAN (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Veysel ERAT (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Arş. Gör. Yunus SAVAŞ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Arş. Gör. Kıvanç DEMİRCİ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

##### Dil Editörleri / Language Editors

Dr. Öğr. Üyesi Samet KALECİK (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)-(İngilizce/ English)

Doç. Dr. İsmail EKİNCİ (Mersin Üniversitesi-TÜRKİYE)-(Arapça/ Arabic)

##### Editör (Yayın) Kurulu Üyeleri / Editorial Board Members

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi-TÜRKİYE)

Prof. Dr. Esra KARABACAK (Yakın Doğu Üniversitesi-KKTC)

Prof. Dr. Géza DÁVID (Loránd Eötvös University-MACARİSTAN)

Prof. Dr. İftikhar MALİK (Bath Spa University- İNGİLTERE)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi- TÜRKİYE)

Prof. Dr. Mehmet DEMİRTAŞ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Prof. Dr. Mehmet TOPLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-TÜRKİYE)

Prof. Dr. Mustafa ALKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi- TÜRKİYE)

Prof. Dr. Selma BAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi- TÜRKİYE)

Prof. Dr. Ufuk EGE UYGUR (Ankara Üniversitesi- TÜRKİYE)

Prof. Dr. Bülent AKOT (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Adnan ALKAN (Siirt Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Canser KARDAŞ (Muş Alparslan Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Celal İNCE (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Coşkun ÇILBANT(Manisa Celal Bayar Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Davut OKÇU (Batman Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Deniz AŞKIN (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Emrah DOĞAN (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Eyüp AKTÜRK (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. Fatih GENCER (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Funda MASDAR KARA (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. İbrahim ARAP (Dokuz Eylül Üniversitesi- TÜRKİYE)

Doç. Dr. İbrahim BARCA (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Ramazan TARİK (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Mehmet DİNÇOĞLU (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Mehabe ŞAHBAZ (Çukurova Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Metin IŞIK (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Ömer Okan FETTAHLIOĞLU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi-TÜRKİYE)

## BEU SBD

### Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Bitlis Eren University Social Science Journal

Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

Doç. Dr. Yusuf ÇINAR (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Doç. Dr. Zeki UÇAR (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Adem ARSLAN (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi- TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Murat PARLAKPINAR (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Samet KALECİK (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Sebahattin KOÇ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi İrem KAPTANGİL (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Özgür ÇETİNTAŞ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Dr. Anna Irena SZYMAŃSKA (Krakow University of Economics-POLONYA)  
Dr. Dragana AMEDOSKI (The Institute of History Belgrade-SIRBİSTAN)  
Dr. Monika PLAZIAK (Pedagogical University of Krakow-POLONYA)  
Dr. Nistor STELIAN (University of Oradea-ROMANYA)  
Dr. Vasile GRAMA (University of Oradea-ROMANYA)

#### Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. A. Nuri YURDUSEV (Ortadoğu Teknik Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. A. Emel KEFELİ (29 Mayıs Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Abdulhalik BAKIR (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Adem GÜNEŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Ahmet KARADAĞ (İnönü Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Asaf Savaş AKAT (Bilgi Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Birol AKGÜN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Celalettin VATANDAŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Çağlar KEYDER (Boğaziçi Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Enver ÇAKAR (Fırat Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Fatih KARCIOĞLU (Atatürk Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Gülden YÜKSEKAYA (Marmara Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Halis ALBAYRAK (Ankara Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. İftikhar MALİK (Bath Spa University- İNGİLTERE)  
Prof. Dr. İbrahim KAVAZ (Fırat Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. İlhami DURMUŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Kadir ARDIÇ (Sakarya Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Kemal YILDIRIM (Anadolu Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Mahir FİSUNOĞLU (Çukurova Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Mehmet KALPAKLI (Bilkent Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (Atatürk Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Mesut ŞEN (Marmara Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Muhammed Beşir AŞAN (Fırat Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Muhittin ATAMAN (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Murat ÇEMREK (Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Mustafa ÖZTÜRK (İzmir Demokrasi Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Müzeyyen Aytül KASAPOĞLU (Başkent Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Maltepe Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Suat GEZGİN (İstanbul Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Vecdi BİLGİN (Uludağ Üniversitesi-TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Yusuf Ş. HAKYEMEZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-TÜRKİYE)

**BEU SBD**  
**Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**  
Bitlis Eren University Social Science Journal  
Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ (Fırat Üniversitesi-TÜRKİYE)

**Mizanpaj Editörü / Layout Editor**

Arş. Gör. Yunus SAVAŞ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Arş. Gör. Kıvanç DEMİRCİ (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

**Redaksiyon / Redaction**

Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

Doç. Dr. Hasan TAŞKIRAN (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

**Sekreteryaya / Secretariat**

Nihat ÇORAK (Bitlis Eren Üniversitesi-TÜRKİYE)

## BEU SBD

### Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

#### Bitlis Eren University Social Science Journal

Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

#### Amaç ve Kapsam

Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi alanında güçlü bilimsel bir yaklaşımla hazırlanmış nitelikli çalışmaları yayınlamak üzere altı aylık dönemlerle (Haziran ve Aralık) yayınlanan uluslararası akademik hakemli bir dergidir. Dergimizde, İktisat, İşletme, Siyaset Bilimi, Tarih, Edebiyat, İlahiyat, Güzel Sanatlar ve diğer sosyal bilimler alanına giren özgün araştırma-inceleme makaleleri, çeviri, deneme, kitap tanıtma-eleştirisini, kongre-sempozyum haberleri yayımlanır. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların, dil, bilimsellik ve hukuki açıdan bütün sorumluluğu yazarlarına aittir. Yayınlanan makalelerin telif hakkı Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'ne aittir. Yayınlanan yazılar Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz veya çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Yayın kararı çıksa dahi başka bir yerde yayımlandığı tespit edilen yazılar yayım listesinden çıkarılır. Derginin yayım dili Türkçedir. Ancak İngilizce ve Arapça makaleler de yayımlanabilir. Türkçe makalelerin yazımında Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınır. Dergimizde yayınlanan tüm makaleler çevrimiçi olarak erişime açıktır ve makale yayını için herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

#### Aim and Scope

Bitlis Eren University Social Science Journal is an international academic refereed journal published semi-annually (June and December) to publish qualified studies prepared with a strong scientific approach. In journal, original research-analysis articles, translations, essays, book reviews, congress-symposium news, which are in the fields of Economics, Business Administration, Political Science, History, Literature, Theology, Fine Arts and other social sciences, are published. All responsibility for language, scientific and legal aspects of the articles published in the of Bitlis Eren University Social Science Journal belongs to the authors. The copyright of the published articles belongs to the Bitlis Eren University Social Science Journal. Published articles cannot be partially or completely printed or reproduced in any way without the written permission of Bitlis Eren University Social Science Journal. The Editorial Board may decide whether to publish the articles submitted to the journal. Even if the publication decision is made, the articles that are determined to be published elsewhere are removed from the publication list. The publication language of the journal is Turkish. However, articles in English and Arabic can also be published. The Turkish Language Institution Spelling Guide is taken as a basis for the writing of Turkish articles. All articles published in our journal are open access and freely available online. All articles published in our journal are open access, freely available online and no fee is charged for publishing articles.

Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, aşağıdaki indekslerde taranmaktadır.

Bitlis Eren University Social Science Journal Indexed and Abstracted In.

- Acarindex (Akademik Araştırmalar İndeksi)
- ASOS (Academia Social Science Index)
- COSMOS (Cosmos Impact Factor)
- CiteFactor
- Directory of Research Journals Indexing
- ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)
- Index Copernicus (ICI World of Journals)
- Infobase Index
- International Innovative Journal Impact Factor
- ISAM (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi)
- İdealonline
- JIF (The Journals Impact Factor)
- ResearchBib (Academic Resource Index)
- Rootindexing (Root Society for Indexing and Impact Factor Service)
- SIS (Scientific Indexing Service)
- SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini)
- Sparc Indexing

**BEU SBD**  
**Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**  
**Bitlis Eren University Social Science Journal**  
Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

**Araştırma Makaleleri / Research Articles**

**İçindekiler / Contents**

---

İsmail SÜPHANDAĞI	
<b>Baudelaire, İktbal ve Asya’da İnsanın Yarattılışa ve Verili Olana Müdahalesi</b>	<b>1-14</b>
<i>Human Intervention in Creation and The Given, in The Baudelaire, İktbal and Asia’s Approach</i>	
<hr/>	
Şener Şükrü YİĞİTLER	
<b>Yaşar Kemal’in “Gülizarlan Ninesi” Öyküsünde Ekofeminist Düşünce</b>	<b>15-32</b>
<i>Ecofeminist Thought in “Gülizarlan Ninesi” by Yaşar Kemal</i>	
<hr/>	
A. Mecit CANATAK & Mehmet DOĞAN	
<b>Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Romanında Antagonist Figür</b>	<b>33-44</b>
<i>Antagonist Figure in Ahmet Hamdi Tanpınar’s A Mind at Peace</i>	
<hr/>	
Murat TUNA	
<b>Özdemir Asaf’ın Sanatı</b>	<b>45-69</b>
<i>Özdemir Asaf’s Art</i>	
<hr/>	
Hasan ÇİÇEK	
<b>Eğitim Sanatından Yönetim Sanatına</b>	<b>70-79</b>
<i>From the Art of Education to the Art of Governance</i>	
<hr/>	
Ercan ÇALIŞ & Esra POLAT	
<b>Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Koleksiyonunda Bulunan Şeref Akdik’e Ait Resimlerin Bir Grup Minyatürle Birlikte Değerlendirilmesi</b>	<b>80-100</b>
<i>Evaluation of the Paintings of Şeref Akdik in Erzurum Painting and Sculpture Museum and Collection together with a Group of Miniatures</i>	
<hr/>	
Davut ERTEM	
<b>Türkiye Kütüphanelerindeki Farsça Yazmalar: Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesinde Kayıtlı Farsça Yazmalar Örneği</b>	<b>101-120</b>
<i>Human The Example of Persian Manuscripts in Turkish Libraries: Persian Manuscripts Registered in the Ziya Gokalp Manuscript Library</i>	
<hr/>	
Abdunnur YILDIZ & Makbule Dilasa ÖZBEY	
<b>Sürdürülebilir Kırsal Kalkınmada Mikro Kredinin Kadın Girişimciliğine Etkisi: İzmir Örneği</b>	<b>121-142</b>
<i>Impact of Microcredit in Sustainable Rural Development to Women’s Entrepreneurship: İzmir Case</i>	
<hr/>	
Aziz COŞKUN & Aydın KAYMAK	
<b>Yaşlı Bireylerin Yoksulluk Bağlamında Medyada Temsiline Yönelik Göstergibilimsel Bir Çalışma Örneği</b>	<b>143-161</b>
<i>A Semiotic Study on the Representation of Elderly People in the Media in the Context of Poverty</i>	

---



BEU SBD

Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Bitlis Eren University Social Science Journal

Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

---

Emre SAVUT

**Seçim Şiddeti Kavramı ve Türkiye'nin Seçim Şiddeti Kimliği**

162-176

*Concept of Electoral Violence and Electoral Violence Identity of Turkey*

---

## BEU SBD

### Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Bitlis Eren University Social Science Journal

Yıl/Year: 2022 - Cilt/Volume: 11 - Sayı/Number: 1

#### Editörden / Editorial

Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin değerli okuyucuları, değerli meslektaşlarım,

2012 yılında yayın hayatına başlayan Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, on yıllık yayın tecrübesini geride bıraktı. 2022 yılına ait 11. cildin 1. sayısını zengin bir içerikle sunmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayıda Dil, Edebiyat, Eğitim, Sosyoloji, İlahiyat, İşletme, Basın-Medya, Kamu Yönetimi, Sanat Tarihi gibi farklı alanlarda hazırlanmış bilime ve literatüre önemli katkı sağlayacağına inandığımız on araştırma makalesini araştırmacı ve okuyucularla buluşturuyoruz. Dergide yayımlanan makaleler, alanlarına göre tasnif edilmiştir. Aynı alandaki makaleler ise gönderim ve yayına kabul tarihine göre sıralanmıştır.

Birçok indekste taranan Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, alanında güçlü bilimsel bir yaklaşımla hazırlanmış nitelikli çalışmaları yayımlamayı kendisine temel amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda öncelikli hedefimiz dergimizin Ulakbim/TR Dizinde, sonrasında ise Scopus gibi uluslararası prestijli indekslerde taranmasını sağlamaktır. Nitelikten ve makalelerin yayına kabul süreçlerinden hiçbir şekilde taviz vermeyeceğimizden şüpheniz olmasın. Sizlerin de katkılarıyla tüm bilimsel ve akademik kriterleri yerine getirmek için çalışmaya devam edeceğiz.

Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi editör kuruluna, alan editörlerine, çalışmalarını bizlerle paylaşan yazarlara, büyük bir titizlikle makaleleri değerlendiren hakemlere ve dergimizi takip eden tüm araştırmacı ve okurlara teşekkür ederiz.

Sonraki sayılarımızda buluşmak temennisiyle keyifli okumalar dileriz.

*Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL*

*Baş Editör*

Dear readers of Bitlis Eren University Social Science Journal and dear colleagues,

Bitlis Eren University Social Science Journal, which started its publication life in 2012, left behind its ten years of publication experience. We are happy to present the 1st issue of the 11th volume of 2022 with a rich content. In this issue, we bring together ten research articles prepared in different fields such as Language, Literature, Education, Sociology, Theology, Business, Press-Media, Public Administration, Art History, which we believe will contribute significantly to the science and literature, with researchers and readers. The articles published in the journal are classified according to their fields. The articles in the same field are listed according to the date of submission and acceptance for publication.

Bitlis Eren University Social Science Journal, which is cataloged in many indexes, aims to publish qualified studies prepared with a strong scientific approach in its field. In line with this purpose, our primary goal is to ensure that our journal is scanned in the Ulakbim/TR Index and then in prestigious international indexes such as Scopus. Rest assured that we will never compromise on the quality and the acceptance processes of the articles. We will continue to work to fulfill all scientific and academic criteria with your contributions.

We would like to thank the editorial board of Bitlis Eren University Social Science Journal, the field editors, the authors who shared their work with us, the referees who evaluated the articles with great care, and all the researchers and readers who followed our journal.

We wish you a pleasant reading and hope to meet you in our next issues.

*Assoc. Prof. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL*

*Editor in Chief*



## Baudelaire, İktbal ve Asya'da İnsanın Yaratılışa ve Verili Olana Müdahalesi<sup>†</sup>

### Human Intervention in Creation and The Given, in The Baudelaire, İktbal and Asia's Approach

İsmail SÜPHANDAĞI\*

#### Öz

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, farklı uluslara ya da aynı ulus veya aynı yazara ait en az iki eserin konu, düşünce ve biçim açısından incelenmesini esas alır. Kesin sınırlarından söz edilemeyen bu bilim dalındaki çalışmaların bu üç maddeyi birlikte veya ikisini ya da tekini konu edinmesi de mümkündür. Metinlerin, ortak, benzer ve farklı yanlarını açık etmeyi hedefleyen bu disiplin özellikle metinlerdeki farklılık ve benzerliklerin nedenleri üzerinde durur. Farklı veya aynı zaman dilimindeki eserlerde, kültürlerarası ve metinlerarası ilişkilerin olası tüm yakınlıklarını ve bunların nedenlerini açık etme de bu hedefler arasındadır. Bu bağlamda temel kriter, mukayese edilebilirlik açısından uygun motif ya da düşüncelerin ortak bağlamda ele alınabilmesidir. Bu çalışmada, Charles Baudelaire'in *Sonsöz Tasarısı* adlı şiiri, Muhammed İktbal'in Allah ile İnsan Arasında bir Konuşma başlıklı şiiri ile Arif Nihat Asya'nın *Sanat* başlıklı şiiri, öncelikle tematik açıdan incelendi. Metinlerin ortak, benzer ve farklı yanları üzerinde duruldu. Çalışmada karşılaştırmalı edebiyat biliminde kullanılan yöntemlerden 'Çoğulcu Yöntem' esas alındı.

**Anahtar Kelimeler:** C. Baudelaire, M. İktbal, A. N. Asya, Karşılaştırmalı Edebiyat, Tema.

#### Abstract

Comparative literature science is based on the study of at least two works of different nations or the same nation or the same author in terms of subject, motivation, and form. It is also possible that the studies in this discipline, whose exact boundaries cannot be mentioned, can address these three items together, or two or only one of them. This discipline, which emphasizes the similar and different sides of the texts, also emphasizes the causes of differences and similarities. This branch of science, which sees literature as a whole, aims to find all possible affinities of intercultural and intertextual relations and their reasons in works of different or the same period. In this context, the main criterion is that suitable motifs or thoughts can be handled in a common context in terms of comparability. In this study, *Les Fleurs du Mal* of Charles Baudelaire; The poem titled a *Conversation Between God*

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Muş, Türkiye, e-posta: [sdagi1970@gmail.com](mailto:sdagi1970@gmail.com), ORCID: 0000-0002-6199-3881.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 14.02.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 31.05.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Süphandağı, İ. (2022). Baudelaire, İktbal ve Asya'da insanın yaratılışa ve verili olana müdahalesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 1-14.



and Man by Muhammed İkbâl and the art poem of Arif Nihat Asya was primarily studied thematically. Different and common aspects of the texts were emphasized. The 'Pluralist Method' used in comparative literature science was taken as the basis.

**Keywords:** C. Baudelaire, M. İkbâl, A. N. Asya, Comparative Literature, Theme.

## Giriş

Karşılaştırma, kişi ve nesnelerin benzer veya aynı yanlarını incelemek için kıyaslama yapma ve mukayese etme olarak anlandırılır (tdk.gov.tr). Karşılaştırma yapmak ise iki şeyden birini diğeri üzerinden tanıma ve anlamlandırma eylemidir. Karşılaştırma yaparak kişi öteki ile karşı karşıya gelir ve onu anlamlandırırken kendini de ona karşı ve onun üzerinden konumlandırır. Ne olduğumuz yalın hâliyle kendisinden farklı olduğumuza göre belirlenir. Karşılaştırmalı edebiyat da aynı veya ayrı yazara / kültüre ait en az iki eserin mukayesesi üzerine kurulur (Aytaç, 2001: 148). Bir bilim dalı olarak ise karşılaştırmalı edebiyat: “Birbirinden ayrı özellikleri olan dil ve kültürlerin edebî metinleri arasındaki ortak ve farklı yönleri inceleyen, bunları felsefe, tarih, iktisat, sosyoloji, psikoloji, sinema gibi alanların ışığında, daha geniş ve yeni bir bakış açısıyla değerlendiren bir edebiyat dalıdır” (Donbay, 2013: 492).

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi araştırmalarının temelinde edebiyatın bir ‘bütün’ olduğu görüşü vardır. Edebiyat sahip olduğu bütünlük nedeniyle içinde bölümlere, tarih boyunca ve günümüzde farklı bölgelerde çeşitlemelere yer verir (Aytaç, 2001: 1). Örneğin Kelile ve Dimne’de yer alan hikâyelerin kıtalararası seyahatinin izi günümüzde pekâlâ sürdürülebilmektedir:

Kelile ve Dimne kitabından bir Hint masalının Mevlâna’nın Mesnevi’sinde topluma aktarılması gerekli görülen konulara nasıl kaynaklık ettiği ortaya konmuş oldu. Hindistan’da muhtemelen asırlarca nesilden nesile ulaşarak miladi III. asır civarında derlenmiş, VI. asırda İran’a, VIII. asırda Arap yarımadasına, X. asırda tekrar İran’a, XIII. asırda Anadolu’ya ve bugün bütün dünyaya ulaşmış bu hikâyeler, yaşanan hayatın gerçekleri için tekrarlanacak özelliktedir (Karaismailoğlu, 2012: 18).

Nihayetinde insan ve toplumun hayat karşısında aldıkları tavırların benzer ve farklı yönlerini hemen her coğrafyada gözlemlemek mümkündür. Farklı kültürlere ait yazarların benzer konuları dile getirmiş olmaları bu bağlamda insanî olanın kuşatıcı yanını gündeme getirir:

Tek bir medeniyet vardır: O da insan toplulukları arasındaki karşılıklı tesirlerin büyümesi, çoğalması ve genişlemesidir. Çarpışmaların doğurduğu kıvılcım yerini değiştirebilir. Fakat bu, daha zengin yayılma yerleri bulmak içindir. Karşılıklı tesirler kompleksine karışan her yeni unsur, onu bir parça daha geniş, biraz daha uzvî (organik) bir hale getirir. Her yaradış, bir aşının çiçeğidir. Aşı ne kadar kuvvetli ise, kompleks'in aksülâmeli o kadar derin, mahsulü o kadar büyüktür. Kendi içine kapanan ve her şeyi yalnız kendisinde arayan cemiyetlerin yeni bir şey yaratmasına, tek ve büyük medenî açılış yoluna girmesine imkân yoktur. Çıraklık devresi geçirmeden usta olunamaz. Bütün tesirlere kapısını genişçe açmasını bilmeyen yeni bir şey yaratamaz. Yaratmak, temsil etmek ve uzviyete karıştırmak demektir (Ülken, 1997: 11).

Edebî eser bu yönüyle, sadece yazarının mensup olduğu kültürdeki insanlara hitap etmez, farklı kültürdeki insanlara da hitap eder. Örneğin bir edebî eserin hayatla kurduğu

derunî münasebet, onu biricik kılan özelliklerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu derunî münasebet aynı zamanda farklı kültürdeki insanlara, başka dünyalara ait deneyimlerin bir kısmını yansıtmak suretiyle de biriciklik değeri kazanır. Bunlarla birlikte tek ferdin hayatla ilgisi ve hayatı algılayışı, diğer insanlar için de öyle ya da böyle ilgi çekicidir.

Diğer taraftan muhayyilenin kendi ufkunu bir şekilde ilgi içinde olduğu şeylerle birlikte oluşturduğu da hesaba katılmalıdır. Çünkü bu durum bir yazarı, sadece kendi iradesinin, kendi kültür ve medeniyetinin çocuğu olmaktan bir ölçüde uzaklaştırır. Öyle da ya böyle bir yazarın birikimlerinde bu duruma göre neredeyse bütün insanlığın az ya da çok payı vardır denebilir.

Edebî eser, millî unsurların yanı sıra yazarın okuduğu, beslendiği ve etkilendiği metinler, içinde yaşadığı toplum, coğrafya, karşılaştığı kültürel öğeler, medeniyetler vd. unsurlarla zenginleşir. Karşılaştırmalı edebiyat, kültürler arası etkileşimin edebî eserlere yansıyan yönlerini araştırarak edebiyat tarihi, sosyal tarih ve kültürel değişim tarihine ışık tutmayı hedefleyen bir alandır. Günümüzde küreselleşme, çok kültürlülük gibi kavramlar ışığında incelenen toplum, edebiyat ve insan, alanın yöntem ve ilgi odaklarını değiştirmekte, çeşitlendirmektedir (Kefeli, 2006: 349).

Bu nedenle karşılaştırmalı edebiyat biliminin görevi, aynı veya farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından inceleyerek, onların benzer ve farklı yanlarını belirlemek, nedenleri üzerinde yorumlar getirmektir (Aytaç, 2001: V). Aynı zamanda karşılaştırmanın bir metot olarak da var olduğunu kaydeden Aytaç bunun "aynı edebiyattan hatta aynı yazarın farklı dönemlerinden eserlerinin" (Aytaç, 2001: 148) ele alınmasında da uygulanabileceğini belirtir.

## Yöntem

Birçok yöntemin kullanılabileceği bu alanda çalışma için öngörülen yöntem "Çoğulcu İnceleme" yöntemidir. Bu yöntemde araştırmacı, eklektik bir temelden hareket eder. Bu yöntemin esas özelliği "araştırmacıya bir anlatım rahatlığı sağlayan, onu tek bir yöntem içinde bunalıp kalmaktan kurtaran eklektik" (Aytaç, 2001: 90) yapısıdır. "Burada inceleyici, bir bakıma kendi sezgi gücüne dayanarak bir edebî eseri, ağır basan özelliğine göre, bu özelliğe uygun düşen bir metoda ağırlık vererek incelemesini yapıyor" (Aytaç, 2001: 90). Dolayısıyla çalışmada, üç farklı dönemde ve kültürde yaşamış olan üç şairin benzer konuyu işlediği üç şiiri, Mehmet Kaplan'ın şiir tahlil metodu olan "eklektik" (Canatac, 2007) bir yöntemle incelenecektir.

## Bulgular

Ele alacağımız üç şiir arasında kronolojik ve tematik farklar var. Yine de yapısal anlamda benzer bir konudan hareket edildiğini görmek zor değil. Her üç şiirin benzer konuya rağmen az ya da çok tematik farklarla önümüze çıkması, sanatçıların dünyayı nasıl ve nerden gördükleriyle ilgili ipuçları veriyor. John Berger, her imgede bir görme biçiminin yattığını, aynı zamanda bir imgenin, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm olarak karşımıza çıktığını belirtir (Berger, 2014: 10). Görme, nihayetinde durulan yere bağlı olarak bir anlam üretmedir. Bu bağlamda her üç şairin de hayatla kurduğu derunî münasebeti, söz konusu edilecek şiirlerinde gözlemlemek mümkündür. Bu derunî münasebetin söz konusu edilecek şiirlerin sınırlarında kalmak kaydıyla üzerinde durulacağını belirtmekte fayda vardır.

Çünkü burada esas olan sanatkarların bütün haliyle eserleri değildir, benzer konu etrafında örüldükleri görülen metinleridir. Hâliyle tek metinden hareketle şairin bütünü üzerine dair herhangi bir hükme varmak mümkün görülemez.

Charles Baudelaire'in Sonsöz Tasarısı şiiri, Muhammed İkbal'in Allah ile İnsan Arasında Bir Konuşma başlıklı şiiri ve Arif Nihat Asya'nın San'at adlı şiiri, karşılaştırması yapılacak olan metinlerdir. Her üç şiir arasında ortak, benzer ve farklı yönler var. Şiirler aşağıda verilmiştir:

Sonsöz Tasarısı

Bir bilge gibi rahat, bir melunca sevimli,  
..... dedim ki:  
Seviyorum seni, tatlım, güzeller güzelim...  
Nice bir kez...  
Tutkusuz sefahatlerinle ruhsuz aşkların,  
Sonsuzluk zevkin,  
Ki her yerde, kötülükle bile, boy gösterir tez,  
Bombalar, hançerler, yengiler ve şenliklerin,  
İç karartan varoşlarınla  
Dayalı döşeli konakların hep,  
Bahçelerin, ah-vahlarla, dalaverelerle dolu,  
Dua kusan tapınakların müzik halinde,  
Çocuk mutsuzlukların, kocakarı oyunların çılgınca,  
Bezginliklerin;  
Ve şenlik fişeklerin, o sevinç püskürmeleri,  
Dilsiz ve karanlık Gökyüzü'nü güldüren.  
O kutsal kötülüğün ipekler içinde,  
Ve saçtığı şatafatla kendinden geçen, tatlı,  
Gülünecek erdemin, o mutsuz bakışıyla.  
Kurtulmuş ilkelerin, piç edilmiş yasaların,  
Çalımından geçilmez anıtların, sisler asılan,  
Güneşten alev alev metal kubbelerin,  
Tiyatro kraliçelerin, sesleriyle gönül çelen,  
Alarm çanlarıyla topların, sağır eden orkestra,  
Büyülü kaldırımların, surlar gibi yükselen,  
Küçük söylevcilerin, ki aşkı salık verirler  
Çarpık abartılarıyla, ve kan dolu lağımın ki

Orenoklar gibi Cehennem'e boşanır gider,  
Meleklerin, yeni soytarların, üstleri eski püskü,  
Altın, erguvan, safir giyimli melekler,  
Sizler tanık olun görevimi tam yaptığıma  
Yetkin bir kimyacı gibi, kutsal bir ruh gibi,  
Her şeyin özünü çıkardım çünkü  
Sen çamurunu verdin, ben altın'a çevirdim onu (Baudelaire, 2014: 165-168).

Allah İle İnsan Arasında Bir Konuşma

Allah

Cihanı ben aynı su ve çamurdan yarattım.

Sense ortaya, İran, Tatar ve Zenci çıkardın.

Ben topraktan saf, halis demir halkeylemiştim.

Sense kılıç yarattın, ok ve tüfenk yarattın.

Çemenin fidanını yarattığın balta ile kestini ve parçaladın. Ondan şarkı söyleyen bir kuşa bir kafes yaptın.

İnsan

Sen geceyi yarattın; bense çırağ yarattım. Yarattığın topraktan ben de kadeh yarattım.

İssiz çöller, kuş uçmaz dağlar, vadiler yarattın.

Ben hıyabanlar, güllerle süslenmiş bağ, bahçeler yarattım.

Bana iyi bak, ben taştan ayna yapan varlığım.

Bana iyi bak, zehirden bal yapan bir varlığım (İktal, 1971: 68).

San'at

Sen mermeri yaratırsın;

Ben ondan saray yaparım!

Ses vermez tellerin bensiz...

Mızrab yontar, yay yaparım!

Suya ektiğin kamuşu

Keser, biçer, ney yaparım!

Yuvada Havva'yı gelin,

Âdem'i güvey yaparım!

Şu ma'nasız mesafeyi

En yaparım, boy yaparım!

Yeter ki sen ver... ben ondan

Mutlaka bir şey yaparım!

Sen orda cennet kurarken

Ben dünyada köy yaparım!  
Bir yalınck gönderirsin,  
Tarar, süsler, bey yaparım!  
Gökteki öksüz dilimi  
Bayrağıma ay yaparım! (Asya, 2014: 263-264).

## Tartışma

Sonsöz Tasarısı, Allah ile İnsan Arasında Bir Konuşma ve San'at Şiirlerinde Müdahale ve Sınırlar:

C. Baudelaire, 1821-1867 yılları arasında, M. İkbâl, 1877-1938, Arif Nihat Asya ise 1904-1975 yılları arasında yaşamıştır. Baudelaire hayata veda ettiğinde İkbâl, on yaşındadır. İkbâl vefat ettiğinde ise Arif Nihat, otuz dört yaşındadır. Dolayısıyla kronolojik olarak Baudelaire, İkbâl ve Arif Nihat sıralamasını görebiliyoruz.

Birçok düşünür için Baudelaire, modern hayatın maskelenmiş yüzünü ortaya koymada bir anahtar görevi görmüştü. Sıkı bir modernlik eleştirmeni olarak Baudelaire'in "Sonsöz Tasarısı" adlı şiiri, onun tarihe ve yaşadığı döneme karşı görevini yerine getirdiğine ilişkin insanlığı şahit olmaya davet ettiği şiir olarak yorumlanabilir. Nitekim şiirin sonlarında "Sizler tanık olun görevimi tam yaptığıma" der. Baudelaire'in, tam olarak yaptığına inandığı görevi nedir? Anılan şiirde yer alan bir mısra, bu sorunun cevabının aranacağı alanı gösterir: "Her şeyin özünü açığa çıkardım." Özü açığa çıkarılanlar nelerdir? Şaire göre özü açığa çıkarılan muhtemelen, masumiyet örtüsünün ardına saklanmış olan kötücül eylem ve niyetlerdir, denebilir. Nitekim Sonsöz Tasarısı adlı şiirdeki temel imgeleri sıraladığımızda neyin açığa çıkarılmış olduğunu da sezebiliyoruz. Dua kusan tapınak, sevinç püskürmeleri, dilsiz gökyüzü, kutsal kötülük, gülünecek erdem, piç edilmiş yasa, çalımından geçilmez anıt, alarm çanları, sur gibi yükselen büyülü kaldırım, aşkı salık veren küçük söylevciler vb. tamlamalar, çelişkileri işaret etmesi anlamında birer anahtar görevi görebilirler. Örneğin "dua kusan tapınak" sıfat tamlamasında modern insanın tapınak maskesi altında ve dua örtüsüyle içindeki bencillikleri dışa vurduğu ima edilir. Modern insanın, hazcı ve bencil yapısını dua maskesiyle örttüğünü belirten şiir, bu eylemin adeta kurumsallaştığını da 'tanıpak'la imgeleştirir. Burada 'tapınak - dua ve kusmak' arasında kurulan ilişki, modern insanın eleştirisini içerir. Hazcı ve bencil bir psikolojinin kendisini, dua gibi masumiyet içeren bir eylem ve aynı şekilde tapınak gibi teolojik bağlamda meşruiyeti söz konusu olan bir mekânın ardına saklayan modern insan, Baudelaire'e göre kutsal kötülüğün çemberine çekilmiş gibidir. Baudelaire dilinin temel özelliği olarak karşımıza çıkan bu imgesel kullanım, içerdiği çelişkilerin gücüyle modernitenin keşfine çıkanlar için yol gösterici bir hüviyeti haiz olarak görülürler. Alışılmadık bağdaştırma gibi görünen bu tamlama gruplarının, modern dünyanın gerçek yüzünün hangi masumiyetlerle gölgelenmiş olduğunun altını çizer. "Dua kusan tapınak" tamlaması aynı zamanda edilmiş bir duanın sahibinden başka diğerlerinin aynı ölçüde hayrını talep etmeyi içermediğini sezdiriyor. Oysa doğal seyrinde duanın bencil, hazcı bir yapısından bahsedilemez. Kusmak imgesiyle bütünleştirilen dua, içinde hakikatlilik talebi olan bir duaya değil, egosantrik bir talebi içeren duaya işaret eder. Duanın içinde saklı duran bir bencillik tehlikesiyle yüzleştiriyor bizi Baudelaire. Eğer edilmiş bir dua, tüm varlığın da



hayrını bir şekilde en azından bilinç düzeyinde göz ardı etmeden edilebiliyorsa anlamlıdır. Diğer ifadeyle dua, başka duyarlılıklardan feragat etmediği ölçüde hakikatlilik değeri taşır. Fakat Baudelaire dilinde dua, hazzın ve iktidarın tatminine dönük enstrümanlar olarak sunulur. Özellikle Baudelaire şiirinde, bu tavrın modern insan için geçerli olduğu sezilir. Samimi bir eylem olarak görülen duada saklanmış olan bu tehlike, Baudelaire dilinde 'müzik halinde dua kusan tapınak' biçiminde imgeye dönüştürülür.

Baudelaire, Fransa'nın bayağılık evresinden geçtiği bir dönemde yaşar. (Baudelaire, 2014: xi) Elbette bu dönemde sanayinin hızlı bir gelişme göstermesi, ardı sıra ortaya atılan yeni sanat ve edebiyat anlayışları, sosyal ve politik düşünceler, bu yüzyıldaki Fransa'yı, düşünce ve sanat tarihinde güçlü kılan unsurlar olarak görülebilirler. Modern hayatın yalnızlaştırdığı insan yığınları, kendi akıbetlerini bekleyen tehlikelerden emin olmak için sanat ve düşünce akımlarına sığınıyorlardı. Örneğin romantizm:

*"Kapitalist burjuva düzenine- 'yitirilmiş düşler' düzenine iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketi"* (Fischer, 2010: 52) olarak yorumlanıyordu. Birçok akım aynı şekilde modern hayat içindeki insanın çıkmazdan kurtuluşu adına anlamlandırılır. Baudelaire, bu dönemde adeta, modern hayata karşı bir 'karşı hayat' anlayışını ve imkânını dile getirir. Nitekim sanat, doğanın içinde bir -karşı doğa-yaratma eylemi olarak da değerlendirilir (Fischer, 2010: 33).

Şairi bu yüzyılda öncü bir sanatkar olarak öne çıkaran unsurun, modern hayatın dinamiklerini sıhhatli biçimde çözüyor olmasında saklı olduğu söylenebilir. Aynı şekilde bahse konu şiirde geçen tamlamalardan piç edilmiş yasa imgesi, bencillik ile hukuk arasında bir tür araçsallık ilişkisi kurulduğunu gösterir:

Korkunç bir adam giriyor içeriye, aynada kendine bakıyor. 'Kendinizi görünce tiksintiden başka bir şey duymayacağınıza göre ne diye bakıyorsunuz aynaya?' Korkunç adam karşılık veriyor sözüme: 'Beyefendi, 89'un ölümsüz ilkelerine göre hak açısından bütün insanlar eşittir; öyleyse aynaya bakmak da hakkımdır, hazla ya da tiksintiyle, orası yalnız benim kendi bilincimi ilgilendirir.' Sağduyu adına ben haklıydım kuşkusuz, ama o da yasa açısından haksız değildi (Baudelaire, 1982: 94).

Bu ifadelerle şair, Fransız ihtilaliyle vücut bulan yeni hukuk anlayışının modern hayatta insanın etkinlik alanına katılış biçimini sorgular. Yukarıya alınan şiirdeki "melunca sevimli, tutkusuz sefahat, ruhsuz aşk, dua kusan tapınak, sevinç püskürmeleri, kutsal kötülük, gülünecek erdem, piç edilmiş yasa, çalımından geçilmez anıt, alarm çanları, aşkı salık veren küçük söylevciler" söz grupları, Baudelaire'in modern hayatın nicel egemenliğine yönelik tenkitlerini gösterir. Baudelaire'in dilinde modernlik, beden etrafında irileşen ve hayatla ilişkisini hazzın ve iktidarın denetimine terk eden yıkıcı bir kimliğe sahiptir. Böylece şaire göre modern insan ruhsuz bedene, samimiyetsiz eyleme ve bencil düşünceye gönderme yapar.

Sonsöz Tasarı şiirinde şair, tarihe ve yaşadığı döneme karşı, üzerine düşen görevi tam olarak yaptığına dair insanlığı şahit olmaya davet ederken esas düşüncesini de ortaya koyar. Bu onun adeta sanatkar olarak görevidir. Son bölümde şair bunu ifade eder: *"Her şeyin özünü çıkardım çünkü / Sen çamurunu verdin, ben altın'a çevirdim onu."* Burada şair, kendisine verilmiş / sunulmuş olan bir hayat karşısında sanatkar tutumunu ortaya koyar. İçinde yaşadığı hayata, kendisinin katılış biçimini sunar. Şairin çamur sözüyle teolojik manada insanın yaratılışına ve

modern hayatı temsil eden yüzlere gönderme yaptığı söylenebilir. Bu yüzler, sahici olanı, maskelerle örtmüşlerdir. Maskeler temiz, alımlı ve meşruiyet içeren görüntülerden oluşurlar. Şair ise hakikatin örtülmesine karşılık adeta kendi yaptığını, çabasını sergiler. Bir şekilde kurgulanarak dayatılmış hayatın içine kendi iradesiyle katılma biçimini belirler. Burada verili olan hayat, çamura nispet edilir. Şair ise maskeler altında gizlenmiş olan gerçekliği ortaya çıkararak, adeta çamuru altına dönüştürmüştür. Çamur, birçok mikrobik unsurun terkihiyle vardır, altın ise aksine saftır, içinde başka olanı barındırmayandır. Baudelaire dilinde bu saflık, içinde yapaylık olmayan bir duruma nispet edilebilir. Şairin 'altın'a çevirdiğini söylediği çamur, içindeki yapaylıkların temizlendiği saf bir öze tekabül eder. Dolayısıyla Baudelaire, ister Tanrı isterse müsebbibler tarafından olsun verili olarak sunulmuş olan bir yapıya, kendi iradesiyle katılma sürecini ve biçimini ortaya koyar. Verili olan yapıyı, olduğundan farklı bir şeye dönüştürme ve sunma, verili olan karşısında ortaya konmuş bir iradenin var oluşunu betimler. *“Modern toplumun dünyayı yaşanamaz hale getiren, bireyi kendisine yabancılaştıran ve onu gittikçe metalaştıran bayağılıklarına karşı çıkan Baudelaire'deki başkaldırı; kimi zaman metafizik kimi zaman toplumsal kimi zaman da ahlaki bir eleme dönüşümüştür”* (Abukan, 2015: 12).

Şair son mısralarda yetkin bir kimyacı, kutsal bir ruh gibi doğal seyrinde tutarsızlık içermeyecek şekilde kendine yönelik tanıtıcı imgelere yer verir. Hâliyle bu imgeler doğrultusunda şair kendince üstlendiği görevini yerine getirdiğine inanır. O her şeyin özünü açığa çıkararak görünüşün altında yatan gerçekliği gözler önüne serdiğini vurgular. Nitekim o kitabına verdiği Elem Çiçekleri isimden de anlaşılacağı üzere *“elemlerden çiçekler devşirmeye çalışan bir şairdir”* (Uçan, 2018: 165).

Muhammed İkbâl'in şiiri de aynı şekilde sunulmuş olan bir yapı ile şairin o yapı karşısındaki tutumu üzerine inşa edilir. Şiir, Allah ile insan arasında geçen temsili bir diyalog biçimindedir. Şiir, insanın iradesiyle Allah'ın yaratmasına ve bu yaratım sürecine katılımını ifade eder.

Şiirin ilk bölümü Allah'ın kendi yarattığı ile insanın yarattığı arasındaki farka işaret eder. Allah, aynı olan çamur ve sudan cihanı yaratmış; insan ise özü aynı olan bu varlıktan farklılıklar içeren İran, Tatar ve Zenci gibi varlıklar yaratmıştır. Allah, topraktan saf demir yaratırken insan bu demirden, kılıç, ok ve tüfenk yaratmıştır. Allah, çimenleri, fidanları yarattığını, insanın ise o fidanlardan balta yarattığını ve bu baltalarla da onları kestiğini belirtir. Ayrıca o kesilen fidanlardan şarkı söyleyen kuşa kafes yapmıştır. Şiirin ilk bölümü Allah'ın konuşmasına ayrılır. Adeta Allah, ben şunu yaptım sense şunu yaptın diyerek insana karşı bir suçlamada bulunur. Zira şiirde Allah'ın gözüyle insanın yaptığı şeyler iyi olarak nitelendirilemez. Suçlanmış bir insan görünümü vardır. Baudelaire, Tanrı'nın / modern hayatın kendisine çamur verdiğini fakat kendisinin bunu altına çevirdiğini söylüyordu. Burada da Allah adeta insana iyi bir cihan vermiş ama insan ondan korkunç şeyler yaratmıştır. Şiirin ikinci bölümü ise insanın Allah'a karşı savunusu niteliğindedir. Bu kez de insan, Allah'a hitap ederek konuşur. Allah'ın geceyi yarattığını buna karşılık insanın ise چراğı yarattığı vurgulanır. Allah'ın yaratmış olduğu topraktan insanın kadeh yaratmış olduğu belirtilir. Allah'ın ıssız çöller, dağlar, vadiler yarattığını, insanın ise bunlardan bağlar, bahçeler yarattığı öne sürülür. İnsanı, taştan ayna yapan varlık olarak ilahi iradenin önüne çıkaran İkbâl, insanın iradesiyle yaratım sürecine dâhil olduğunu ima eder. Nitekim insanı *“yaratıcı faaliyete iştirak*

*eden bir varlık (co-creator) olarak görme ve tanımlama*", İktbal'in felsefesinde çok önemli bir yer tutar (Aydın, 1987: 89-90). Sonuç olarak İktbal'in düşüncesinde:

"Evren sürmekte olan İlahî bir yaratımdır; o kaynağını, oluşunu ve devamlılığını Allah'ın yaratıcı iradesi ve bilinçli amacında bulur. Evren cansız, statik değil, dinamik ve hep gelişen bir organizmadır, Müşahede edilmeyen Hakikat'ın müşahede edilen tarafı, O'nun nesneleşmesi ve açığa çıkmasıdır. Evren, Tanrı'dan kopararak anlaşılabilir, çünkü o, Allah'ın davranışlarıdır. Bu davranış ise süreklilik arz etmektedir. İşte hakikat arayışı bu sürekliliğe insanın bütün benliğiyle katılmasıyla mümkündür. İnsan hep yolda olarak, hep arayarak O'nu bulabilir ve kendini O'nunla bütünleştirebilir" (Peker, 2013: 55).

İktbal'in düşüncesinde insan bir arayış içinde olan varlıktır. Hayatı, "Tanrı - insan buluşması" (Albayrak, 2001: 192) olarak gören İktbal, evreni, Tanrı'nın davranışı olarak kabul eder. Ayrıca Tanrı yarattığı evrende, orada olanı gerçekleştirilmesi ve ona yeni ve sürekli gelişen bir düzen vermesi için insanı seçmiştir. Bu sayede insan, aklı ve iradesi sayesinde kâinatın mevcut yapısı içinde bir yaratıcıdır (Albayrak, 2001: 192).

İktbal, ele alınan şiirinde Tanrı ve insan arasında bir ayrım yapar ve Tanrı'nın insana bir âlem sunduğunu ve insanın da o âlemi dönüştürdüğünü belirtir. Verilmiş olan yapıdan insan marifetiyle iyi şeyler yapılmış olduğunun altını çizen İktbal, yaratım sürecine insanın iradesiyle katıldığını ima eder. Dolayısıyla bu şiirde insanın var oluşunu konumlandırma, Tanrı ve insan arasındaki diyalog üzerinden gerçekleştirilmiştir. Tasavvufî düşüncenin yorum imkânlarını kullanan İktbal'in, insanı, Tanrı karşısında bütünüyle iradesiz olarak konumlandıran bazı kelimeler anlayışlarına karşı çıktığını görüyoruz. İktbal, felsefî ilgi bakımından insan, Tanrı, evren, ahlâk, değer, özgürlük gibi konulara ağırlık verir. Onun "*felsefesinin ana karakteri dinamizm ve değişimdir... İktbal, bizzat Kur'an'dan hareketle dinamik ve organik bir Tanrı ve evren anlayışını felsefesinin merkezine yerleştirmiş, değişim ve gelişimi benimseyen yaklaşımlara tutkulu bir şekilde bağlanmış, oluşu yadsayan yaklaşımları ise şiddetle eleştirmiştir*" (Peker, 2013: 42).

Bilhassa kadim Şark'ın mistik anlayışını örtük biçimde tenkit eden İktbal, insanın ilahi olanla bağını kurmasında dünyayı ihmal etmesini gerektirecek herhangi bir unsuru kabul etmez. İktbal, Şark ile Garb arasında yaptığı mukayesede Şark'ın Hakk'a odaklanıp dünyayı ihmal ettiğini, Garb'ın ise dünyaya odaklanıp Hakk'ı görmezden geldiğini belirtir: "Şark, Hakkı görüp dünyayı görmemiştir, Garb, dünyada kalıp Haktan kaçmıştır" (İktbal, 1989: 131). Şark bununla İktbal'e göre: "Yanlışı anladığı bir mistisizmin uyutucu tesiri ve ağır, sabit bir ananın yükü altında dünyadaki vazifesini unutmuş, Hind arifleri gibi halvete çekilmiştir; Garb ise son asrın tekniği yüzünden fazlasıyla maddileşmiş, Allah'tan uzaklaşmıştır" (İktbal, 1989: 131).

İnsanın yaratım sürecine katılımı, doğal seyrinde sorumluluk anlayışına da belirginlik kazandırır. Çünkü iradeye dayalı bir eylemin sorumluluktan ayrı düşünülmesi zordur. "*İktbal'in Tanrı tasavvuru dikkate alındığında, şunu rahatlıkla ifade edebiliriz ki, İslam düşünce geleneği içinde hatırı sayılır bir yapı, Tanrı'nın mutlak aşkınlığı üzerine vurgu yapmakla O'nun ferdiyetini ve yaratıcı etkinliğini nerdeyse ortadan kaldırmıştır*" (Peker, 2013: 47).

İktbal'in söz konusu şiiri ile büyük ölçüde tepki gösterdiği anlayışın bunlar olduğunu söylemek mümkündür. Sonuç itibarıyla İktbal, insanın iradesi dışında verili / sunulu olan bir yapıya insanın iradesiyle müdahale ettiğini, söz konusu yaratım sürecine iradesiyle katılım

gösterdiğini belirtir. Şiirin ilk bölümünde Tanrı ile İnsan arasındaki konuşmada, insanın Tanrı tarafından suçlanmasına karşılık İkbâl, insanın adeta Tanrı'ya karşı savunusunu yapar ve onun iyi şeyler yapmış olduğunun altını çizer. Bu savunmada şairin insana dair umudunu ve iyi niyetini koruduğunu ifade etmek gerekir.

Arif Nihat Asya'nın şiiri ise İkbâl'in çizgisini adeta takip eder. Kronolojik olarak Baudelaire, İkbâl ve Asya'nın birbirini takip eden çizgide yaşamlarını sürdürdükleri belirtilmişti. Asya'nın şiirinin büyük ölçüde İkbâl'den esinlenmiş olduğu söylenebilir. Zira iki şiirin üzerine kuruldukları tematik yapı neredeyse birbirinin aynısıdır. İkbâl'in Tanrı ve insan arasındaki diyalogu aynı şekilde Asya'nın şiirinde de kullanılır. San'at başlığını taşıyan şiirde Asya, Allah'ın yaratmasının karşısına insanın yaratım sürecine müdahil olmasını koyar. Tanrı'nın mermeri yarattığını, insanın ise ondan saray yaptığını, "insan" olmadan tellerin ses vermeyeceğini, kamıştan ney yaptığını, mesafeleri, ene boya çevirdiğini belirtir. İkbâl'de bütünüyle tasavvufî bir kaynaktan yükselen anlam dünyası Asya'da dil itibarıyla daha şahsi ve bilhassa son mısralarda milli bir atmosferden beslenir. Asya'nın şiirine tasavvufî yorumdan ziyade sanatçı-ben'in idaresine teslim edilmiş mistik ve milli bir kompozisyonun egemen olduğu söylenebilir. Ayrıca Tanrı'nın verdiği mermerden insanın saray yapmış olması, bu iki imgenin hayal değerleri bakımından insanı Tanrı karşısına nisbî bir azametle çıkarmasını imleme ihtimalini hesaba katmak lazımdır. Elbette şairin naat şiirlerinden de biliyoruz ki onun ilahi olan karşısında narin bir hassasiyeti vardır. Ne var ki saray imgesi, Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi kadim Şark'ta hayatın etrafında döndüğü merkez olarak hayal değeri yüksek bir imgeye tekabül eder. Bu bakımdan Tanrı'nın verdiği mermerden insanın saray yapıyor olmasının, insanın yaratma sürecine üstün yetenekleriyle, yüksek meziyetlerle katılmasına gönderme yaptığı söylenebilir. Aksi takdirde hammaddesi mermer olsa bile saray imgesi, sunulmuş olandan adeta daha iyisini yapmış olmayı çağırır. Şairin bu tür bir yaklaşım içinde bulunmayacağı açıktır. İkbâl'de bu durumun kısmen gözetildiği görülür. İkbâl'de ilahi vergilerin karşısına insan, ihtiyacı olanı ve varlığını devam ettirmek için gerekli olanı hatta estetiği yaratarak dâhil olur. Asya'da ise sanatçı- ben'in, Tanrı karşısına hem yaratım sürecine dâhil olma hem de yaratılmış olandan anlam üretme olarak dahil edildiği görülür. Diğer taraftan Asya, "ser vermez tellerin bensiz / Mızrab yontar, yay yaparım!" mısralarıyla Tanrı'nın anlamının insan ile bütünlendiğini ya da insanın anlam üretme yönüyle biricikliğini duyurur. Burada Tanrı ile insan arasında bir tür zorunluluk ilgisinin kurulduğu görülebilse de esasen şair, Tanrı'nın var ettiklerinin insan eliyle işlevsel kılındığını, insanın müdahalesiyle eşyanın yeni bir değer yüklendiğini gündeme getirir. Mesafenin 'ma'nasız' olarak ifade edilmesi de şüphesiz şairin Tanrı'yı anlamsız bir şey yaratmış olmakla itham etmesi anlamında değil, en ve boya dönüştürülemeyen mesafenin insanın hayatında işlevselliği söz konusu olan bir anlama tekabül edemeyeceğine imadır. Bununla birlikte mevhumun ancak belli ölçüler içinde görünürlük kazanabileceğini ve işlevsel kılınabileceğini belirtir. "Yeter ki sen ver, ben ondan mutlaka bir şey yaparım" mısraları ise kısmen halk söyleyişine yakın bir formda ifade edilmiş olmakla birlikte insanın yaratılmış olandan önünde sonunda faydalandığını, ondan bir şeyler ürettiğini, var olanın bir şekilde ancak insan eliyle yeni bir şeye dönüşebileceğini hatırlatır. Şiirin son bölümü ise İkbâl'de Tanrı'nın insanın yapıp etmelerine dair suçladığı unsurlardan birini hatıra getirir. İkbâl "Cihanı ben aynı su ve çamurdan yarattım / Sense ortaya, İran, Tatar ve Zenci çıkardın' demişti. Bu mısralarda şair, Tanrı'nın gözüyle insanın, sen - ben ayrımı yapmasını, ötekileştiriciliğini, özü bir olan varlığını

ayrıştırılarak adlandırılmasını olumsuz davranışlar olarak görür. Asya ise şiirin sonundaki "Gökteki öksüz dilimi / Bayrağıma ay yaparım!" mısralarıyla bir tür aidiyet içinden konuşur. Şiirin bu kısmı, İktbal'in bakış açısıyla kısmen de olsa ayrışır. İktbal'in şiiri ile Asya'nın şiiri arasındaki temel farkın esasında bu son mısradaki temerküz ettiğini söyleyebiliriz. Asya'nın bayrak şairi olarak milli bir duyarlılığa sahip olduğunu, esasen onda Müslüman Türk kimliğinin bir bütünlük sergilediğini, bu ikisi arasında siyasi ya da politik bir ayrışmayı entelektüel manada gündeme getirmediği görülür. Bu zaviyeden bakılınca Asya'nın "gökteki öksüz dilim" den bir ulusun sembolü olan bayrağı ay yapıyor olmasını, siyasi bir içerikle okumaya pek de gerek görülmeyeceği açıktır. Nitekim Börekçi de bu mısraları bilhassa dilsel kullanım ve adlandırma bağlamında ele alır: "...sanatçı, yaratılanı anlamlandırarak bir bakıma yeniden yaratandır. Bu, bütün yaratılanlar arasında Yaratan'a yani Sani-i Ekber'e en yakın olmanın, eşref-i mahlûkat olmanın bir gereğidir" (Börekçi, 2009: 30). Kısmî de olsa Tanrı'nın yarattığından bir ulusun sembolü olan bayrağı bir taşıma, uyarılma ya da aktarma yapılması, diğer ulusların varlığına öyle da böyle bir gönderme yaptığını zikretmemiz gerekir. Burada "öksüz dilim" den bayrağı ay yapılmış olmasının dilsel zenginlik bağlamındaki konumu ve değeri elbette bahsin dışındadır. Dolayısıyla tematik yapı olarak şiirin üzerine kurulduğu dinî, hikemî anlayışın şiirin anlam eksenini büyük oranda kuşattığı söylenebilir. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da Asya'nın; sanatçı- ben'i, insanlığı ve Türk ulusunu temsil mahiyetinde konuşurmasıdır. Asya'nın şiiri ile İktbal'in şiiri arasında tek fark dışında belirgin bir yakınlık vardır. O fark da şudur: İktbal'in şiirinde yerel veya milli aidiyeti doğrudan çağrıştıran herhangi bir ibare yoktur. Asya'nın şiirinde ise yerel ve milli olana atıf vardır. Nihayetinde şiirin ses ile kelimelerin dizilişi ve anlamın başka şeylerle kurulmuş ilgisiyle derin bir bağ vardır. Arif Nihat Asya'nın şiirinde, Tanrı'nın yaptıklarıyla insanın yaptıkları arasındaki kıyaslamalarda sanatçı ben'in ifadesi ve duyusu ağır basar. Bunun sebebinin ise büyük oranda şairin milli ve manevi değerlere bağlılığında aramalıdır. Çünkü diğer iki şairde varoluşsal bir konumlandırma problemi olarak üretilmiş düşünceler öne sürülür. Arif Nihat'ta ise gelin güvey, bayrak, saray gibi kültürel aidiyetleri çağrıştıran imgelerin öne çıkarıldığını görüyoruz. Elbette diğer iki şiirde de kelimelerin dilsel aidiyetleri belli kültür ve medeniyetleri işaret ederler. Bu dilin tarihselliği itibarıyla de kaçınılmaz bir durumdur. Nihayetinde aynı kelimenin birden fazla bağlama delalet edecek şekilde kullanılması her zaman mümkündür.

Burada Sezai Karakoç'un sanat eserinin yaratım sürecine müdahalesine ilişkin formülasyonuna kısaca da olsa değinmekte yarar vardır. Karakoç'un "nesnenin ontolojisini çözümleyerek oldukça detaylı bir şekilde yapılandırdığı 'doğa-soyutlama-metafizik ve mutlak alem-yeniden somutlanış: Diriliş zincirlemesi" şeklindeki teorisi bilindiği gibi nesnenin ilk yaratım anındaki apriori biricikliğine ve kusursuz özgünlüğüne bir atıf içerir (Arsal, 2022: 52). Bu formülün açılımı Arsal'a göre Karakoç tarafından izah edilir: "Sanat eseri, yaratışın taklididir, yaratılanın değil. Yapıt, yaratılanın taklidi oldukça değerden düşer. Yaratışın her an yeni kalışındaki, orijinal oluşundaki sırrı anladıkça da yoğunlaşır" (Karakoç, 1997: 33). Karakoç'un yukarıdaki formülde kullandığı soyutlama onun poetik anlayışında anahtar kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Soyutlama, bir yönüyle eşyanın direncini kırma olarak gerçekleşir. Eşyanın direncinin kırılması onun determiner bir bakış açısıyla okunmaması anlamına gelir. Bu okuma nereden bakılırsa bakılsın tevhidin yani ilahi yaratmanın nedensel zorunluluklara bağlı kılınmayışının izidir. Nitekim Yağmur şiirinde bunun açık örneği görülebilir:

Yağmur duasına çıksaydık dostlar

Bulutlar yarılr, hava açardı.

Şimdi ne ihtimal ne de imkân var

Göge hükmetmekten kolay ne vardı

Yağmur duasına çıksaydık dostlar (Karakoç, 2004: 12).

Bu şiirde duanın, eşyanın direncini kırmada başvuru olan öge olduğu söylenebilir. Esasen duanın, ilahî iradenin desteğiyle eşyaya müdahalenin aracı olduğu söylenebilir. Halk kültüründe de nitekim bunun çokça örnekleri vardır (Şengül, 2017: 325).

## Sonuç

Her üç şiirde de dolaylı olarak bir var oluş kaygısının öncelendiği arka plan sezilir. Baudelaire, yaşadığı döneme karşı sanatkar olarak yerine getirmiş olduğu sorumluluğunu duyurur. Kendisine 'çamur' olarak nitelendirdiği bir yapının verilmiş olduğunu ve kendisinin de bunu altına çevirdiğini belirtir. İnsanın yaratılışına ve modern hayatın kirliliğine gönderme yapan 'çamur' imgesi, aynı zamanda insanların fazlasıyla çirkinliklere bulaşmış olduğuna imadır. Şair, bu karışmış yapıdan çirkinlikleri arındırır ve ortaya insanın özünü, hakikatin var oluşunu çıkarır. Modern hayatın içinden konuşan Baudelaire'in yüzü haliyle modern olana dönüktür ve onu çamur yapısından arındırır. İktbal ise, İslam ideali ve birliği düşüncesine sahip olan Pakistanlı bir düşünür olarak karşımıza çıkar. O da şiirinde Tanrı'nın yaratmasıyla, insanın yaratmasını karşı karşıya getirir. Tanrı'nın insanı suçlamasına karşı adeta bir insan savunusu yapar. İnsanın, Tanrı'nın verdiklerinden kendi var oluşunu sürdürebilmesi için iradesiyle yapıp ettiklerini ortaya koyar. İnsanın yaratım sürecine müdahalesinin sınırlarını belirler. Süreç felsefesiyle ilgisi bulunan bu yaklaşımda İktbal, Tanrı'nın yaratma edimine insanın iradesiyle dâhil olduğunu kaydeder. Asya'nın şiiri ise İktbal'in şiirinin neredeyse aynısıdır. İki şiir, tema itibarıyla birbiriyle büyük oranda örtüşür. İktbal ve Asya'nın şiirindeki benzerlik, metinlerarasılığı aşan bir boyuttadır. Kronolojiye dikkat edilirse Asya'nın İktbal'in şiirini bir şekilde okumuş olduğu kuvvetle muhtemeldir. Asya da şiirinde Tanrı ve insan arasındaki münasebeti konu alır. Tanrı'nın yaptıklarının karşısına ben'in-insanın yaptıklarını koyar.

Her üç şiirde konuşan öznenin farklılıklar içerdiği görülür. Baudelaire'in şiirinde konuşan özne, şairin kendi entelektüel ben'idir. Modernliğin sıkı bir eleştirmeni olarak o, kitabına verdiği isimden de anlaşılacağı üzere elemlerden çiçekler devşirir: "*Kendi yaşamındaki deneyimlerden hareketle Baudelaire insan varlığının çoğu zaman sahte bir utanç altında gizlenen trajedisini resmetmek ister. Bu cennet ve cehennem arasındaki sürekli bir çatışmanın nesnesi, günahkâr bir yaratık olan ikiyüzlü insanın trajedisidir*" (Uçan, 2018: 165).

Şiir, şairin iradesi dışında verili olan bir yapıya müdahalesini ortaya koyar. İktbal'in şiirinde ise iki konuşan özne bulunur. İlki Tanrı'dır. İkincisi ise insanlığı temsilen şairin ben'idir. Tanrı'nın yarattıklarına karşılık İktbal, insanın yarattıklarını ortaya koyar ve Tanrı'nın suçlamasına karşılık olarak adeta bir insanlık savunusu yapar. Asya'nın şiirinde ise konuşan özne sanatçı- ben ile Türk ulusunu temsilen biz'dir. Baudelaire, modern hayata müdahaleyi entelektüel, İktbal, Tanrı'nın yaratma edimine katılmayı hikemî, tasavvufî; Asya ise hem

Tanrı'nın yaratma edimine katılmayı hem de onlardan bir anlam üretmeyi sanatçı ufkıyla mistik ve millî bir bağlamda ele alır.

### Kaynaklar

- Abukan, M. (2015). Behçet Necatigil'in "Korku Çiçekleri" şiiri ve Baudelaire etkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 7-17.
- Albayrak, M. (2001). İktal'de Tanrı'nın kudreti ve kötülük problemi. *Tasavvuf Dergisi*, 3(7), 185-193.
- Arsal, Leyla (2022), Sezai Karakoç'un ayinler'inde sanatsal nesne -Kunst-Ding-. *Hece Dergisi*, 26(302), 52-63
- Asya, A. N. (2011). *Kökler ve dallar*. Ötüken Yayınları.
- Aydın, M. S. (1987). İktal'in felsefesinde insan. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29(1), 83-106.
- Aytaç, G. (2001). *Karşılaştırmalı edebiyat bilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baudelaire, C. (1982). *Paris sıkıntısı* (T. Yücel, Çev.). Adam Yayınları.
- Baudelaire, C. (2014). *Kötülük çiçekleri* (S. Maden, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme biçimi* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Börekçi, M. (2009). Dil-edebiyat ilişkisi bağlamında Arif Nihat Asya'nın Türkçesi: Destanca, divanca ve hakanca. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (25), 27-39.
- Canatak, A. M. (2007). Modern eleştiri kuramları ve Mehmet Kaplan'ın şiir tahlil metodu. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14(34), 139-155.
- Donbay, A. (2013). Karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının yeni Türk edebiyatındaki gelişme çizgisi. *Turkish Studies*, 8(8), 491-550.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınları.
- İktal, M. (1971). *Şarktan haber ve zebur-u Acem* (A. N. Tarlan, Haz.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2012, 1-3 Kasım). Hikâyenin gerçekliği; Kelile ve Dimne hikâyelerinin diller ve kültürlerarası yolculuğu. [Konferans sunumu tam metin]. IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Kırıkkale, Türkiye.
- Karakoç, S. (1997). *Edebiyat yazıları I*. Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2004). *Gündoğmadan*. Diriliş Yayınları.
- Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı edebiyat: Tanım, yöntem ve incelemeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 331-350.
- Peker, H. (2013). Muhammed İktal'de Tanrı-evren ilişkisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1), 39-55.
- Şengül, M. B. (2017). Bitlis Türkülerinde aşk, ayrılık ve sosyal hayat. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(2), 315-332.

Uçan, H. (2018). *Batı şiiri ve Tevfik Fikret*. İz Yayınları.

Ülken, H. Z. (1997). *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü* (G. Ülken & S. Maden, Haz.). Ülken Yayınları.





## Yaşar Kemal'in "Gülizarlan Ninesi" Öyküsünde Ekofeminist Düşünce<sup>†</sup>

### Ecofeminist Thought in "Gülizarlan Ninesi" by Yaşar Kemal

Şener Şükri YİĞİTLER\*

#### Öz

Türk edebiyatının en önemli isimlerinden Yaşar Kemal roman sanatına damgasını vurmuş bir yazardır. Başta roman olmak üzere, deneme, derleme, röportaj, şiir ve çevirinin yanı sıra öyküler de kaleme alan yazar, edebiyat sanatına ilk adımını attığı öykü türündeki eserlerini *Sarı Sıcak* (1952) adlı kitapta yayımlar. Bu türde vermeye devam ettiği eserlerini *Bütün Hikâyeler* (1967) adıyla tekrar bir araya toplayan yazar o tarihten sonra roman sanatına ağırlık verir ve yeni öykülerini kitaplarına almaz. *Kumbara* adlı çocuk dergisinin 1978 tarihli birinci sayısında yer alan "Gülizarlan Ninesi" adlı öyküsü, yazarın kitaplarına almadığı, bugün de başka bir yerde yayımlanmamış ve özellikle çocuklar için kaleme alınmasıyla ilgi çeken, yetkin bir öyküdür. Anne ve babasından uzakta, ninesiyle beraber yaşayan Gülizar adlı küçük bir kızın hayatının ve geçimlerini sağlamak üzere ormana çiçek toplamak için gittiği bir günün hikâyesinin anlatıldığı bu öyküde çevre duyarlılığı, doğa bilinci ve kadının bağımsızlığına dair bir hikâye ve bütün bunları iç içe geçiren özgün bir yaklaşım okurun dikkatini çeker. Bu incelemede, o yıllarda henüz Avrupa'da ilk kez duyulmaya başlayan ekofeminist düşüncenin estetiğini veren Yaşar Kemal'in hiçbir kitabında yayımlanmamış "Gülizarlan Ninesi" adlı öyküsü ekofeminist düşünce çerçevesinden ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yaşar Kemal, Gülizarlan Ninesi, Ekofeminizm, Çevre, Kadın.

#### Abstract

Yaşar Kemal, one of the most important names of Turkish literature, is an author who left his mark on the art of novel. The author, who writes especially novels, essays, compilations, interviews, poems and makes a translation, publishes his works in the genre of short stories, in which he took his first step into the art of literature, in his book *Yellow Heat* (1952). After gathering his works together, which he continues to give in this genre, under the name of *Bütün Hikâyeler* (*Complete Stories*, 1967), the author concentrates on the art of novel and does not include new stories in his books after that date. The short story "Gülizarlan Ninesi", ("Gülizar and her Grandma") which is included in the first issue of the children's magazine *Kumbara*, dated 1978, is a competent story, which the author did not include in his books, has not been published elsewhere today, and attracts attention especially because it was written for children. Gülizar's story attracts the attention of the reader with its original

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Bitlis, Türkiye, e-posta: [ssyigitler@gmail.com](mailto:ssyigitler@gmail.com), ORCID: 0000-0002-7283-3621.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 28.02.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 23.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Yiğitler, Ş. Ş. (2022). Yaşar Kemal'in "Gülizarlan Ninesi" öyküsünde ekofeminist düşünce. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 15-32.



approach to environmental awareness, nature consciousness and woman independence. In this research, Yaşar Kemal's work, "Gülizarlan Ninesi", which gives the aesthetics of ecofeminist thought, is discussed from the framework of ecofeminism.

**Keywords:** Yaşar Kemal, Gülizarlan Ninesi, Ecofeminism, Environment, Woman.

## Giriş

İnsanlığın günümüzde yüzleştiği sorunlar, kadın hakları ve çevre koruma mücadelesini hem gönüllü hem zorunlu biçimde iç içe geçmeye sevk etmiştir. Oy hakkı, eşit statü gibi temel vatandaşlık haklarının kazanılması için ortaya çıktığı zamanlardan feminist blog yazarları ve sivil toplum örgütlerinin internet üzerinden örgütlenecek kavramsal ve eylemsel aktivizmi teşvik ettiği zamanlara çeşitli dalgalar, yaklaşımlar ve hareketler olarak varlığını sürdüren feminizmin 1970'lerden bu yana çevre bilincini, doğa sevgisini de kuşanarak ulaştığı düşünce şekli ekofeminizm olarak adlandırılır (Warren, 1997: 4). Pandemiler, epidemiler, kıtlıklar, küresel ısınma, istatistikleri alt üst eden iklimsel kayıtlar olarak ortaya çıkan çevresel felaketler ve bunlardan kaynaklanan ekonomik buhranlar, siyasal kriz ve istikrarsızlıklar, gelir adaletsizliği, göçler, savaşlar ve kadın-erkek şekil değiştiren tahakküm ilişkileri, feminist teorisyenleri kadın mücadelesinin çevresel boyutunu dikkate almaya iter. Çevresel sorunların köklerinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinde aranması gerektiğini düşünen çevreci feministler, insanlığın erkek egemen üretim ve doğayla ilişki kurma biçimlerini yapı sökümü sokmakta ekofeminizmin elverişli araçlar ve perspektifler sunduğu görüşündedir.

Ekofeminizm, bir kavram olarak "edebi ekoloji" ibaresine yer verilen Joseph Meeker'in 1972 tarihli *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (*Hayatta Kalmanın Komedi: Edebi Ekoloji Çalışmaları*) adlı kitabı ve William Rueckert'in "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism" ("Edebiyat ve Ekoloji: Bir Ekoleştiri Denemesi") başlıklı makalesinde ilk defa kullanılan 'ekoleştiri'yle hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkar. Edebiyat ve çevre arasında bağ kuran disiplinlerarası çalışmaları içinde alanını erken belirlemesiyle dikkat çeker. İlk defa, 1974 tarihli *La Féminisme ou la Mort* (*Feminizm veya Ölüm*) adlı kitabında kullandığı ekofeminizm kavramıyla feminist/aktivist Françoise d'Eaubonne, çevre ve kadın sorunlarının temelinde eril ilişkiler ağını gören bakış açısıyla dikkatleri üzerine çeker. "Kadınlara yönelik baskı ve doğaya yönelik baskı arasında bağlantı kurulmuş, hem kadın hem de doğanın özgürlüğünün beraber olacağı" (Tong, 2006: 432) düşüncesini ileri sürülen kitap, yayımlanmasının üzerinden fazla geçmeden benzer savlarla desteklenir. Shelia Collins'in aynı yıl yayımlanan *A Different Heaven and Earth* (*Farklı Bir Cennet ve Yeryüzü*) adlı kitabında, ırk ayrımcılığı, sınıfsal sömürü ve erkek egemen toplumsal yapıyı cinsiyet eşitsizliğinin ve çevresel yıkımın temel nedenleri olarak sıralar. Bunun gibi, Susan Griffin'in *Women and Nature* (*Kadınlar ve Doğa*, 1978) ve Carolyn Merchant'in *The Death of Nature* (*Doğanın Ölümü*, 1980) kitapları ekofeminist düşüncenin teorik altyapısını kuran, güçlendiren ve bütün dünyada ses getirmesini sağlayan çalışmalardır. Ne kadar sorunlu da olsa, ilkel toplumlarda görülen kadın ve doğa özdeşleşmesinden yola çıkarak, doğal kaynakların hızla tüketilmesi veya eşit biçimde paylaşılmaması şeklinde ortaya çıkan doğa üzerinde kurulan otorite ve baskının, doğrudan ve dolaylı olarak, kadınların da sömürülmesi anlamına geleceğini savunan bu çalışmalar, 2000'li yıllardan bu yana kapsamaları ve ilgileri genişletilerek sürdürülmektedir.

Bütün dünyada 1970'lerin ortalarından bu yana güç kazanan Yeşil Hareket'in itici gücünü arkasına alan ekofeminizm (Porritt, 1988), sokaktan akademiye, kırsal metropole

kadınların olduğu her alanda sesini duyurur. Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleştirilen "Kadın ve Dünyadaki Hayat: Seksenlerde Ekofeminizm" isimli kadın akademisyenlerin öncülüğünü üstlendiği çalıştayla dünya gündemine yerleşir ve popüler bir hareket hâlini alır (Arslan Öçal, 2011: 79). Bu tarihî aşamadan sonra, kadınların doğayı kötüye kullanımdan ve tahakkümden korumak için dayanışma içinde hareket ettikleri pek çok mücadele örneği sadece Batı'da değil, dünyanın pek çok farklı köşesinde görülür. 1970'lerin başlarında, ormanları korumak için sosyal, ekolojik bir hareketin şemsiyesi altında bir araya gelen Himalaya-altı bölgesinde bir grup Hintli kadın 'Chipko Hareketi'ni başlatır ve ağaçların kesilmesini önlemek için onlara 'sarılma' şeklinde ortaya çıkan eylem biçimi kısa sürede bütün dünyada ses getirir (Banford ve Froude, 2015: 172). Yakın tarihte farklı coğrafyalarda ve Türkiye'de bu tür eylemlerin tekrarlandığı çok sayıda çevreci eylem yaşanır: "Yakın dönemde, Sinop'un Gerze ilçesindeki termik santralin kurulmasını engelleyen, Soma'nın Yırca mahallesinde zeytin ağaçlarını korumaya çalışan ya da Rize'de HES'lere karşı duran köylü kadınlar da 'Chipko Hareketi'ni anımsatmaktadır" (Yılmaz Arslantürk, 2018: 313).

### Ekofeminist Hareket ve Edebiyat

Ekofeminizm, çevrenin/doğanın sömürülmesiyle kadınların tahakküm altına alınması arasında dolayimsız ilişkiler ağı olduğunu ileri süren bir harekettir: 1970'lerin ortalarında, ikinci ve üçüncü dalga feminizminin ve yeşil hareketin itici gücüyle ortaya çıkan ekofeminizm, feminizmin mücadele ettiği cinsiyetçi anlayışı hedefe koyarken doğa ve çevre sorunlarının da çözümü için uğraşarak feminizmi ve çevreci anlayışı aynı potada birleştirir (Mellor, 1997). Ekofeminist düşünceye göre, ataerkil toplum yapısındaki sömürücü, baskıcı mekanizmalar, Sanayi Devrimi'nden bu yana kapitalist ekonomik düzenin de desteğiyle kadın ve doğayı eşit derecede tahakkümü altına almıştır. Çevreci feministler, moderleşmenin başlangıcıyla imlenen iki yüzyılı aşkın bir süredir devam etmekte olan çevresel talanın önüne geçmek, eril üretim ve yönetim ilişkileri içinde hayatın dışına itilerek araçsallaştırılan kadına ve doğaya iade-i itibar etmek için kuramsal ve eylemsel olarak mücadele içindedir.

Başlangıcından bugüne farklı perspektiflerle evrimleşen bir hareket olan feminizmin ilk kuşağı Fransız İhtilali'nin getirdiği eşitlik, özgürlük ve insan hakları gibi temel konuların kadın cephesinde mücadelesini verirken 1960'lardan itibaren kadınların örgütlenme konuları ve cinsiyet eşitsizliği sorunlarının dayanağının değişime uğradığı görülür (Doğan, 2008). Kadın hareketinin örgütlenmesine ağırlık verilen bu dönemin ardından, postmodern düşüncenin de desteğiyle ve özellikle ırk, sınıf, etnik ve cinsellik farklarına dayanan farklı kadınlık hallerini öne çıkaran üçüncü dalga feminizmi 1980'li yıllara şeklini verir. Son olarak dördüncü dalga feminizmin kendini daha çok internet ve sosyal ağlar üzerinden inşa ettiği ve internet üzerinden devam ettiği görülür. "Dördüncü dalganın başlangıcı Facebook, Twitter ve YouTube'un kültürel dokuyu sağlam bir şekilde sağlamlaştırdığı ve 'Jezebel' ve 'Feministing' gibi feminist blogların web'de yayıldığı 2008'li yıllara denk gelmektedir" (Özdemir & Aydemir, 2019a: 1709). Ekofeminizm, çevresel konuların bütün dünyanın gündemine yerleşmesinden güç alarak basılı ve elektronik medyayı en etkin biçimde kullanan feminist yaklaşımlar arasındadır.

Bu çevreci mücadelenin temelinde ise dişil duyarlılık ve hassasiyet vardır. Çevreci feministler bu hareket tarzını sadece teoride ve pratikte değil yazınsal alanda da sürdürürler. Üçüncü dalgada başlayan ve hâlen devam eden bu feminist yaklaşım (Donovan, 2014: 350,

404), pek çok düşünce akımında olduğu gibi 'ekofeminizm' adıyla anılmaya başlamadan çok önce ilk edebi örneklerini verir. Birinci dalga (örn. Jane Austen) ve ikinci dalga (örn. Virginia Woolf) feminist yazarlardan ve oy hakkı için mücadele eden aydınlardan farklı olarak (Üste, 2020: 35), çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülen ekofeminist edebiyat örnekleri arasında akla ilk gelen Afro-Amerikan edebiyatın en önemli isimlerinden Zora Neale Hurston'un 1937 tarihli *Gözleri Tanrı'ya Seyrediyordu* adıyla Türkçeye çevrilen romanıdır. Hurston, başkahramanı Janie Crawford'ın doğayla kurduğu ilişki üzerinden geçirdiği dönüşümü derinlikle ve ustaca anlatır. Güney kırsalında yaşayan bir siyahî kadın olarak Janie toprakla, kendisini cinsiyetinden ve ırkından dolayı baskı altına alan toplumdaki konumuyla tanımlanan bir ilişki içindedir; doğal felaket kapıyı çaldığında bu ilişki onu yok oluşun eşiğine getirir. Ancak kendini keşfetmesi, doğal dünyayla uzlaşması ve doğaya dönüşünün iyileştirici potansiyelinin kabulüyle birlikte gelir. Bu, ana akım literatürdeki doğanın romantikleştirilmesinden temelde farklıdır, çünkü doğal dünyayı faillikten arındırmaz ve onu insan duygularının edilgen bir etkinleştiricisi olarak kabul etmez. Bunun gibi, Kamala Markandaya'nın *Nectar in a Sieve* (1954, *Elekteki Nektar*), Margaret Atwood'un *Surfacing* (1972), Ursula K. Le Guin'in *Mülksüzler* (1974), Ntozake Shange'nin *Sassafrass, Cypress and Indigo* (1982), Ana Castillo'nun *So Far from God* (1993, *Tanrı'dan Çok Uzakta*), Octavia Butler'in *Parable of the Sower* (1993, *Ekicinin Meseli*), Barbara Kingsolver'in *Prodigal Summer* (2000, *Müsrif Yaz*) ve Amerikalı çağdaş yazarlardan Catherynne M. Valente'nin *Orphan's Tales* (2006-2007, *Kimseyizin Hikâyeleri*) serisi kadın ve çevre temalarını iç içe ele alan, dünyaca bilinen örneklerdir. Çevreci feminist bir düşüncenin ortak ürünleri olarak nitelenebilecek bu romanların genelinde kadınlar tabiat unsurlarıyla uyum içinde yaşama yeteneğine sahip bireyler; ataerkil yapılar ise, ama erkekler değil, hem toplumsal hem doğal felaketlerin sorumluları olarak temsil edilirler.

1980 öncesi Türk edebiyatında feminist düşünceye yer veren eserler çoğunlukla kadının toplum ve aile içindeki konumu, kadın emeği, cinselliği ve kadının iç dünyasıyla ilgilidir (Şengül, 2019). Bu dönemden sonra, ekofeminist bilinç ve duyarlığa yer vermeye başlandığı gözlenen Türk edebiyatında, dünya ölçeğinde olduğu gibi, kadın yazarlar ağırlıktadır. Büyülü gerçekçiliğin ilk örneği olarak kabul edilen Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) romanı köyden kente göç eden bir ailenin kuşaklar süren tarihini masallar, türküler, mâniler, halk hikâyeleriyle iç içe geçirerek anlatmasıyla öne çıkar. Bir ilk örnek olmasının yanı sıra, kırdan gecekonduya geçişteki şartların çarpıcı değişimini verirken başta Dirimit olmak üzere kadın karakterlerin iç dünyasını yansıtmadaki başarısı dikkat çeker. Doğadan uzaklaşan kadının duyarlılığı, Anadolu kadınına özgü ilenmeler, özlemler şeklinde zorlamasız, yalın bir üslupla anlatıya yedirilir. Kadın ile doğa arasında kurulan bu özdeşim, kalıp yargı kusuruna düşülmesi tehlikesine karşın, sonraki örneklerde de sıkça tekrarlanır. Çevre ve kadın konusunu işleyen kadın yazarların eserlerinde çevre ve kadın ilişkisinin doğurganlık, tanrıça inancı, tabiat unsurları üzerinden kurulduğu görülür. Feyza Hepçilingirler'in *Tanrıkadın* (2002), Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* (2004), Latife Tekin'in *Muinar* (2006), Sema Kaygusuz'un *Yüzünde Bir Yer* (2009), Buket Uzuner'in *Su* (2012), *Toprak* (2015), *Hava* (2018) adlı romanlarındaki olay örgüsü, karakterler ve motifler bu izlekler çerçevesinde şekillenir (Palabıyık, 2019: 111). Hepsi de kadın yazarlar tarafından kaleme alındığı dikkat çeken bu romanların başkahramanları Defne Kaman, Umay Bayülgen, Sahaf Semahat, Muinar, Ayşe, Liyotani, Fotoğrafçı Genç Kadın adlı kadınların ortak özellikleri güçlü bireyler olmaları ve

kişisel yolculuklarında kimi zaman doğal, kimi zaman spiritüel unsurların etkisiyle kendilerini gerçekleştirmeyi başarmalarıdır. 1980 öncesi kadın başkahramanlardan ayrılmalarını sağlayan sahip oldukları bu belirgin çevre/doğa bilinci -veya doğal farkındalık-onların birer kadın olarak da kendilerini tanımlarını, ataerkil düzen karşısında güçlü durmalarını sağlar.

### Yaşar Kemal'in Öykücülüğüne ve Öykü Coğrafyasına Genel Bir Bakış

Edebiyata folklor derlemeleri ve şiirle başlayan Yaşar Kemal aynı yıllarda öykü denemeleri yapar. Sanatçının çeşitli yazıları, müsveddeleri ve derlemelerinden oluşan sarı defterlerini 1992'de armağan ettiği Alpay Kabacalı, Yaşar Kemal'in ilk öykülerini 1944-45 yıllarında Kayseri'de askerliğini yaparken kaleme almaya başladığını ifade eder. Ancak aynı yazıda, Kabacalı'ya emanet edilen yazılar içinden çıkan "Zeytinlik" adlı öyküsünü yazarın hatırladığına göre 1942 veya 1943 yıllarında yazdığını kaydeder (1997: 13). İlk basımı 1992'de Paris'te yapılan *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor* başlığını taşıyan Alain Bosquet'le yaptığı uzun söyleşide "Zeytinlik"ten söz etmediği görülen yazar, ilk öyküsü olarak "Pis Hikâye'den söz eder. Rahatsızlığı nedeniyle nispeten rahat şartlarda yaptığı askerî görevi sırasında vaktinin bol olduğunu ve bu sayede öyküler kaleme aldığını anlatan yazar, bunun ardından "Kızamık" adlı yüz sayfalık uzun bir öykü yazdığını kaydeder. "Kızamık" öyküsüne ve *Demir Çarık* adlı bir romana ait dosyalarını jandarma baskınlarında kaybeden yazar, 1948'de "Bebek" adlı öyküsünü kaleme alır. O yıllarda edebiyatla ilgilenen herkes gibi öykülerini *Varlık'a* gönderdiğini anlatan yazar, derginin imtiyaz sahibi Yaşar Nabî'den övücü bir değerlendirme mektubu alır ancak politik sakıncalarından ötürü öykünün basılamayacağını öğrenir. Hemen ardından, "Bebek" ve "Dükkâncı" öykülerini gönderir; onlar için de politik sakıncalar söz konusudur (Yaşar Kemal, 1993: 13). Öykülerin dilini, zenginliğini takdir eden Ziya Osman Saba'nın da desteğiyle "Bebek" 1951'de dizi olarak *Cumhuriyet'te* yayımlanır. Kısa süre içinde diğer öyküler de dizi hâlinde aynı gazetede yayımlanır. Bir yıl içinde yazarın bütün öyküleri okurla buluşur. Büyük yankı uyandıran öykülerinden "Pis Hikâye" Salim Şengil tarafından *Seçilmiş Hikâyeler'de* Turhan Selçuk'un çizimleriyle yayımlanır. Yazarın öykülerinden oluşan tek kitabı *Sarı Sıcak* 1952'de Varlık Yayınları'ndan çıkar (Yaşar Kemal, 2003: 115-119).

*Sarı Sıcak'ın* 1952 ve 1959'da yayımlanmasının ardından Yaşar Kemal, 1965'ten itibaren kaleme aldığı yeni öykülerden bazılarını bu kitaba ekleyerek 1967'de *Bütün Hikâyeler* adıyla yayımlar (Çiftlikçi, 1997: 111-112). Sonraki yıllarda tekrar *Sarı Sıcak* adıyla yayımlanan öykü kitabı 2022 yılı itibariyle 29. baskıya ulaşmıştır.

Öyküye başladığı yıllardaki esin kaynaklarını ve yönelimlerini açıklarken, "İlk hikâyemi, romanlarımı yazmaya başladığım 1946 yılına kadar dağarcığımı epeyce doldurmuştum. En çok da Çehov'a hayrandım. (...) Beni Çehov'un sanat anlayışı, onun dünyaya bakışı ilgilendiriyordu" (Yaşar Kemal, 2003: 95, 114) diyen yazarın *Sarı Sıcak'ta* yer alan 22 öyküde oldukça basit ve sade bir kurgu ve olay örgüsüne yer verdiği görülür. Bu öykülerin 12'si giriş-gelişme-sonuç şeklinde kurgulanan Maupassant tarzında; 10'u da bir durumu, duyguyu anlatan Çehov tarzında kaleme alınmıştır. Gücünü üslubun geneline hâkim yalınlıktan alan bu öykülerin kurgusu, yine de, genel anlamda belli bir olaya veya bir olayın etkilerine dayanır.

Yaşar Kemal'in romanlarında daha geniş biçimde ele aldığı görülen yoksulluk, şiddet, yaşam ve doğa sevgisi, yozlaşma, cinsellik, insan-doğa ve sınıf çatışması, ezen-ezilen ilişkisi,

isyan dürtüsü gibi temalar öykülerin de temelini oluşturur. Hemen çoğu zaman bir olayla veya değişimin sonucu ortaya çıkan durumla başladığı görülen öykülerden kitaba adını veren öykü “Sarı Sıcak”ta Osman adında bir çocuğun küçük yaşına rağmen kiremit ocağı gibi zorlu bir yerde çalışması ve emeğinin karşılığını alınca çektiği bütün zahmeti unutmaması; “Bebek”te karısı ölünce ortada kalan çocuğunu yaşatmak için her türlü yolu deneyen İsmail’in trajedisini; “Yatak”ta parasız kaldıkları için ıslak yataklarında bir gece geçiren ergenlerin gururunu; “Dükkâncı”da Darendeli Mehmet Efendi’nin köyün bütün alışverişini, ticaretini kendi elinde tutmak için başvurduğu hileleri; “Süpürge”de kılıbık Veli’nin köyden kente göçen hemşerileri karşısında düştüğü komik durum; “Keçi”de yoksulluk içindeki Memed ile karısının ellerinde kalan tek keçi yüzünden yaşadıkları aile içi çekişme; “Sinek”te cinsel arzuların dizginlenemezliği; “Hançer”de iftiraya uğradığına inanan Hüseyin’in yarım kalan intikamı; Beyaz Pantolon”da bir pantolon ve bir çift kundura için küçük Mustafa’nın katlandığı dayanılmaz çile; “Halis Serkisof”ta bindiği eşek karşılığında aldığı saatin bozuk çıkmasıyla amele çavuşu Hacı’nın ırgatlar karşısında düştüğü gülünç durum; “Yeşil Kertenkele”de babasız bir çocuk İbrahim’in baba özlemi; “Bana Bak, Kardeş!”ta köyden kente göç eden köylüler arasındaki insanî dayanışma; “Yolda”da kadın-erkek ilişkilerinin değişmeyen doğası; “Kalemler”de çöpçü babasının çöpten toplayıp getirdiği kalemler yüzünden iftiraya uğrayan Neriman’ın gerçeğin açığa çıkmaması pahasına eğitimine son vermesi; “Turnalar”da pamuk işçilerinin hayatından bir kesit; “Avcı”da bir köylünün av tutkusu yüzünden yaşadığı yıkım; “Ekin”de gerçekleşip gerçekleşmediği belirsiz bir cinayet; “Şahan Ahmed”de bir köylünün toprak sahibi olma mücadelesi; “Kavun Karpuz”da karpuz hırsızlığı nedeniyle yaşanan bir cinayet; “Pis Hikâye”de köydeki cinsel yaşam ve köylü ahlakı üzerine çarpıcı bir ilişkiler zinciri; “Hırsız”da ödünç parayla aldığı sandalın borcunu ödeyemeyen bir balıkçının dürüstlük ve borcuna sadakat uğruna hırsızlık yapması ve “Ağır Akan Su”da Kerem Usta’nın ve ailesinin trajik hikâyesi anlatılır (Yaşar Kemal, 1975). *Sarı Sıcak*’ın dokuz öyküden oluşan ilk baskısında yer alıp sonraki baskılarından çıkarılan “Memet’le Memet”te ise Yaşar Kemal’in otuz yıl sonra *Hüyükteki Nar Ağacı* (1982) adıyla yayımladığı romanının bir kısmını akla getiren konuşmalar/ durumlar vardır. Burada, bir umutla yola düşen köylülerin sofrasına oturdukları misafirperver bir adamla Çukurova’daki değişime ve hayatın zorluğuna dair canlı bir sohbet ortamı canlandırılır (Yaşar Kemal, 1952: 100-111).

Yaşar Kemal’in öykücülüğü üzerine kapsamlı yazılar kaleme alan Feridun Andaç, sanatçının öykülerini yansıttıkları “gerçekçilikler” ve “temalar” bakımından ele alırken dört kategori oluşturur. Burada tespit edilen özellikle “Çocuğun Dünyası” ve “Köy İnsanının Gerçeği” (Andaç, 1989: 98-99) temaları, Yaşar Kemal’in ‘doğa-insan’ ilişkisi ve kendi başına bir gerçeklik olarak ‘doğa’ temalarını ele alış bakımından bu çalışmanın konusunu doğrudan ilgilendirir. Andaç’ın sanatçıya dair yazılarını bir araya getirdiği bir diğer çalışmasında “*Yaşar Kemal’in anakarası*” şeklinde bahsettiği Çukurova ve çevresi başta olmak üzere, Batı’da Ege ve İstanbul, Doğu’da Ağrı, Van, Güney’de Akdeniz havzası, Kuzey’de İstanbul-Batı Karadeniz hattı ve özgül olarak Mezopotamya yazarın anlatı habitatını oluşturan, kuran ve aynı zamanda “*Yaşar Kemal’in yazarlık yeniden var ettiği*” (2015: 21-29) mekânlardır. Nitekim Yaşar Kemal için tek başına Çukurova bile diğer yöreleri, uzak iklimleri, yaratmasına yeter: “*Çukurova tam bir Akdeniz’dir; benim ülkemi Toroslar, yeni doğmuş bir ay gibi çevirmiştir. Ben hem ovalı, hem dağlı, hem de denizli bir adamım. Bu Çukurova toprağı benim kendi ülkem olduğu kadar, romanlarım için yarattığım bir ülkedir*” (Yaşar Kemal, 2003: 126).

Yaşar Kemal'in öykülerinde, çoğu iyi edebiyat eserinde olduğu gibi, doğa bir dekor olmanın ötesindedir. Öykülerde karakterlere ilk hareketlerini veren domino taşları gibi işlevselleştirilen doğa, kurguda devinim sağlar. Yaratılan atmosferi, anlatılan olayı iliklerine kadar duyumsadıkları görülen öykü kişilerinin içinde buldukları mekânla organik ve dolaylı bir bağ kurmalarını doğaya ait unsurların verilmesindeki ustalığına borçludur. Doğayla insan arasındaki bu inandırıcı ve aracısız ilişki sayesinde ki Yaşar Kemal'in öykülerinde mekân unsuru anlatılan pek çok durumun, olayın zorunlu ögesi hâline gelir. Örneğin, "Sarı Sıcak"ta kavurucu sıcaklar küçük Osman'ın yaptığı işin değerini, büyüklüğünü pekiştirirken "Beyaz Pantolon"da kiremit ocağı başında geçen saatleri bir kat daha dayanılmaz hâle getiren ve böylece Mustafa'nın hakkını aramasındaki adalet duygusunu güçlendirir. "Yatak"ta yağmur mevsiminde bir çatı altı bulamayan iki gencin çilesi anlatılır. "Sinek"te sıcak kadar sivrisinek sürüleri de nefes aldırılmaz, aman vermez. Görülüşü gibi, bu öykülerde toplumsal ve doğal şartlar birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Doğal şartlar, fakirlik, sosyal baskı ve eşitsizlik altında inleyen insanların trajedisini yazar şu sözlerle anlatır: "Benim çocukluğumda, bu dünyanın en bereketli topraklarının üstündeki köylüler inanılmaz bir yoksulluk içindeydi ve sızmadan kırılıyorlardı" (Yaşar Kemal, 2003: 82). Öykülerde "kaplan girse parçalanmaz" ormanlar, geçit vermez bataklıklar, bataklıklarda kaynayan sivrisinekler, nefes aldırılmayan geceler adeta insanı yok etmek üzere birlik etmiş bir büyük gücün parçaları olarak temsil edilirler. Çukurova'da insan dostu, evcil, uysal bir doğa söz konusu değildir; pek çok unsuruyla bu bâkir coğrafya insanı yok etmeye, dışlamaya kararlı görünür. *Sarı Sıcak* adıyla basılmış öykülerde insan-doğa ilişkisi "Şahan Ahmed" öyküsünde olduğu gibi insanın zaferini kutlar. Ancak Yaşar Kemal insanın doğa karşısındaki durumunu tek yönüyle ele almaz. Onun bazı öykülerinde ve özellikle romanlarında anlatılan insan-doğa arasındaki mücadeleyi sonunda insanlar kazansa da bu zaferin bedeli ağır olur; bu defa da amansız bir yozlaşma ve insan özüne yabancılaşma baş gösterir.

Eserlerinde anlatılan coğrafyayı daha iyi anlamak ve bizzat gözlemlemek için Çukurova bölgesini iyi tanımak gerektiği görüşünde birleşen yerli ve yabancı araştırmacıların bu yöreye değişik zamanlarda geziler düzenledikleri görülür. Türkiye'deki üniversitelerde uzun yıllar misafir akademisyen olarak görev yapan B. C. Tharaud, Yaşar Kemal'in romanlarında doğanın fiziksel şartlarının bireysel varoluşa denk geldiğini, zorlu coğrafyaların büyük acılara dayanan güçlü insanlar ürettiğini öne sürer (2017:198). Yazarın öykülerinde de durum böyledir: Birey ve doğanın birbirine müteakabil unsurlar olduğu, birbirini dengelediği, var ettiği ve birinin etkilendiği olumsuz koşulların diğeri için de eşit derecede kötü sonuçlar doğurduğu görülür. Genel anlamda, Çukurova'nın 1950'lerden bu yana yaşadığı hızlı makineleşme, sanayileşme, kentleşme ve yoğun göç Yaşar Kemal'in öykülerinde hem doğayı hem insanları benzer biçimde etkiler. Bir diğer Yaşar Kemal araştırmacısı Ö. B. Baskett, Yaşar Kemal'in eserlerinde anlatılan tarihsel dönem içinde Çukurova'nın geçirdiği sosyal-doğal değişim için şunları kaydeder:

Coğrafyanın değişmesi zaman boyutu ile doğrudan doğruya orantılı olduğundan, zaman değiştikçe birçok toplumsal, siyasal olaylar, toplumun ve kişilerin davranışlarını ve değerlerini değiştirir. Anadolu'da asayiş iyileşmiş, genel af, vs. ile dağlardaki eşkıyalar inmiş, köylülere karışmıştır. Marshall Planı ile tarım makineleri gelip birçok tarım işçisinin yaptığı işi traktörler devralınca işçi gereksinimi azaldı. Sanayileşme ile fabrikalar kuruldu ve topraksız köylü buralarda çalışmak üzere göç etti. Yani Yaşar Kemal'in yazdığı

Doğu'dan Batı'ya göç, 1865'teki zorunlu iskândan beri, savaşlar, sonra da sanayileşme nedeniyle sürüp gidiyor ve Yaşar Kemal de onların dramını yazmaya devam ediyor (Baskett, 2003: 218).

Yaşar Kemal anlatılarında Çukurova bir ölçüt, bir mihenk taşı olarak kullanılır. Bu ölçüt, özellikle Çukurova'nın geçirdiği çarpıcı değişimin kayda geçirilmesini sağlayan tarihsel sabit sayesinde oluşturulur. Yaşar Kemal yaşanan fırtınalı değişiklikler arasında Çukurova'nın bütüncül bir resmini çıkarmasındaki başarısından söz ederken kişisel tecrübenin ve gözlem yeteneğinin rolünü ifade eder: “*Bu yüzyılın olağanüstü olaylarından birini yaşadım. Çukurova'nın geçirdiği büyük değişimleri yaşamak, daha sonra da bunları gözlemlemek ve yazmak fırsatını buldum. Kendimi seve seve, beraberinde getirdiği tüm sorunlarıyla eski ile yeninin bir arada var olduğu bir geçiş döneminin tanığı olarak nitelendirebilirim*” (1982: 9). Yaşar Kemal'in eserlerinin büyük kısmına değişmez atmosferini veren Çukurova, Anadolu topraklarında kapitalizmin en belirgin biçimde kökleşip geliştiği ve yaşam şartlarını en hızlı biçimde değiştirdiği merkezlerin başında gelir. 19. yüzyılın ilk yarısından başlayarak burada yetişen ürünlerin pek çoğu, başta pamuk olmak üzere, uluslararası ticarete yön veren kıymetli mallar arasındadır ve bu yüzden değişim, son derece hızlı ve acımasızdır. Toplumsal, ekonomik dönüşüm önünde hiçbir engel duramaz. Göçebe aşiretler yerleşik düzene geçmeye zorlanır, topraklar bir tür aşiretler aristokrasisi elinde bölüştürülür ve ağalar arası hiyerarşiden söz edilebilen bir tür neo-feodalite tesis edilir. Köyden kente göç eden topraksız köylüler hızla proleterleşir; fabrikalarda, tarlalarda iş ve emek sömürüsü altında emeğine yabancılaşan halk, kaybettiği doğaya hikâyeler, destanlar ve masallarla geri döner. İdeal ve adil bir bölüşümün olduğu hayati sözlü bir âlemde kurmaya çalışır. Yaşar Kemal'in hayal gücüyle yarattığı bütün bu romanlar, öyküler, şiirler o kayıp dünyanın hafızasıdır.

Çukurova ne tümüyle hafızanın ne tümüyle hayal gücünün ürünüdür aslında. Bunu, yazarın romanlarından farklı olarak, özellikle öykülerinde görmek mümkündür. Onun doğup büyüdüğü yörede, onun eserlerinde anlatılan seslerden, kokulardan, görüntülerden eser kalmadığından, onu var eden coğrafyanın küçük ayrıntılarında bulunabilen bir “ışılta” dan söz eden Andaç'ın (2015: 29) aksine romancı Nedim Gürsel “Yaşar Kemal'in Coğrafyası” başlıklı yazısında, sanatçının anlattığı her unsuru yerli yerinde bulunduğunu ifade eder (2008: 11-35). Gürsel, bu güçlü etkilerin nedeninin çocuklukta aranması gerektiğini dile getirirken aynı kitapta yer alan “Çocukluk: Yitik Cennet” başlıklı yazısında çocukluğun ilk izlenimleriyle doğa arasında kurulan sıkı bağlara yer verir. Yaşar Kemal'in çocukluk yıllarının Çukurova'sını ifade etmek için ideal bir tanımlama sunan “yitik cennet” imgesi çerçevesinde “Gülizarlan Ninesi” öyküsünü tahlil etmeye başlamadan önce Yaşar Kemal'in çevreci yönünden ve öykünün bazı dışsal özelliklerinden kısaca söz edilebilir.

### Çevreci Bir Yazardan Çocuklar İçin Yazılmış Bir Öykü

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın *Sahra* (1879), Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık* (1885) eserlerinde doğa-insan uyumundan, insanın doğada bulunduğu huzurdan söz edilse de doğal güzelliklerin katledilmesinin yarattığı üzüntü, Türk edebiyatında ilk kez Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* (1891) kitabında yer alan “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” öyküsünde dile getirilir. Bu duyarlık, daha güçlü biçimde Sait Faik'in “Son Kuşlar”, “Ermeni Balıkçı ile Topal Martı” gibi öykülerinde Milli Edebiyat anlayışıyla yazılmış eserlerin genel havasına alışan okur karşısına yıllar sonra tekrar çıkar. Yaşar Kemal, 1950'li yıllarda Sait Faik'in çevreci



duyarlılığını dikkatle ele alıp sürdüren, ona toplumsal bir boyut kazandıran en önemli isimdir. Örneğin, "Gülizarlan Ninesi" öyküsünün yayınlanmasından uzun süre önce yazdığı bir yazısında, bu öyküde dile getirdiği konularla bağlantılı olarak şunları kaydeder:

Öyle meselelerimiz var ki onları savsaklamak bize çoğa mal olacak Bir ölüm dirim işi bu. Var olmak ya da olmamak. Ormansız toprak olmaz. Birkaç dikili ağacımız kalmış, onu da bitirmek, tüketmek için büyük çabamızı görüyor musunuz? El ele verip milletçe birleştığımız tek şey ormanlarımızı bir an önce yok etme çabası değil mi? Köylü toprağından kopuyor, şehirleri gecekondu darduruyor. İnsanlar böyledir; daha iyi bir yaşama geçmek için yerlerini terk ederler. Bizimkiler ölmüş, çoluklarını çocuklarını yaşatamayan topraktan kaçıyorlar. Arkanda toprak olmayınca ne kadar büyük endüstri kurarsan kur, onu sürdürümezsin... Bu gidişle topraklarımız üstünde aç, sefil, ekmeğe, bir dilim kuru ekmeğe muhtaç sürüneceğiz. Bu memleket halkını göçebe olmaktan kurtaralım. Daha o kadar elimizden çıkmış değil topraklarımız (Yaşar Kemal, 2018: 17).

Yaşar Kemal'de sınıfsal bir boyut kazanan çevreci hassasiyet, doğadaki değişimlerden en fazla etkilendiği kabul edilen kadınlar ve çocuklara diğer toplumsal gruplardan daha yoğun biçimde yönelir. Romanlarında olduğu gibi, öykülerinde de çocuk karakterlere sıklıkla yer veren Yaşar Kemal için çocuklar adil, eşit, temiz bir dünya inşa etme yolundaki en büyük umut ışığıdır. Eserlerinde çocukları genellikle masumiyetin ve mücadelenin temsilcileri olarak gösteren yazar, *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (1977) adlı çocuk romanı, çocuklara zulme ve eşitsizliklere karşı direnmeyi öğütleyen destansı bir hikâyeye anlatır. Bu yazıda ele alınan "Gülizarlan Ninesi" adlı öyküsü, Yaşar Kemal'in yukarıda alıntılan düşüncelerini 'çocuğa görelilik' kriteriyle ve ustalıklı kaleme aldığı, ancak dergi sayfalarında kalmış bir eserdir.

Yayın hayatına "İş Bankası'nın Çocuklara Armağanıdır" manşetiyle 1 Ekim 1978'de başlayan *Kumbara* dergisi, *Miço*, *Doğan Kardeş* gibi dergilerle beraber, çocuklar için yapılan yayıncılıkta önemli mecralardan biridir. Uzun yıllar yayın hayatına devam eden *Kumbara*'nın, ilk sayısında Yaşar Kemal gibi dönemin en çok konuşulan romancısından küçük okurlar için başka yerde yayımlanmamış bir öyküsünü almış olması derginin yayın hayatına güçlü bir giriş yapma isteğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Türk edebiyatının büyük isimleri tarafından çocuklar için kaleme alınmış eserleri okurla paylaşmayı daha sonra da sürdürdüğü görülen dergi ilk sayısında Yaşar Kemal'in öyküsünü editör sayfasının hemen arkasında kısa bir biyografiyle beraber okurlarına sunar. Editör yazısında Yaşar Kemal ve öyküsü hakkında çocukların ilgisini çekeceği düşünülen bilgiler samimi ve rahat bir dille sunulur:

Dünyanın birçok ülkesinde yayınlanmış olan "İnce Memed" romanını kimin yazdığını aranızda bilmeyen herhalde yoktur. Yaşar Kemal, bildiğiniz gibi, birçok kez Nobel Ödülüne aday gösterilmiştir. Yapıtları yabancı dillere çevrilen en ünlü Türk yazarıdır. Özellikle bugünlerde Fransa'da kitapları satış listelerinin başında gitmektedir. İşte böyle ünlü bir yazar sizin için bir öykü yazdı: "Gülizarlan Ninesi". Öykü biraz uzun ama, seveceğinizden kuşkumuz yok. Bu öyküyü, sizin için, Mehmet Sönmez resimleriyle süsledi (Yaşar Kemal, 1978: 1).

Başta Samed Bahrengi'nin Can Çocuk'tan çıkan *Küçük Kara Balık* baskısının, Can Yücel, Yaşar Kemal, Nazım Hikmet, Erdal Öz, Bekir Yıldız, Vedat Türkali, Orhan Kemal gibi Türk edebiyatının en önemli isimlerinin kitap kapakları ve Bodrum kartpostalları serisi için yaptığı çizimlerle bilinen ressam Mehmet Sönmez'in bir illüstrasyonunun ve bütün sayfaya yayılan

çiçek desenlerinin eşlik ettiği öykü, zengin bir renk çeşitliliğiyle görsel olarak desteklenmiş; özellikle küçük yaş okurlar için çekici kılınmıştır.

### **Bir “Yitik Cennet” Anlatısı Olarak “Gülizarlan Ninesi”**

#### ***Olay Örgüsü***

Öykü, en yakın evin üç saatlik mesafede olduğu bir dağ köyünde yaşayan Gülizar’ın evinin kısa bir tasviri ve aile tarihinin verilmesiyle başlar. Gülizar’ın babası Ali’yi, işçi yazılıp Almanya’da çalışmaya götüren sebepler en baştan verilir ve yukarıda değinilen Yaşar Kemal’in pek çok eserindeki doğal ve toplumsal değişimin iç içe geçtiği bir süreç masalsi bir üslupla aktarılır. Köyün bütün evleri gibi Gülizar’ın evi de bir göz toprak damdan ibarettir. Evin bulunduğu yer bir yayladır ve ağaçların kesilip tüketilmesi nedeniyle burada hiç toprak kalmamış, onun yerini kızıl kayalıklar almıştır. Yaşar Kemal’in gençlik yıllarında yaptığı farklı işler sırasında ve özellikle orman köylerinde gerçekleştirdiği röportajlar sayesinde edindiği gerçek hayat bilgilerinin öykünün tarihsel altyapısının kurulmasında işlevsel hâle getirildiği görülür. Yaşar Kemal’in özellikle “Bu Diyar Baştanbaşa” serisinin ikinci kitabı olan *Yanan Ormanlarda Elli Gün*’de (1955) yer verdiği orman köylerinde yaşayıp gördüklerini öz ve çocuklara özgü bir üslupla aktardığı öykünün girişinde bir zamanlar köyün bulunduğu yerde çok fazla orman ve toprak olduğunu, köylülerin ağaçları kesip yaktığı, köklerinden sökerek sattığı, açılan alanları da sürerek tarlaya çevirdikleri anlatılır (Yılmaz, 2012). Ağaçlar sökülünce, doğal olarak erozyona açık hâle gelen tarlalarda toprak hızla aşınmış, hızla yok olan verimli orman toprağı yerini kıraç ve kayalık araziye bırakmıştır. Bilinçsiz ve açgözlü kaynak kullanımının yoksullaştırdığı köyde hayat bir anda yok olma noktasına gelmiş, tek geçimlik kaynaklarını kendi elleriyle ortadan kaldıran köylüler fabrikalarda işçi, Çukurova’da ırgat olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Bir kısmı köyü temelli terk ederken Gülizar’ın ninesi ve dedesinin yaptığı gibi çok az sayıda insan şifacılıkla geçimlerini sağlayarak zorlu şartlara ayak diremişlerdir. Uzak dağlardan kudret helvası, kenger sakızı, çiriş kökü, şifalı otlar, çiçekler toplayarak geçimlerini sağlayan ailenin köyden ayrılmasına gerek kalmaz.

Ancak Gülizar’ın babası Ali için bu zor bir iştir. Dağ dağ, kaya kaya gezerek çiçek ve ot toplamak hem zor hem de kârsız bir uğraştır. Sosyo-ekonomik şartlar burada da devreye girer ve ailenin kaderini hızla değişen doğa-insan ilişkileri belirler. Eczanelerde eskisi gibi ilaç azlığı söz konusu değildir; her hastalığın bir merhemi, hapı, şurubu raflarda mevcuttur. Bunun yanında, insanlar da sağlık veren çiçekleri unuttuklarından Ali’nin çiçekleri para etmez. Başka çaresi kalmayan baba, çiçek toplama işini bırakır ve Almanya’ya işçi yazılıp gider. Bir yıl geçtikten sonra Gülizar’ın annesini de yanına aldırır ve böylece Gülizar, ninesi ve dedesi toprak damlı evlerinde yaşamaya başlarlar. Çok yaşlı bir adam olan dede, Kır İsmail, ölünce de Gülizar’la ninesi baş başa kalırlar. Böylece öykünün arka planı tamamlanır ve ‘anlatının şimdiki zamanı’na bağlanılır.

Giriş kısmındaki uzun yıllara yayılan ve büyük hızla birbirini izleyen pek çok toplumsal, bireysel olayın aksine, bu noktadan itibaren olay örgüsü üç günle kısıtlanır ve anlatım yavaşlar. Gülizar’ın macerası doğal bir nedene, dedenin ölümünün ardından onun yetiştirdiği üç kovan dolusu arısının kovanlarını terk etmesine ustalıklarla bağlanır: “*Arılar da çekip gidince nine bir gün hastalandı*” (Yaşar Kemal, 1978: 2). İyileşme umudu kalmayan nine, son isteğini Gülizar’a söyler ve ölünce komşuları çağırmasını ve gömülmek istediği yeri onlara

göstermesini ister. Gülizar, "Sen ölürsen ben tek başıma kayalıkların ortasında ne yaparım, ninem. Sen ölme olur mu? O köyde bana kim bakar ki ninem, köylüler zaten hep açlarından ölüyorlar. Sen ölmesen olmaz mı?" deyince, nine ölüm döşeğinde hayıflanır; ölmüş kocası yanında olsa onun çiçek özlerini kaynatıp kendisini iyileştirebileceğini söyler. Ninesinin bu sözleri Gülizar'ın aklına takılır. Sağ olsa dedesinin yapacağı bu işi kendisi üstlenir. Ninesinden bu çiçeklerin renklerini, kokularını, yerlerini öğrenir ve bir sabah erkenden ormanların, çiçeklerin olduğu dağın yolunu tutar.

Akşam olunca Gülizar ormanın kıyısına ancak ulaşabilir. Karanlık çökerken bir duvar gibi karşısında yükselen ormanın seslerinden, uğultularından ürperen Gülizar ormana girmeye korkar. Bir kayanın ucunda beklerken yıldızlara seslenir ve onların koruyucu ışıkları altında güvenli ve huzurlu bir uykuya dalar. Uyandığında, yıldızların yerinde, başucunda rengârenk bir kuş bulur Gülizar: Yeni koruyucu rehberinin o olduğunu anlar. Kuş, Gülizar'ı cıvıltılı ötüşleriyle ormanın içine götürür, onu yolu izi olmayan yerlerden geçirerek aradığı çiçekli ovaya ulaştırır. Gülizar baş döndürücü çiçek kokuları ve renkleri, arı vızıltıları içinde oradan oraya dolaşır. Karanlık basınca yıldızlar gelir, bir kez daha derin bir uykuya dalar. Uyandığında kuşun tek tek işaret etmesiyle aradığı çiçekleri toplar. Geri dönüş yolunda kuş bir kez daha Gülizar'ın imdadına yetişir. İkisi, akşam olmadan beraber ormandan çıkar. Bir kez daha yıldızlarla koyun koyuna uyurlar. Gün doğarken eve ulaşırlar. İçeride nineyi ağlarken bulurlar. Gülizar onun için topladığı çiçekleri göstererek onu iyileştireceğini söyler. Nine, torununu sevinç gözyaşları içinde karşılar, kuşu görünce içi sevinçle dolar. Öykünün mutlu biten sonunda Gülizar, yeni arkadaşını ninesine şu sözlerle tanıtır: "Benim yol gösterenim. Benimle burada kalacak. Bir de kuş arkadaşımız var..." (Yaşar Kemal, 1978: 25).

### **Kişiler**

#### ***Doğa Karşısında Farklı Konumlar: Kadınlar ve Erkekler***

Yaşar Kemal'in eserleri genel olarak cinsiyet bakımından eşit bir dağılım gösterir. Kadın ve erkek karakterler, "Gülizarlan Ninesi" öyküsünde de görüldüğü gibi, çoğulcu ve eşitlikçi bir temsiliyete sahiptirler. Ekofeminist düşünce bakımından dikkat çeken bir öyküsünde de Yaşar Kemal'in sadece kadınlardan mürekkep bir kişi kadrosu oluşturmamış olması bu savı destekler niteliktedir.

Öyküdeki ilk erkek karakter Gülizar'ın babası Ali'dir. Ali, öykünün giriş kısmında köyün hem ekonomik hem ekolojik olarak çöküşünden bahsedilirken anlatının odağındadır. Bu da, doğrudan ifade edilmese de, Ali'yle köyde ve küçük ölçekte Gülizar'ların evinde yaşanan yıkımın okurun zihninde ilişkilendirilmesine neden olur. Ancak Ali'nin dolaylı bir bağdaştırmanın kurbanı olduğunu ve köyde/evde yaşananlardan sorumlu tutulamayacağını iddia etmek de mümkün görünmez. Ali, ataerkil toplum yapısının evdeki temsilcisidir ve yine bu yapının bir gereği olarak evin geçimini sağlamakla yükümlü görülen birincil kişidir. Bu bakımdan, köyde yaşanan ormansızlaşma ve bunun sonucu ortaya çıkan şiddetli erozyonun sorumluları arasında olduğu düşünülebilir. Köyün her bakımdan yok oluşun eşiğine gelmesi, doğa dostu olmayan, erkek egemen bir toplum mekanizmasının yaşamsal dürtülerinin sonucudur. Ali de insanı, hatta erkeği, yaşamsal piramidin en tepesinde gören ve böylelikle sonsuz talan ve sömürüyü meşrulaştıran eril mekanizmanın sadece küçük bir parçasıdır.

Bununla beraber, Ali'yi kendi evinin düzeninin bozulmasına götüren sürecin en büyük müsebbibi yapan etmenler, ilkinde göre, dolaysız ve apaçık verilir. Onun şifacılığı bırakarak Almanya'ya işçi olarak yazılma kararı Gülizar ve ailesinin yaşadığı acı ve mutsuzlukların ilk domino taşıdır. Ali köyden gider ve bir yıl sonra karısını da yanına aldırır. Böylece aile hayatta kalmak için en önemli dayanaklarından biri olan anneyi yitirmiş olur. Gülizar'ın bakımını üstlenen yaşlı çiftin üzerinde yük artar ve çok geçmeden dede ölür ve böylece Gülizar'la ninesi için daha zor günler başlar.

Son nefesini verene kadar torunu Gülizar ve eşinin yanında büyük bir destek olan Kır İsmail, doğayla kurduğu ilişki bakımından, oğlu Ali'den tümüyle farklıdır. Ailenin, diğer evlerin yaptığı gibi aksine, kente göç etmeyerek ve köyde kalıp şifacılık yaparak geçimini sürdürmesinin ardında, evin en yaşlı erkeğinin kararının etkili olduğu düşünülebilir. Aile, birkaç evle beraber köyde kalır ve toprağa bağlı, doğal yaşam şeklini sürdürerek, göç konulu bütün Yaşar Kemal romanlarında görüldüğü gibi, büyük şehirlerde veya Çukurova'nın acımasız çalışma şartlarında kendilerini bekleyen kaçınılmaz sondan kurtulur bir bakıma: *“Köylülerin kimisi fabrikaya, kimisi aşıya ovaya inmişler, yurtlarından yuvalarından, ak köpüklü, yarpuz kokulu pınarlarından olmuşlar. Perperişan da olmuşlar. Ev bozup ev yapmak, köy bozup köy yapmak, yurt bozup yurt yapmak kolay mı, işte bu köylüler de darmadağın olmuşlar (1978: 2).* Ailesini mutlak yok oluştan, bilinçli veya bilinçsiz, kurtaran Kır İsmail, hem şifacılık yaparak hem de arı besleyerek doğayla mükemmel uyum içinde bir hayat sürdürür. Yetiştirdiği arılar gibi, o da bütün hayatını çiçeklere borçludur; bir bakıma hayatın özünü çiçeklerden alıyordu.

Öte yanda, öyküdeki kadınlar daha renkli ve boyutlu karakterlerdir. Yaşar Kemal'in ilk romanı *İnce Memed I*'deki (1955) İraz'dan başlayıp *Ortadirek*'teki (1960) Meryemce'ye ve daha nicelerine kadar uzatılabilecek soy ağacında kadın karakterleri erkeklere göre daha incelikli ve detaylı çizildiği görülür. Kocası öldüğünde, Gülizar'ın ninesinin eşinin ardından *“Aaaaah, o çiçekten bulabilsem de ona yedirebilseydim, daha çok uzun yaşardı o,”* (Yaşar Kemal, 1978: 2) diyerek hayıflanması, bu türden estetik bir ayrıntıdır. Ne kadar uyum içinde yaşasa da, Kır İsmail'in, bir erkek olarak, doğayla kurduğu ilişki sınırlıdır ve bir kadının, eşinin, sahip olduğu erişilmez bilgiye sahip değildir. Gülizar'ın ninesi hastalanıp ölüm döşeğine yattığında kendisini iyileştirecek bitkileri eşinin de bildiğini söylese de, Kır İsmail kendisini daha uzun yıllar yaşatacak çiçeğin bilgisinden yoksundur. Kadınla erkeğin doğaya karşı konumlarını ortaya koyan bu epistemolojik fark, iki cinsiyetin doğa içindeki birbiriyle karşıt varoluş şekillerinden kaynaklanır. İki cinsiyetin doğayla kurduğu ontolojik ilişkiyle açıklanabilecek bu farklılığı, nine, eşi Kır İsmail'in sahip olduğu üç kovan bal arısının akıbetini torunu Gülizar'a anlatırken ortaya koyar: *“Bu arılar var ya, deden öldü, diye küsmediler, burada orman, çiçek, ot bitince aç kaldılar, bal yapamadılar da, onun için onlar da çiçekli, ormanlıklı, otlu, ak pınarlı dağlara çekildiler gittiler”* (Yaşar Kemal, 1978: 2). Erkeğin mülkiyet ilişkisi içinde olduğu doğa, aslında sahibinin kim olduğuna aldırmadan ve böyle bir bilgiye sahip olmadan, kendi kendine var oluyor ve yetebiliyordu.

Öykünün iki ana karakteri, Gülizar ve ninesi, kadının doğal durumunu bu epistemolojik/ontolojik ilişkiyle açıklayan iyi örneklerdir. Biri küçük bir kız, diğeri yaşlı bir kadın, bu iki karakter öykünün dışıl zeminini oluştururken kadınla doğa arasında zorunlu bir bağ kuran, bu ikisini başta 'doğurganlık' olmak üzere, birtakım manevi/mistik benzeşimler üzerinden ilişkilendiren yaklaşımların dışına çıktıkları görülür. Çocuklar için yazılan

öykünün genel masalsi üslubuna rağmen, öykü karakterlerinin davranışlarında belirgin bir nedensellik ve rasyonalite vardır. Gülizar'ın ninesi, eşinin ölümünün ardından üç kovan dolusu arısının köyü terk etmelerini, yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, arıların küsüp gitmesi şeklinde yorumlamaz; bunun bilimsel/olgusal nedenleri vardır. Doğal hayatın yok olduğu köyde aç kalan arılar ölmek için yeni kaynaklara yönelmişlerdir. Bunun gibi, Gülizar'ın yolculuğu bütün gerçeküstü atmosferiyle bir rüyayı andırır ancak son derece gerçekçi nedenlere de dayanır. Küçük kız, Yaşar Kemal'in iş bulmak için köylerini terk eden bir grup erkeğin yola çıkış nedenlerini neredeyse unutarak tılsımlı bir nar ağacını aramaya koydukları *Hüyükteki Nar Ağacı* romanındaki olanın aksine, herhangi bir çiçek için veya büyü, tılsımlı güçleri olduğuna inanılan bir çiçek için değil, ninesinin hastalığını iyileştireceğini söylediği çiçekleri aramak için yola çıkar.

Gülizar'la ninesi, böylece, "*doğayla, duygusal ve özel olanla*" (Davion, 1994: 9) özdeşleştirilen feminist yaklaşımların dışına çıkarak felsefi ve sosyolojik yönelimli ekofeminizmlerin önerdiği kadın özerkliğini temsil ederler. Ekofeministler ana akım ve popüler medyanın önerdiği kadın-doğa ilişkisinin dışına çıkar. Kadın-doğa özdeşliğinin öngördüğü özcü düşüncenin karşıtı olarak, ekofeministler 'kadınsı öz' kavramıyla mücadele eder. Ekofeminizm, kadının doğası gereği doğaya yakın olduğu söylemi gibi, tanrıça kutsallığı ve anaerkilliği de hedef tahtasına koyar. Kişisel olanın aynı zamanda politik olduğunu savunan feminizmin bu özgün yorumu, kadın-erkek dualizmine düşmeden, bütün cinsler için eşit hakları savunur.

Ekofeminist düşüncenin bütün dünya için çok yeni olduğu yıllarda eserlerini veren Yaşar Kemal'in romanlarında ve öykülerinde bu iki farklı yaklaşım arasında gidip geldiği söylenebilir. O, erkek ve kadınlar arasında özcü karşıt konumlar kurmaktan kaçınır; erkek-kadın karşıtlığından çok, insan türünün doğayla uyum içinde olduğu anlatılar kurar. Bu anlamda Yaşar Kemal'in doğaya yaklaşımı 'insanmerkezci' değil, 'insani'dir. Başta *Ant Dergisi* (1967-1971) olmak üzere, edebiyat ve düşünce dergilerindeki yazılarının bir araya getirilmesinden oluşan *Baldaki Tuz* (1974), *Zulmün Artsın* (1995), *Bu Bir Çağrıdır* (2012) gibi eserlerinin toplamındaki düşünsel birikim değerlendirildiğinde hümanist ve özgürleştirici yanıyla dikkat çeken bir Marksizm anlayışına sahip olduğu söylenebilecek Yaşar Kemal'e göre, emeğin de doğanın da sömürsü eşit biçimde insancıl özü yok eden nihai felaketlerdir. Ekofeminist düşüncenin münhasıran öne çıktığı "Gülizarlan Ninesi" öyküsü bir yana ayrılırsa, yazarın eserlerinin bütününde "*Eko-Marksizm*" (Garrard, 2016: 51-54) olarak adlandırılan toplumsal ekolojiden yana bir tutum sergilendiği söylenebilir.

## Temalar

### *İnsan ve Doğa*

Yaşar Kemal'in öykülerinde doğa, yukarıda ele alınan kişiler gibi kurgunun ayrılmaz bir parçasıdır. Doğa bu öykülerde, öncelikli olarak, insanların yaşadığı çevre olarak vardır. Kimi zaman insanın mücadele ettiği tabii güç ("*Sinek*", "*Bebek*", "*Şahan Ahmed*", "*Keçi*") kimi zaman birtakım ahlaksal değerlerin simgesidir ("*Turnalar*", "*Yeşil Kertenkele*", "*Şahan Ahmed*"). Doğa, onun öykülerine bir bütün olarak estetik nitelik kazandıran unsurların başında gelir. Şiirselliğinin kaynağı tüm zenginliğiyle sergilenen Çukurova doğasının kendisidir (Moran, 2003: 167). Andaç, Yaşar Kemal'in öykülerini incelerken tespit ettiği

temaları çocuk, kadın, doğa ve diğerleri şeklinde sınıflandırır (2015: 308-315). Bu değerlendirmede ilk üç temayı birleştiren niteliğin, “diğerleri” olarak söz edilen erkeklerin sömürüsü karşısındaki savunmasız durumları olduğu iddia edilebilir.

Gerçekten de Yaşar Kemal’in “Gülizarlan Ninesi” ile aynı yıl içinde yayımlanan *Deniz Küstü* (1978) ve *Kuşlar da Gitti* (1978) romanlarında doğa sınırsız bir sömürünün nesnesi konumundadır. *Deniz Küstü*’de, tıpkı H. Melville’in ünlü romanı *Moby Dick*’teki (1851) balina avları gibi, yunus katliamları ve denizlerdeki hayatın nasıl tükendiği anlatılır. *Kuşlar da Gitti*’de insanların hedefinde gökyüzünün kanatlı canlıları vardır. Her iki romanda da doğa, korkunç bir tahribat ve sömürü altındadır. Denizlere, gökyüzüne, dağa, taşta, etrafında canlı cansız her şeye âdeta savaş ilan etmiş insanlığın zulmü altında doğa can çekişir. Aynı yıl yayımlanan *Allahın Askerleri* (1978) ise doğadan koparılmış, büyükşehrin sokaklarında hayatta kalma mücadelesine itilmiş yoksul çocukların sömürüsünü anlatan gerçek hikâyeler sunar.

Bu iki romandaki çevreci tavra, “Gülizarlan Ninesi”nde, Yaşar Kemal’in en sık yansıttığı gerçekliklerden kadınlar ve çocukların toplumsal ve sınıfsal konumları eklenir. Eril ve kapitalist bir ekonomik sistem içinde ezilen, çaresiz bırakılan bu iki grup, doğanın sömürüsünden en fazla etkilenen kişileri oluştururlar. Gülizar’ın babası Almanya’ya gitmiş, bir yıl geçince karısını da yanına aldırıştır. Oysa küçük bir kız olan Gülizar ve yaşlı dedesiyle ninesi hayatlarını idame ettirecek kaynaklardan tümüyle yoksundular ve bu durumda tek dayanakları, yine erkek egemen üretim biçiminin ortadan kaldırdığı doğanın kendisidir. Kadınların, yok edilmiş, idame ettirilemez hâle getirilmiş doğal şartlarda dâhi, geçimlerini sağlayabilmeleri ve kendilerine yetecek kadar kazanabilmeleri ise kadın-doğa arasındaki uyumun bir kanıtıdır.

### **Çoksesli ve Çokrenkli Mitsel Bir Dünya: Çiçekler, Arılar, Yıldızlar, Kuşlar**

Yaşar Kemal’in doğa içinde kurguladığı bütün eserlerinde olduğu gibi “Gülizarlan Ninesi”nde de çoksesli, çokrenkli, canlı bir tabiat manzarası okuru karşılar. Bu coşkun pitoresk içinde doğal unsurlardan bir tek kuşun özellikle öne çıkarıldığı dikkati çeker. Türk ve dünya mitolojilerinde önemli bir yeri olan kuş sembolizmi genel anlamda özgürlük, kutsallık, bilgelik, yücelik gibi olumlu anlamlar yüklenmiştir. Kuşlar, dinî ve felsefi bakımdan manevi, mistik, ilahi bir sembol olarak kabul edilirler. Bu göksel varlıklar ruhun ebediliğini/kaçıcılığını, hayalin yüksekliğini sembolize ederler (Korkmaz, 2010: 795). Öykü boyunca Gülizar’a rehberlik eden küçük kuşun öykünün sonunda gelip onun omzuna konması, Gülizar’ın doğayla yakaladığı kusursuz uyum, ikisi arasında akdedilen ebedi anlaşma şeklinde değerlendirilebilir.

Kuşun bu rehberliği, “Gülizarlan Ninesi”ni Yaşar Kemal külliyyatı içinde sıkça görülen mit ve destanlardaki yapıya ortak kılar. Vahşi doğa içindeki kadının yanı sıra kadının vahşi doğasını anlatan mitler ve öykülere yer veren kült eseri *Kurtlarla Koşan Kadınlar*’ın, vahşi hayatın biyolojisi üzerine yaptığı çalışmaların bir sonucu olduğunu kaydeden Estés, burada iç ve dış doğayla uyum içindeki kadını “*kalıcı ve içsel bir gözlemci, bilge, hayalperest, kâhin, esin kaynağı, sezgi sahibi, yapıcı, yaratıcı, mucit ve dinleyici*” (2021: 20) vasıflarıyla tanımlar. Yaşar Kemal’in öyküsündeki kadınların, bu niteliklerin hemen tümünü sergiledikleri görülür. Torununa yol gösteren Gülizar’ın ninesi hem kâhin hem esin kaynağıdır. Vahşi doğanın içinde bir iz sürücü gibi hareket etmeyi beceren Gülizar ise, özellikle eve dönüş yolunda aynı anda

vahşi ve bilge ve sevecen olmayı öğrenir. Yukarıda değinilen kadın-doğa arasında vehmedilen özcü düşüncelerden farklı olarak, vahşi doğa içindeki kadına vakti geldiğinde evin yolunu bulmakta, yani "kendine dönüş"te içgüdüsel bir doğanın yardımcı olduğu mitler ve masallarda anlatıldığı görülür (Estés, 2021: 285-286).

"Gülizarlan Ninesi" öyküsünde de olan tam olarak budur. Önce yıldızlar, ardından Gülizar'ın yeni arkadaşı kuş ve tekrar ortaya çıkan arılar, Gülizar'a aradığı çiçekleri bulmakta yardım ederler. Bu manevi rehberlik Gülizar'ın iç dünyasıyla dış dünya arasındaki kusursuz uyumun içgüdüsel biçimde ortaya çıkmasıyla mümkün olur. Gülizar'ın nadir çiçeklerin olduğu ormanda kendinden geçmiş bir hâlde oradan oraya koşturup rengârenk ve kokulu çiçekler içinde arı vızıltıları ve kuş cıvıltıları eşliğinde uykuya daldığı sahne, kadının vahşi doğadayken kendi doğasıyla barışmasının başarılı bir temsilini sunar; bağımsız ve özgürdür. Bir bakıma, 'yitik cennet' yeniden bulunmuştur.

### **Ekolojik Yaşam: Şifacılık**

Yaşam Kemal'in anlatılarında doğanın insanla ideal ilişkisinin mülkiyet üzerinden değil, ortak yaşamla kurulması gerektiği mesajı vardır. Bunun en güzel örneği de, geleneksel üretim tarzına ait mesleklerin icracılarında görülür. Toplu üretimin mümkün olmadığı el tezgâhlarında, bir insanın günlük çalışmasıyla kısıtlı bir zanaatkarlığın olduğu bu pre-kapitalist dönem, Yaşar Kemal anlatılarında saf, doğal ve ideal çağlar olarak yâd edilir. Yazarın pek çok eserinde modernleşme öncesi geleneksel üretim ve yaşam tarzının ayrılmaz bir parçası olduğu görülen loncalar ve ocaklardan demirciler ocağı, örneğin, *Binboğalar Efsanesi*'nde (1971) anlatılır. Romanın sonunda bütün umutları ve emekleri boşa çıksa da Demirci Haydar Usta'nın kendi elleriyle yaptığı kılıcın bütün yörük obasını yok oluştan kurtaracağına safça inancı; usta işi bir kılıç karşılığında geniş toprakların armağan edildiği zamanların kadim geleneklerine, arkaik yaşam biçimine duyulan özlem vardır. Burada, demirciliğe ve diğer el sanatlarına olağanüstü güçlerin atfedildiği bir kozmolojiden söz edilebilir (Eliade, 2020). Bunun gibi, şifacılık da insanlığın yeryüzüne ilk yayıldığı zamanlardan bu yana sürdürüldüğü toplayıcılığın en hayati şeklidir. Yaşar Kemal ocakların önemini şu sözlerle kaydeder:

Ocaklar çok eskilerden gelen halk kurumlarıdır. Demirci ocağı olduğu gibi hastalık ocakları da vardır. Ben ocaklılara çok rastladım. Örneğin, Anadolu'da son yıllara kadar işlerini sürdüren bir Kırılgaç oğulları ocağı vardı. Onlar bütün Anadolu'yu dolaşarak katarakt ameliyatları yapıyor, başka göz hastalıklarına da bakıyorlardı. Sıtma ocakları, ağı ocaklarına da rastgeldim. Bunlar işlerinin ustalarıydı. Bir aile yüz yıl, iki yüz yıl, üç yüz yıl, belki de beş yüz, bin yıl, bilinmeyen yıllardan bu yana aynı işi yapıyordu (Yaşar Kemal, 2003: 142-143).

"Gülizarlan Ninesi" öyküsünde anlatılan ocak üyeleri, 'attar' tarzı, iyileştirici özellikli otları ve çiçekleri toplayıp hazırlayarak insanlara ilaç olarak satan kişilerdir. Doğayla uyum içinde, ekolojik yaşamı temsil eden bir meslek kolunun son mensupları oldukları söylenebilecek bu aile, eczanelerde ilacın artması ve insanların eskisi gibi, alternatif yöntemlere itibar etmemesi yüzünden kıt kanaat geçinirler. Modern tıbbın ve kimyacılığın ulaştığı son noktada, insanlar geleneksel yollardan şifa aramayı unuturlar. Bu geleneği sürdürenler de zamana ayak uydurarak yüzyıllar, hatta bin yıllar süren bir aile geleneğini terk etmeye başlarlar. İnsanlar gelenekle modernin karşı karşıya geldiği bir yol ayrımındadırlar.

Gülizar'ın babası Ali, nesilden nesle devam eden bir ocağın son icracısıdır. Onun Almanya'ya işçi olarak gitmesiyle babadan oğula aktarılan bir bilginin devamlılığı da son bulmuş olur ve gelenek, kadınlar üzerinden sürdürülmeye başlar. Ninenin torununa iyileşmesi için gerekli bitkilerin yerlerini tek tek söylemesi ve küçük kızın gidip bunları bulmasıyla, ilk çağlarda kadınlarla başlayan toplayıcılığın tarih boyunca gelişerek ulaştığı son evredeki şifacılık ocağının kadınlarla devam edeceği sezdirilir. Kadınlar, en baştan kendilerine ait olanı geri almışlardır. Kadın ve doğa, sonsuz döngüyü böylece tamamlamış olurlar.

## Sonuç

Yaşar Kemal'in tek öykü kitabı ilk baskısı 1952'de yapılan *Sarı Sıcak*'tır. Onun kitaplarına girmeyen "Gülizarlan Ninesi" adlı öyküsü İş Bankası'nın ilk sayısını 1978'de çıkardığı *Kumbara* adlı çocuk dergisinin ilk sayısında yayımlanmış ve derginin sayfalarında kalmıştır. Bu yazıda ele alınan öykü, kadın ve doğa temalarını iç içe ele almasıyla o yıllarda bütün dünyada ilk defa duyulmaya başlayan 'ekofeminist' düşüncenin erken bir temsilcisi olur. Kendinden önceki feminist edebiyatın kapsadığı sosyal, bireysel konulardan farklı olarak, kadının doğayla ilişkisini ele alan ve 'doğada kadın'-'kadının doğası' arasında bağ kuran öykünün, yayımlandığı tarih itibarıyla, yenilikçi ve öncü bir eser olduğu iddia edilebilir. "Gülizarlan Ninesi" öyküsünün yayım yılı dikkate alındığında, dünyanın pek çok yerinde henüz duyulmayan, entelektüeller ve araştırmacılar için bile çok yeni olan edebiyat ile ekoloji arasında disiplinlerarası ilişki kuran ekoeleştiriyi 1978 tarihli diğer iki eseri *Deniz Küstü*, *Kuşlar da Gitti* romanlarında işlevsel hâle getirmesi, bu kavramsal altyapıyı feminist bir yaklaşımla değerlendiren ekofeminizme çocuklar için kaleme aldığı öyküsünde yer vermesi Yaşar Kemal'in Türk edebiyatındaki öncü rolünün bir göstergesidir.

"Gülizarlan Ninesi", bugüne kadar kitaplaşmamış olmasının yanı sıra, diğer pek çok bakımdan da önemli bir öyküdür. Kadın ile doğa arasındaki ilişkiyi özcü fikirlerin kalıp yargılarına düşmeden, doğal şartların bireyin maddi ve manevi yaşantısı üzerindeki etkileri arasında dolayimsız bir bağ kuran öykü, 1980'li yıllardan sonra özellikle kadın yazarlar tarafından üretilen feminist külliyatla kıyaslandığında, son derece farklı ve özgündür. Bunun yanında, Yaşar Kemal'in Türk ve dünya edebiyatları içinde doğanın, insan sömürüsü altında büyük bir yıkım ve yok oluşa doğru sürüklendiğini eserlerinde anlatan ilk yazarlar arasındadır. Ondan önce de pek çok yazar ve şair doğa sevgisini, çevre duyarlılığını işleyen eserler kaleme almış olsalar da bir bütün olarak doğanın, başka deyişle ekolojik sistemin büyük bir tahribat altında olduğunu ve yaşadığı doğal şartların yıkımının insanı yok oluşa götüreceğini bu derece güçlü bir sesle dile getiren Türk edebiyatındaki ilk yazar Yaşar Kemal'dir. Yaşar Kemal'in eserlerinde, doğanın açgözlü, bilinçsiz veya iktidar sahibi erkeklerin elinde yok oluşa sürüklenmesiyle, toplumun ekonomik bakımdan en kırılğan üyeleri olan kadınları ve çocukları daha da güvencesiz hâle gelir. Böylece doğa, çocuklar ve kadınlar, -çocuklar için kaleme alınmış "Gülizarlan Ninesi" öyküsünde olduğu gibi- çevreci ve insani bir yaklaşımın sonucu olarak ekolojik bir yaşamı birlikte kurarlar.

Erkek egemen düzenle mücadele eden, kadının bağımsızlığını, emeğini yüceltirken doğayla uyumlu bir yaşam tarzı öneren ekofeminist düşüncenin Batılı ülkelerde yeni yeni dillendirildiği yıllarda Yaşar Kemal, doğanın sömürsünü, kaynakların talanını işlediği bir dizi eserini ardı ardına üretmiştir. Sanayi devriminden bu yana süregelen bilinçsiz tüketimin bir sonucu olarak bugün insanlığın karşı karşıya kaldığı küresel iklim değişikliği, kıtlıklar,



hastalıklar ve daha pek çok sorunun kaynağında erkek egemen üretim ve yaşam şekillerini gören ekofeminist düşünce, Yaşar Kemal'in çağları aşan masalsi üslubuyla "Gülizarlan Ninesi" adlı öyküsünde evrensel bir mesaja dönüşmüştür.

### Kaynaklar

- Andaç, F. (1989). *Gerçekçilik yolunda*. Cem Yayınevi.
- Andaç, F. (2015). *Yaşar Kemal-sözün büyücüsü*. İnkılâp Kitabevi.
- Arslan Öçal, K. (2011). *Dişil dil ve ekofeminist bağlamda Latife Tekin ve Muinar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Banford, A. & Froude, C. K. (2015). Ecofeminism and natural disasters: Sri Lankan women post-tsunami. *Journal of International Women's Studies*, 16(2), 170-187.
- Çiftlikçi, R. (1997). *Yaşar Kemal-yazar-eser-üslup*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Davion, V. (1994). Is ecofeminism feminist?. K. Warren, (Editör), *Ecological Feminism* (ss. 8-25). Routledge.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori*. İletişim Yayınları.
- Eliade, M. (2020). *Demirciler ve simyacılar* (M. E. Özcan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Estés, C. P. (2021). *Kurtlarla koşan kadınlar* (H. Atalay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri-ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar* (E. Genç, Çev.). Kolektif Kitap.
- Gürsel, N. (2008). *Yaşar Kemal-bir geçiş dönemi romancısı*. Doğan Kitap.
- Kabacalı, A. (1997). Sarı defterler arasından çıkan "Zeytinlik" öyküsü. *Adam Öykü*, (11), 13.
- Korkmaz, E. (2010). *Simgeler sözlüğü*. Anahtar Kitaplar.
- Kumbara Dergisi (1978). *Size bir mektup var-başlarken*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Moran, B. (2003). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*. İletişim Yayınları.
- Özdemir, H. & Aydemir, D. (2019a). Dördüncü dalga feminizm üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706-1711
- Özdemir, H. & Aydemir, D. (2019b). Ekolojik yaklaşımlı feminizm/ekofeminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihi süreci ve türleri. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2(2), 261-278.
- Palabıyık, B. (2019). *1980 sonrası kadın yazarların romanlarında çevreci feminizm* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Porritt, J. (1988). *Yeşil politika* (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Şengül, M. B. (2019). *Türk romanında feminizm (1960-80)*. Gece Akademi Yayınları.
- Tharaud, B. C. (2017). *Çukurova-Yaşar Kemal edebiyatının temelleri* (T. Çulhaoğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Tong, P. R. (2006). *Feminist düşünce* (Z. Cirhinoğlu, Çev.). Gündoğan Yayınları.

- Üste, R. B. (2020). Kadınların sosyal alana çıkmalarının önemi: Yönetimin siyasetin ve tarihin değişimi . *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 31-36.
- Warren, K. J. (1997). *Ecofeminism. Women, culture, nature*. Indiana University Press.
- Yaşar Kemal. (1952). *Sarı sıcak*. Varlık Yayınları.
- Yaşar Kemal. (1975). *Bütün hikâyeler*. Cem Yayınevi.
- Yaşar Kemal. (1978). Gülizarlan ninesi. *Kumbara*, 1, 2-3.
- Yaşar Kemal. (1982). Yaşar Kemal'le röportaj. *Çağdaş Eleştiri*, 1, 9-11.
- Yaşar Kemal. (1993). Yaşar Kemal Nabi Nayır'ı anlatıyor. *Varlık*, 1026, 13-14.
- Yaşar Kemal. (2003). *Yaşar Kemal kendini anlatıyor-Alain Bosquet ile görüşmeler*. Adam Yayınları.
- Yaşar Kemal (2018). *Baldaki tuz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz Arslantürk, A. (2018). Çevrenin siyasallaşmasında kadın ve doğanın dönüşümü: ekofeminizm. *Social Science Development Journal*, 11(3), 312-324.
- Yılmaz, Z. G. (2012). Yaşar Kemal ve orman yangınları. S. Opperman (Editör), *Ekoeleştiri-Çevre ve Edebiyat* (ss. 129-169). Phoneix Kitap.



## Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanında Antagonist Figür<sup>†</sup>

### Antagonist Figure in Ahmet Hamdi Tanpınar's A Mind at Peace

A. Mecit CANATAK\*

Mehmet DOĞAN\*\*

#### Öz

Romanda aksiyonun ortaya çıkarılması ve devam ettirilmesi çeşitli "çatışma" biçimlerinin varlığıyla mümkündür. Çatışmanın ortaya çıkması için ise başkişinin temsil ettiği değerlerin karşıtını temsil eden bir "antagonist" (karşıt) figür gereklidir. Antagonist figür, başkişinin temsil ettiği değerleri görünür kılar ve söz konusu değerlerin somutlaşmasını sağlar. Antagonist figürler, başkişinin temsil ettiği değerlerin karşısında yer alarak kurguda dramatik aksiyonun entrik düğümlerini ortaya çıkaran, zıt değerlerin temsilcisi ve başkişinin kendini gerçekleştirmesi önündeki engel kişilerdir. *Huzur* romanında başkişinin tam karşıtı olan Suat, her ne kadar "nihilist" kişiliği ve Dostoyevski'nin roman karakterleriyle kurulan ilgi dolayısıyla ele alınmışsa da romanın dramatik aksiyonu bağlamında değerlendirildiği söylenemez. Bu çalışmada, *Huzur* romanında muayyen değerlerin temsilcisi konumundaki başkişi Mümtaz'ın bireysel ve toplumsal karşıtı olan ve Mümtaz'ın kendini gerçekleştirmesini engellemek için intihar eden Suat üzerinden antagonist figürün romandaki işlevi, romanın dramatik aksiyonuna etkisi incelenecek ve *Huzur* romanında sorunsallaştırılarak tartışılan "tematik değer-karşıt değer" Suat üzerinden okunacaktır. Suat'ı değerlendirirken Tanpınar'ın müstakil olarak yayımlamak istediği ama tamamlayamadığı *Suat'ın Mektubu* isimli eserden de istifade edilecektir. Çünkü *Suat'ın Mektubu* sadece *Huzur*'da bırakılan boşluğu doldurmaz, aynı zamanda okurun, olayları Suat'ın bakış açısından izlemesine olanak sağlar. Bu nedenle Suat'ın Mektubu üzerinden yeni bir değerlendirilmenin yapılması *Huzur*'un anlam katmanlarının çözümlenmesi açısından bir imkân sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Antagonist Figür, Romanda Çatışma, Dramatik Aksiyon, Huzur, Suat'ın Mektubu.

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye, e-posta: [acanatak@yyu.edu.tr](mailto:acanatak@yyu.edu.tr), ORCID: 0000-0001-7897-0558.

\*\* Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye, e-posta: [me.dogan02@gmail.com](mailto:me.dogan02@gmail.com), ORCID: 0000-0002-6336-2389.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 25.03.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 24.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Canatak, A., & Doğan, M. (2022). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın huzur romanında antagonist figür. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 33-44.



### Abstract

The antagonistic figure makes the values represented by the protagonist visible and enables the said values to be embodied. Antagonist figures are the representatives of opposite values and the obstacles to the self-realization of the protagonist, who stand against the values represented by the protagonist and reveal the intrigue of the dramatic action in the fiction. Although Suat, who is the exact opposite of the protagonist in the novel *A Mind at Peace*, is discussed because of his "nihilistic" personality and his interest in Dostoyevsky's novel characters, it cannot be said that he is evaluated in the context of the dramatic action of the novel. In this study, the function of the antagonist figure in the novel and its effect on the dramatic action of the novel will be examined through Suat, who is the individual and social opposite of Mümtaz, who is the representative of certain values in the novel *A Mind at Peace*, and who commits suicide to prevent Mümtaz from realizing himself, and the 'value-opposite value' problematized and discussed in the *A Mind at Peace*. It will be read over Suat.

**Keywords:** Antagonist Figure, Conflict in The Novel, Dramatic Action, *A Mind at Peace*, Suat's Letter.

### Giriş

*"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi."*

Huzur - Ahmet Hamdi Tanpınar.

Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde kullandığı; edebiyat, felsefe ve sinema kavramı antagonist, başkarakter anlamına gelen protagonistin karşıtıdır. Protagonist karakterlerin görevi, meseleleri çözmek, katharsis ve mimesis yoluyla okura/izleyiciye örnek olmaktır. Antagonistler ise sürekli olarak başkarakterle mücadele halindedir. İyilikten değil kötülükten yana olan bu karakterler, ana kahramanı yenmek için hileye ve şiddete başvururlar. Edebiyat dünyasında Faust ve Times Arrow, antagoniste örnek olarak gösterilebilir. TDK'ya göre antagonist kelimesinin sözlük anlamı düşman karakterdir. Filmlerde ve kitaplarda, iyiliği engelleyip kötülüğü egemen kılmak isteyen tüm karakterler antagonist olarak nitelendirilir. "Antagonizm" ise en öz ifadeyle karşıtların çatışması anlamına gelmektedir. Ahmet Cevizci antagonizmin "*kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar*" arasında üstesinden gelinemez çelişki/karşıtlık anlamına geldiğini, ayrıca eylemlerin sonuçlarının birbirlerine tümüyle karşıt olarak belirlediği çatışma biçimi için kullanıldığını ifade eder (Cevizci, 1999: 59). Diğer bir ifadeyle antagonizm; çeşitli şekillerde ortaya çıkan çelişkilerin keskinleşerek bir çatışma ve uyuşmazlık halini almasıdır. Orhan Hançerlioğlu "antagonizm"i anamalcı üretim biçimine özgü ve zorunlu olarak ortaya çıkan bir çelişme biçimi olarak değerlendirir. Genel anlamdaki çelişkiden farkını, "*sömüren ve sömürülen temeline*" dayanması olarak belirler ve çelişmeyi "karşıtlık" ve "uyuşturulamaz karşıtlık" olarak ikiye ayırır. "*Uyuşturulamaz karşıtlık, toplumsal gelişme, toplumsal ve bireysel ilişkilerde varlaşan çeşitli çelişmeleri içerir. Bu çelişmelerden çatışmaya dönüşene uyuşturulamaz veya uzlaşmaz karşıtlık (Antagonizm); çatışmaya dönüşmeyene ise uyuşturulur ya da uzlaşır karşıtlık denir.*" (Hançerlioğlu, 1985: 63)

Kurgu kişisi olarak ise; Türkçede hasım, karşı güç, hasım kahraman, karşı kahraman, karşı figür (Sazyek, 2020: 193), karşıkişi, karşı/muhafif kişi (Huyugüzel, 2018: 268), kart karakter (Şahin, 2014: 73), uyuşturulamaz karşıtlık, uzlaşmaz karşıtlık (Hançerlioğlu, 1985: 62) gibi isimlerle de karşılanan "antagonist" figür, romanın merkezinde bulunan ve muayyen değerlerin kendisinde somutlaştırıldığı ayrıca başkişinin temsil ettiği değerlerin karşısında "karşıt değerler"i temsil eden kurmaca kişidir.

Antagonist figür, başkişinin "*fiili ve düşünsel konumunun karşısında*" (Sazyek, 2020: 193) yer alarak "*Romanda değerler dünyasının oluşması ve çatışmanın meydana gelmesine olanak sağla[r]*"

(Şahin, 2014: 73). Antagonist kişi her ne kadar “ikinci derecede önemli kişi” (Huyugüzel, 2018: 268) olarak değerlendirilse de romanda entrik kurgu ve dramatik aksiyonu yönlendiren önemli bir figürdür. Çünkü romanın dayandığı çatışma ancak karşıt güçlerin varlığıyla mümkündür. Bu nedenle çoğu zaman “oyunu ve hikâyeyi birlikte götürürler” (Huyugüzel, 2018: 268). Çünkü antagonist figür sadece romanda çatışmaya zemin hazırlamaz, aynı zamanda romanın fikir örgüsünde “değerler”i temsil eden başkişinin karşısında “karşıt değerler”i somutlaştırır. Neticede “çatışma” sadece romanın entrik yapısıyla değil, “irdelenen sorunsal” da içinde barındıran bir kapsama sahiptir (Sazyek, 2020: 90).

Ayrıca bu üç düzlem -romanın entrik kurgusu, dramatik aksiyonu ve değerler düzleminin daha isabetli belirlenmesi- birbiriyle iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan unsurlardır. *Huzur* romanında Suat, söz konusu üç unsurun ortaya çıkmasını sağlayan figürdür. Çalışmamızda bu unsurları romana katkıları bakımından değerlendirerek antagonist figürün kurgusal işlevini Suat özelinde daha görünür kılmaya çalışacak, bu üç unsur çerçevesinde *Huzur* romanındaki antagonist figür Suat'ı değerlendireceğiz.

Toplumsal ve bireysel hedefleri olan Mümtaz'ın karşısında hem toplumsal değerler zemininde karşıt hem de kişisel arzuları bağlamında “rakip” karşıt kişi Suat'tır. Mümtaz'ın karşısında yer alan Suat, onun “kendini gerçekleştirme” önündeki engeldir. Eleştirilenlerin, “Mümtaz'ın tam tersi” dediği Suat'ı (Erdoğan, 2012: 69, Moran, 2010: 283, Yalçın, 2017: 297) aydınlatmak için Mümtaz'a, Mümtaz'ı her veçhesiyle aydınlatılabilmek için Suat'a ihtiyaç vardır. Çünkü bir şey ancak karşıtıyla daha belirginleşir. Suat ile Mümtaz'ın karşılaştırıldığı, konuşturulduğu ve anlatıldığı bölümler tam olarak Suat ile Mümtaz'ın şahsında temsil edilen düşünce dünyalarının daha iyi aydınlatılmasına hizmet eder. “Suat ile Mümtaz, birbirlerinin zıddı gibi görünmekle birlikte tez ve antitez gibi birbirini tamamlayan karakterlerdir. Öyle ki Suat'ı, bağımsız bir karakter değil, Mümtaz'ın öteki beni, iç sesi olarak yorumlamak dahi mümkündür” (İnci, 2021: 21). *Huzur*'daki antagonist figür Suat'ın, aslında romanın ikinci bir başkişisi olduğunu Tanpınar'ın *Suat'ın Mektubu*'ndan anlıyoruz.

Suat'ın *Huzur* romanı için ne ifade ettiği sorusu önemlidir Handan İnci'nin verdiği bilgilere göre *Huzur*, Cumhuriyet gazetesinde tefrika halinde yayımlandığında “Suat” bölümü yoktur, hatta Suat romanın işleyişinde önemli rolü olmayan üçüncü dereceden bir kişidir. Mümtaz'la tanışmazlar, sadece Macide'nin bir akrabası olarak Nuran'a yazdığı bir aşk mektubuyla *Huzur*'un tefrikasında yer alır. Tanpınar *Huzur*'u kitap olarak yayıma hazırlarken romana “Suat” bölümünü ekler ve böylece romanın dramatik aksiyonuna önemli bir misyon yükler. Tanpınar'ın ölümünden elli altı yıl sonra yayımlanan eseri *Suat'ın Mektubu*'ndan<sup>1</sup> anladığımız kadarıyla Tanpınar, Suat karakterini de -tıpkı *Mahur Beste*'nin kurgusal kişisi Behçet Bey'e mektup yazması gibi- hayatından çıkaramamıştır. *Huzur*'un içine serpiştirdiği Suat'ın mektubundan bazı bölümleri ayrıca bir kitap halinde yayımlamak için üzerinde çalışmıştır.

Romandaki entrik kurgu, denilebilir ki, başkişi Mümtaz'ın “kendini gerçekleştirme”ye yeltendiği noktada başlar ve “antagonist figür”ün engelleme çalışmalarıyla dramatik aksiyon

<sup>1</sup> Tanpınar kendisiyle yapılan bir röportajda bu eseri üzerinde çalıştığını ifade etmiştir: “Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor... Fakat daha evvel *Huzur*'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suat'ın mektubu'nu. Küçük bir eser, okuyucu orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda görecekler.” (İnci, 2021: 9)

hız kazanır. Nitekim *Huzur*'da başkişi Mümtaz'ın hayatının kadını olabilecek, ona anlam katacak Nuran ile karşılaşması (Mümtaz'ın kendini gerçekleştirebilmesi için en önemli unsur) ile onu engelleyecek olan Suat ile karşılaşması aynı gün, aynı saatlerdedir. *Huzur*'da başkişi Mümtaz'ın kendini gerçekleştirmesi önünde hem geniş bir kişi kadrosu hem de olaylar engeli vardır. Her ne kadar karşıt figür olarak Suat ön plandaysa da romandaki diğer pek çok kişi de Mümtaz'ın kendini gerçekleştirmemesi için adeta iş birliği içindedir. Bununla birlikte merkez konumda olan kişi Suat'tır ve diğer kişiler Mümtaz aleyhine olmak üzere Suat'a yardım ederler. Mümtaz'ın Nuran ile tanıştığı gün bu aşkı engellemeye çalışan tüm kişiler ile de karşılaşılır. İlk olarak Nuran'ın yanında babasına çok düşkün olan kızı Fatma ve Adile Hanım vardır. Gemiden indiklerinde önce Nuran'ın boşanmak üzere olduğu eşi Fahir'le; ardından Mümtaz'ın İhsan ve arkadaşlarıyla buluşmaya gittiği lokantada Suat'la karşılaşılır. Böylece bu aşkı engellemeye çalışacak -Yaşar hariç- tüm kişiler Mümtaz'ın Nuran'la tanıştığı gün ortaya çıkar. Bununla birlikte Mümtaz için asıl "huzursuzluk" Suat'ın ortaya çıkmasıyla başlar ve Suat'ın Nuran'a yazdığı mektupla birlikte huzursuzluğun ritmi artar. Nitekim Suat'ın intihar mektubuyla birlikte de huzursuzluk en üst seviyeye çıkar.

### **Huzur'da Çatışma Biçimlerinin "Ne"liği ve Niteliğinin Kurgudaki Yeri**

Romanda çatışma, ancak karşıt değerlerin varlığıyla mümkündür ve bu karşıt değerleri somutlaştırmak için en az iki figürün varlığı gereklidir. Kurmaca içeriğın temel gerilim ögesi olan "çatışma", "başkişi" ile "antagonist" figür arasındaki ilişkiden kaynaklanır ve bu ilişkinin niteliği de "çatışma"nın dozunu belirler (Sazyek, 2020: 89). Gerilim, aksiyon ve entrik kurguyu yönlendiren "çatışma", kurgusal kahramanların amaçlarına ulaşmak için gösterdikleri mücadele ile ortaya çıkar. Çatışma'nın, "romandaki fikir örgüsünün figürde ve aksiyonda somutlaşmış hâli" (Sazyek, 2020: 90) olması nedeniyle başkişi ile antagonist figür arasında yaşanan mücadele/çatışma aynı zamanda karşıt düşüncelerin, romanda ele alınan fikir örgüsünün tematik gücünü oluşturur.

Değerler çatışması kurgusal kişilerin fikirleri, davranışları ve söylemleri üzerinden temsil edildiğinden kurgusal kişilerin ele alınması; sorunsallaştırılan değerlerin somut bir şekilde göz önüne serilmesini kolaylaştırır. Dolayısıyla "başkişi" ile "antagonist figür" arasındaki çatışmanın "ne"liğinin tespit edilmesi aynı zamanda roman düzleminde tartışılan değerler çatışmasının niteliğinin ve yoğunluğunun açığa çıkarılmasıdır. Ayrıca çatışma, değerlerin görünür kılınması ile de doğrudan ilgilidir. "Merdud tipler<sup>2</sup>, bazen olumlu tiplerin daha belirgin kılınabilmesi için bir karşılaştırma aracı olarak kullanılır" (Çetin, 2012: 154). Romanda verilmek istenilen değerlerin ortaya çıkması ve dikkat çekmesi için antagonist figür devreye girer.

*Huzur*'daki aksiyon gerek uyuşturulur gerek uyuşturulamaz iki çatışma düzleminde devam ettirilir. Uzlaşır karşıtlık, aşk düzleminde (Mümtaz-Nurhan) bir çatışma üzerinden yaşanırken uzlaşmaz karşıtlık ise söz konusu aşkı "üçüncü şahıs" olarak yer alan Suat ile Mümtaz arasında yaşanır. Suat, Mümtaz'ın hem toplumsal düşüncelerinin karşıtı hem de bireysel hedeflerinin önündeki engeldir. Ayrıca Mümtaz, Suat ve Nuran kendi içlerinde de

<sup>2</sup> Burada hemen belirtmek gerekir ki, antagonist figür daima başkişinin temsil ettiği değerlerin karşısında yer almakla birlikte; başkişi her zaman olumlu değerleri, karşıt kişi ise her zaman olumsuz değerlerin temsilcisi olmaz. Polisiye romanlarda başkişi bir suçlu, karşısında yer alan dedektif/polis ise onu engellemeye çalışan olumlu nitelikte bir karşıt figür olabileceği gibi (Şahin, 2014: 536; Huyugüzel, 2018: 268; Sazyek, 2021: 193-194).

çelişkiler, çatışmalar yaşarlar. Bu nedenle *Huzur* romanında dikkat çeken kurgusal yön, çok boyutlu bir çatışmalar dizgesini içinde barındırmasıdır. “*Huzur’da baştan sona bir değerler çatışması sergilenir*” (Erdoğan, 2012: 69). Doğu-Batı, eski-yeni, iyi-kötü, sorumluluk-özgürlük, savaş-barış, hastalık-sağlık, inanç-inançsızlık vb. çatışmalar roman boyunca tartışılır. “*Mümtaz, Huzur’da çatışmalar ve zıtlıklarla parçalanmış Türk toplumunu temsil eder. Nasıl ki Osmanlı medeniyetinin küllerinden yeniden doğmaya çalışan, kendi değerleriyle çatışma hâlindeki ülkesi Türkiye’nin yeni bir terkibe ihtiyacı varsa, Mümtaz’ın da huzura kavuşmak için bir iç nizama gereksinimi vardır*” (Zeynep Bayramoğlu’ndan akt. Erdoğan, 2012: 69). Şüphesiz bu çatışmaların en belirgin olanı Suat-Mümtaz düzleminde tartışılmaya açılan -kişisel, toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik ve düşünsel- konulardır. Veysel Şahin’in tespitiyle “*Bu tipteki karakterler romanda belirir belirmez, yıkıcı bir güçle ülkü değerleri tahrip ederler*” (Şahin, 2014: 700). Nitekim *Huzur’da* dramatik ritmin yükselmesi Suat “*belirir belirmez*” başlar. Suat ile Mümtaz arasındaki çatışma alanlarını “bireysel” ve “düşünsel” olarak iki ayrı başlıkta incelemek mümkündür.

### ***Huzur’da Bireysel Çatışma***

Başkişinin kendini gerçekleştirmesini kısaca; amaçladığı bireysel veya toplumsal/düşünsel hedefe ulaşması şeklinde tanımlayabiliriz. *Huzur’da* Mümtaz’ın bireysel hedefinin Nuran ile evlenmek olduğunu görürüz. Bireysel çatışma; Suat’ın Mümtaz ile Nuran’ın evlenmelerini engellemeye çalışmasında görülür. Bireysel çatışmanın görünür kılındığı zemin Nuran’dır. Suat, sadece bireysel anlamda Mümtaz’ın kendini gerçekleştirme önünde engel değildir, aynı zamanda düşünsel planda ve karakter olarak da Mümtaz’ın karşıtıdır. Bireysel çatışmanın zeminini oluşturan “aşk” düzleminde değerlendirdiğimizde Suat ile Mümtaz arasındaki karakter farklılığı da ortaya çıkmaktadır. Sadece bireysel çatışma ele alındığında dâhi hem antagonistik figürün romanın dramatik kurgusunda edindiği yeri hem de başkişi Mümtaz ile Suat’ın ahlaki, karakteristik özelliklerine ulaşılabilir. Böylece bireysel çatışmanın nedenleri ve niteliği de somutlaştırılabilir.

*Huzur* romanında Mümtaz ile Suat arasındaki bireysel çatışma Nuran üzerinden yaşanır. Mümtaz açısından Nuran, âşık olunan kadından öte bir anlam ve öneme sahiptir. Suat’ın Nuran-Mümtaz ilişkisini bitirecek şekilde intiharını anlamak için Nuran’ın Mümtaz’da edindiği yeri belirlemek önemlidir.

Berna Moran, *Huzur’da “aşk, doğa ve sanat”*ın birbirine sıkıca örüldüğünü, bununla birlikte Mümtaz için aşkın doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleştiğini hatta onları fazlasıyla arttırdığını ifade eder (Moran, 2010: 278). Mümtaz’ın tarih, doğa ve sanat anlayışı Nuran’ın aşkında anlam kazanır. Bu nedendir ki Nuran ile gezdiği tarihi/sanatsal mekânları tasvir ettiği bölümlerle daha sonra Nuran olmadan yaptığı gezilerde aynı mekânları tasvir ettiği bölümler arasında büyük bir bakış açısı farklılığı ve değerlendirme zıtlığı görülür. “*Mümtaz ile Nuran’ı birbirlerine bağlayan, aşklarının bedensel yönünden çok Boğaz, müzik, sanat gibi konularda aynı duyguları paylaşmalarıdır*” (Moran, 2010: 278-279). Mümtaz’ın Nuran’la tanışmasından önce zihnen meşgul olduğu tüm ilgi alanları Nuran’la birlikte kalben ve ruhen tadılan bir yaşam biçimine dönüşür. Mümtaz ile Nuran’ın anlatıldığı bölümlerde Mümtaz’ın düşüncelerinde bir bulanıklık yoktur; aksine “*Nuran, kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti[r]*” (Tanpınar, 2016: 166). Unutulmaya ve yok olmaya yüz tutmuş bir medeniyetin mimarisi,

musikisi, yaşantısı Nuran'la tanıştıktan sonra kapılarını açar (Tanpınar, 2016: 166) ve Mümtaz'ın hayata estetik açıdan bakmasını sağlayan da Nuran'dan aldığı ışık/ilhamdır. Nuran'ın verdiği bu ilham neticesindedir ki yazmayı düşündüğü *Şeyh Galip* adlı eserini yeniden yazmaya karar verir. Bu anlamda Nuran, Mümtaz'da o güne kadar eksik kalan önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Hatta "*ya mazide ya istikbal*"de yaşayan Mümtaz'ın (Tanpınar, 2016: 177) maziye istikbal ile buluşturduğu "*şimdiki an*" Nuran'ın varlığıyla mümkün olur. Nuran'dan önce olduğu gibi Nuran'dan sonra da Mümtaz için "*şimdiki zaman*"ın zihnen ve hayalen mevcut olmadığını görürüz. Yani Suat'ın intiharıyla Mümtaz aslında Nuran ile birlikte "*şimdiki zaman*"ı da yitirir. Böylece Suat ile Mümtaz arasındaki bireysel çatışmada Suat, Mümtaz'ın hem bireysel hem de düşünsel planda kendisini tamamlayacak bir aşkın gerçekleşmesine engel olur.

Her iki figürün Nuran'a yaklaşımları onların kişiliklerinin ahlaki ve düşünsel boyutlarını da sunmaktadır. Mümtaz, Nuran'ın şahsında kadim bir geleneğin izdüşümlerini görür. Bir şeyin değer kazanabilmesi için, geçen zamanın hatıralarının üzerine sinmesi ve farklı değerler katması gerekir (Koç, 2014: 41). Tanpınar'dan izler taşıyan Mümtaz için de durum böyledir. O, Nuran'ın şahsında beş yüz yılda oluşan İstanbul/Boğaz kültürünün birikimini görür. Bir kadında aradığı her şeyi Nuran'da bulur. Hem halk türkülerine hem de klasik Türk musikisine aşına, üstelik Mevlevi ve Bektaşilik kültürü içinde yetiştirilen Nuran İstanbul'da ortaya çıkan iki kadim kültürün birikimiyle yoğrulmuştur. Mümtaz'la aralarında duygu ve düşünce açısından hiçbir fark yoktur. "*Mümtaz'ın Nuran'la olan bütünleşmeleri ideolojik, estetik ve tarihsel bir yakınlık olarak değerlendirilmektedir*" (Yalçın, 2017: 290).

Suat için ise Nuran sadece ele geçirilecek geçici bir eğlencedir. Suat'ı Dostoyevski karakterleriyle metinlerarası bağlamda karşılaştırarak değerlendiren Kaan Kurt, Suat'ın Nuran'la birlikte olma isteğinin Mümtaz'a olan kını veya şehvet düşkünlüğü ile açıklanamayacağını söyler. Kurt'a göre bunun nedeni Dostoyevski ile kurulan örtük metinlerarasılıktır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov, Svidrigaylov gibi "kötü" roman karakterlerinin çoğunlukla kendilerine kurtarıcı olarak bir kadın seçtiklerine; Suat'ın Nuran'a ilgisinin de benzer bir durum olduğuna değinir:

Nuran, Suat için bir kurtarıcı kadın figürdür. Ancak Nuran aracılığıyla Suat acılarından kurtulabilir. Nasıl Svidrigaylov Dünya ile birlikte olamayacağını anlayınca intihar ederse, Suat da Svidrigaylov gibi Nuran ile birlikte olamayacağını anladığı anda intihar eder. Mümtaz ile Nuran ilişkisinin intihar sebebiyle sona ermesi belki de bu intiharın Suat'a göre ikincil yararlarından (Kurt, 2020: 141-142).

Kayda değer bir yorum olmakla birlikte romanda bu yorumu doğrulayacak bir veriyle karşılaşmadığımız gibi, makalenin yazarı da bunu doğrulayacak bir alıntı yapmaz. Üstelik Suat'ın Nuran'a mektup yazdığını Mümtaz'a itiraf ettiği bölüm de bu yorumun isabetsiz olduğunu gösterir. *Suat'ın Mektubu*'nu yayıma hazırlayan Handan İnci, Suat'ın Nuran'a yönelik ciddiye alınacak bir aşk duygusu olmadığını belirterek "*Nuran, Suat'ın çevresiyle ve kendisiyle hesaplaşmak için kullandığı bir bahane*" (İnci, 2020: 16) olarak değerlendirirken Alemdar Yalçın ise "angozik" bir yapısı olan Suat'ın başkalarının mutlu olmasını istemediği için intihar ettiğini belirtir (Yalçın, 2017: 297).

*Suat'ın Mektubu*'ndan hareketle değerlendirecek olursak, Suat açısından Nuran'dan öte intiharından hemen önce tanışıp geceyi birlikte geçirdikleri genç kızın 'kurtarıcı kadın figürü'



olabileceğini ifade etmek daha doğru olur. Suat'ın, Nuran'a gönderdiği aşk mektubunu Mümtaz'a itiraf ettiği bölüm bu savımızı güçlendirir niteliktedir.

Mümtaz bu mektubu “bir hastanın sayıklamaları, hastalık zamanında nükseden bir sayırına hâli” olarak görür. “Talih bu hasta kafanın, sanatoryumda yatarken bütün özlediği şeylerin Nuran'da toplandığını düşünmesini istemişti ve böyle olduğu için Mümtaz şimdi bir hastaya, yardıma muhtaç bir adama kızıyor, onun kemikleri çıkmış yüzünü yumruklamak istiyordu.” (Tanpınar, 2016: 218)

Oysa Suat, Mümtaz'ın bu değerlendirmelerini boşa çıkarır. Mümtaz'ın evindeki akşam yemeğine katılan Suat evden ayrılırken kendisine eşlik eden Mümtaz'a bu durumu açıkça anlatır:

- Ben Nuran'a mektup yazdım, bunu biliyor musun?” dedi. Bir aşk mektubu!
- Bu ani hücum karşısında şaşırın Mümtaz adeta kekeleydi:
- Biliyorum, dedi. “Bana gösterdi. Evleneceğimizi bilmiyor muydun?
- Seviştığınızı biliyordum.”
- O halde?
- O haldesi yok. O gayesiz hareketlerden biri. Yazmadan yarım saat evvel belki Nuran'ı aylarca düşünmemiştim.

Mümtaz arada kendisine ait bir mesele yokmuş gibi sakin bir sesle:

- Fakat bana karşı, eski arkadaşına karşı, ne bileyim, pek doğru iş değildi bu.” Bu sefer göz göze geldiler. Suat'ın yüzünde acıklı bir tebessüm vardı.
- Sen, garip ve münasebetsizin bazen bizi nasıl istila ettiğini anlamazsın. Belki hiç anlamayacaksın. Çünkü hareketlerinin üzerinde ısrar eden, onların behemehal bir devamı ve neticesi olmasını isteyen takımdansın. Onun için her şeyde bir mantık görmek istersin! Ne ise oldu! Seni beyhude tutmayayım. Ben sadece bir münasebetsizlik olsa bile, bunu bilmeni istemiştım (Tanpınar, 2016: 299).

Suat ile Mümtaz arasında geçen konuşmadan da anlaşılacağı üzere Suat'ın Nuran'a ilgisi gerçek anlamda bir aşk değildir. İntihar mektubunda da bunu açıkça dile getirir. Nuran için “sevmesem bile düşüncesine alışık olduğum bir kadın” (Tanpınar, 2021: 32) ifadesi, ayrıca “Nuran'a karşı olan dostluğum, o acayip, mahiyetini benim de bilmediğim iptila dahi bir kadın arayıcısı olmaktan beni kurtaramamıştı” (Tanpınar, 2021: 55) gibi cümleler Nuran'ın Suat üzerinde değiştirici bir etkisinin olmadığını gösterir.

### **Düşünsel Çatışma<sup>3</sup>**

Mümtaz-Suat zemininde sunulan çatışmayı Türk tarihinde etkili olan dönemlerin yetiştirdiği zihniyetlerin çatışması olarak değerlendirmek mümkündür. Tanpınar'ın kişileri kendi zamanlarından ve zeminlerinden bağımsız değildirler. Özellikle *Huzur*'un kahramanları, kendi zamanlarının tüm özelliklerini iliklerinde yaşayan bireylerdir. Nitekim

<sup>3</sup> *Huzur* tezli bir roman olmamakla beraber Berna Moran'ın ifadesiyle “meseleleri olan” bir romandır. *Huzur*'un hem yapısında dikkat çeken hem de içeriğini oluşturan temalar “sosyo-politik” değerler ile “estetik” değerlerin bir arada işlenmesidir. “*Huzur'un* yapısı da, anlatım tekniği de, romanın ana fikrini verebilmek düşüncesiyle kurulmuş bir yapı... Başka şekilde söylersek, romanın sonunda Mümtaz'ın bunalımına yol açan değerler çatışması romanın yapısına da yansıyor. *Huzur'a* bütünlük kazandıran biraz da bu temaların ve motiflerin ele alınış biçiminin, yapıyı bir müzik formuna yaklaştırması” (Moran, 2010: 274).

Tevfik Bey ile Yaşar Bey'in anlatıldığı bölüm, Tanpınar'ın, kişilerini dönemlerinin adeta panoraması, dönemlerinin minyatürü ve özeti olarak çizdiğini göstermektedir.

Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimat'tı. Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey daha ziyade İkinci Meşrutiyetti, onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşâğılık duyguları ve onların yerini bir dalğanın yerini bir başkasının alışması gibi dolduran silkinişleri, hulasa en coşkun heyecanla hiç kımıldanmaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır (Tanpınar, 2016: 154).

Bu bağlamda Mümtaz zamansal olarak Doğu ile Batı, eski ile yeni, mazi ile istikbal, gelenek ile modernite arasında sıkışmış-arafta kalmış- bir bireydir. Mümtaz'ı iyi tanıyan Macide ile Nuran'ın Mümtaz'ı değerlendirmeleri de bu yöndedir. Nuran'ın söylediği şu sözle Mümtaz'ı tahlil eder: *"Niçin bugünü yaşıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var"* (Tanpınar, 2016: 177).

*Huzur'* da düşünsel anlamda *"huzursuzluğu"* ortaya çıkaran unsur, Türk toplumunun batılılaşma macerası kadar eski bir tartışmaya dayanır: Medeniyet krizi. Tanpınar, medeniyet değişiminin toplumu oluşturan tüm ögeler -insan, aile, kent, sanat, mimari vb- üzerindeki etkilerini derinlemesine tartışır. Medeniyet değiştirilirken bu kriz en az zararlı nasıl atlatılacaktır, hangi kültürel ögeler muhafaza edilecek ve hangileri değiştirilecektir? *"Geleneğimizden gelen kültür ve medeniyet mirasımızdan neleri geleceğe taşıyacağımız da romanda tartışılan önemli noktalardan birini oluşturmaktadır"* (Yalçın, 2017: 287).

Roman boyunca görülen tartışmaların zeminini aslında bu sorulara aranan/verilen cevaplar oluşturur. Suat değişen bir medeniyet devresinin ürünüdür. Döneminin yansıması olarak boşlukta sallanan bir birey, dünya savaşlarının her anlamda yıkıcı etkilerini ruhunda yaşayan Batılı gençlerin erken temsilcisidir. Bu nedenle Mümtaz ile Suat'ın çatışmalarını farklı zamanların ortaya çıkardığı değerlerin karşılaşması ve çatışması olarak adlandırmak mümkündür.

. Düşünsel boyutta -genel bir değerlendirme ile- Mümtaz; toplumcu, sorumluluk sahibi bir aydın ve yok olamaya yüz tutmuş bir medeniyetin izlerini takip edip kaybolmakta olan bu medeniyetin yitik unsurlarını ortaya çıkarmaya çalışan bir akademisyendir. Karşıt figür olan Suat ise; bencil, sorumsuz ve nihilist bir figürdür.

Romanının başkişisi Mümtaz, belli bir değerler dünyasının temsilcisi olarak çizilmiş, muayyen bir düşüncenin, yaşam biçiminin sözcüsü konumundadır ve bir sentez arayışındadır. Onun yaşamında mazi ile istikbal, eski ile yeni, Doğu ile Batı iç içedir. Her iki dünyanın edebiyatından, musikisinden, mimarisinden zevk alır. Suat ise eski olan her şeyin atılması kanaatindedir. Suat-Mümtaz-İhsan arasında geçen şu konuşma bu çatışmanın "ne"liği ve "niteliği"ni çok iyi yansıtır:

[İhsan] - ...kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni yeni bir hayat kurmağa çalışacağız. Hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü, onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda, biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fıskırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz şarkın en klasik zevkli milletiyiz. Her şey bizden bir devam istiyor.

[Suat] - Eskiye devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli aramak ne için?

[İhsan] - Hayatımızın henüz şekli yok da onun için! Zaten hayat tanzim edilmeğe daima muhtaçtır. Hele asrımızda.

[Suat] - O halde maziye tasfiye ediyoruz?..

[İhsan] - Elbette... Fakat icap eden yerlerde. Ölü kökleri atacağız; yeni bir istihale gireceğiz: Onun insanını yetiştireceğiz...

[Suat] - Bunu yapmak için nereden hız alacağız?..

[İhsan] - İhtiyaçlarımızdan, yaşama irademizden; zaten hıza değil, derse ihtiyacımız var. Bunu da realite bize verir, müphem ütopyalar değil!..

[Suat] - Ben ütopya bahsetmiyorum... Fakat bakir türküler istiyorum. Dünyayı yeni gözle görmek istiyorum. Bunu sade Türkiye için istemiyorum, dünya için istiyorum. Yeni doğan insanın teganni edilmesini istiyorum.

[İhsan] - Adalet istiyorsun, hak istiyorsun.

[Suat] - Hayır, öyle değil! Çünkü kelimeler eski. Yeni insan eskinin hiçbir artığını kabul edemez...

[Mümtaz] - Suat bize bu yeni insanı tarif etsin! dedi.

[Suat]: Edemem! Çünkü, daha doğmadı. Fakat doğacak, eminim. Bütün dünya onun sancısını çekiyor. İşte İspanya!.. (Tanpınar, 2016: 89).

Suat da döneminin "yeni insan" profilinin temsilcisidir. Mümtaz-Suat ilişkisinde yaşanan temel çatışma "yeni insan"ın düşünsel ve karakteristik özelliklerinin ne olacağıyla ilgilidir. Mümtaz'ın sentezciliğine karşı Suat "yeni insan"ın mümkün olması için "eski" olan her şeyin atılması kanaatindedir; ama bu pek de mümkün değildir. Suat'ın bunalımının bir nedeni de budur. Mektubunda bunu şöyle ifade eder. "Yeni insan mı arıyorsun? Eskiden hiçbir şey bırakma! diyorlar. Fikir doğru, fakat tatbiki kabil değil... Eski makine beni yıktı. Teşebbüse tekrar girenler sisteme eskinin hiçbir artığını almasınlar!" (Tanpınar, 2021: 55-56) Suat bir bakıma "henüz doğmadı" diye ifade ettiği "yeni insan"ın erken temsilcisi olmakla birlikte intiharıyla da aslında doğacağını umduğu 'yeni insan' tipinin güdüklüğünü gösterir.

Düşünsel çatışma; yitik bir medeniyetin izlerini süren, geçmiş ile şimdi arasında sıkışmış, "an"ı yaşayamayan araftaki Mümtaz ile tüm yaşamını "an"a endeksleyen, içinde bulunduğu çağın bunalımlarını iliklerinde hisseden, boşlukta sallanan Suat arasındaki bu uzlaşmaz nitelikten kaynaklanmaktadır. Yani "eşik" döneminin sancılarını çeken bir toplumun "tahayyür" halini temsil eden Mümtaz ile tüm değerlerini yitirmiş, arayışı herhangi bir sonuca ulaşmamış, "hiç"likte karar kılmış Suat şahsında Türkiye'nin sosyo-kültürel meseleleri ele alınır. Mümtaz'la taban tabana zıt Suat figürü *Huzur*'da düşünsel çatışmayı mümkün kılar.

"Tanpınar'ın romanlarında büyük yemek sahneleri önemli yer tutar... 'Suat' adlı üçüncü bölümün yarısını kaplayan yemekte, *Huzur*'da tartışılan bütün meseleler toplu olarak bir araya getirilmiştir" (İnci, 2021: 14). *Huzur*'da romanın sorunsallaştırdığı meseleler de genel olarak Suat ile Mümtaz'ın bir araya geldiği iki yemek sahnesinde ele alınır. Romanda Tanpınar'ın tartıştığı meselelerin yoğun olarak iki yerde ele alındığı ve her iki yerde de Suat'ın merkezde

olması Suat'ın romanın dramatik aksiyonuna etkisini gösterir. Üstelik Mümtaz da Suat'ın merkeze alındığının farkındadır. *"Hakikatte istemeden, belki onun telkinleriyle belki içlerindeki korku yüzünden, hatta onu sevmedikleri için hep Suat'ın etrafında toplandıklarını ve onu daha şimdiden bir sürgün avında canının telaşına düşmüş hayvan haline soktuklarını sanıyordu. Bu bir vaziyeti azdırmaktan başka bir şey değildi"* (Tanpınar, 2016: 284).

Suat, sadece Mümtaz'ın temsil ettiği değerlerin karşıtı değil, bu değerlerin "kusurları"nu göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Tanpınar, Heine'nin anlattığı bir teoloji âliminden söz eder.

Bu adamcağız ömrünü Allah'ın varlığını ispat için bir kitap yazmaya hasretmiş. Hakikaten de büyük bir âlim olduğu, skolastikten kalma o keskin münazara silâhına sahip olduğu için, üstüste deliller, bürhanlar toplar, onları tanzim eder, davasını ispat edermiş. Fakat kitap bir türlü yazılamazmış. Çünkü sonuna yaklaştığı zaman, kafası tam tersine çalışmaya başlar, yıllarca büyük bir şevkle, metodla, ısrarla topladığı deliller ve bürhanlar davasının aleyhine dönermiş. Namuslu bir adam olduğu için o zaman kitabını yakar, ve bu sefer Allah'ın yokluğunu ispat için bir başka kitap yazmaya başlamış. Fakat onu tam bitireceği zaman da hidayet tekrar içinde konuşur, inkârın sefil ve karanlık aletleri birdenbire imanın nuru ile parlarmış. Heine'nin kendini gördüğü devre kadar bu hep böyle devam etmiş! (Tanpınar, 1970: 36).

*Huzur'* da Mümtaz-Suat ekseninde görülen çatışma ve tartışmalar tam olarak Heine'nin anlattığı "teoloji âliminin" ıstıraplarını yansıtır. Suat Mümtaz'ın değerler dünyasını yıkarken kendi anlattıklarına kendini inandıramaz. Bir geceliğine hayatına giren genç kız Suat'ın değerler dünyasını altüst eder. *Huzur'* un sonunda Mümtaz'ın değerler dünyasının sarsıldığını gören okuyucu, *Suat'ın Mektup'* unda ise Suat'ın değerler dünyasının yıkıldığını görür. Suat'ın intiharından önce yazdığı mektupta bunu açıkça görmek mümkündür. Suat'ın *Huzur* romanı boyunca hürriyet, kader, inanç gibi konularda savunduğu düşüncelerinden koptuğu görülür.

Evet iki şeyi, iki masalı yıktık. Allah'ı ortadan kaldırdık. Kadını kendi hakikati içinde görmeye başladık. Fakat hakikaten cins meselesi bu mudur? Hayır, doğrusunu istersen kendi septik, imkânsız hürriyetler isteyen, büyük ve güzeli inkâra hazır kafamıza göre yeni bir kadın yaptık... Tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür... ve Allah'ı aradım. Ona ne kadar muhtaçtım!.. Beni buraya hayatımın tezadı getirmişti. Bir taraftan küçük zevklerin adamı olacaksın, öbür taraftan güzeli ve büyüğü seveceksin! Bu kabil değildir!.. Onun için asrımızı değiştirmek isteyenler, aileden, şundan, bundan evvel güzele vuruyorlar, onu yıkmaya çalışıyorlar... Acaba irademizden müstakil bir kader var mı, dersin Mümtaz?.. Şurası muhakkak ki, anahtar bulmasam, o genç kıza rast gelmesem, hatta şu dakikada şu evden kaçabilsem bütün bunlar olmazdı. Fakat işte kaçamıyorum... yazık ki insanın ufku insan... Hâlbuki sadece Allah olmalıydı (Tanpınar, 2021: 54-56).

Mümtaz ve Suat'ın ıstırapları aslında Tanpınar'ın kendi ıstırapı, huzursuzluğu; onun şahsında dönemin Türk aydınının çıkmazıdır. Doğu'dan Batı'ya, eskiden yeniye savrulan her iki dünyaya da gerçek anlamda uyum sağlayamayan bir arayışın bunalımlarıdır. Buradan hareketle romanda ele alınan "tematik değer" de "karşıt değer" de dönemin aydın kimliğinde

karşılığını bulur diyebiliriz. Mümtaz ile Suat arasındaki dengeyi sağlayan İhsan'ın hastalığı ve ölümü<sup>4</sup> bu nedenle sembolik bir değer taşır.

### Sonuç

*Huzur* romanında başkişinin karşıtını temsil eden Suat, romanda çatışmanın zemininin oluşması, karşıt değerlerin somutlaştırılarak aktarılması, başkişinin kendini gerçekleştirmesini engellemesiyle romanın dramatik aksiyonu ve entrik kurgusunun yönlendirilmesinde önemli bir işlev yüklenir. Romanın başkişisi Mümtaz'ın bireysel zeminde rakibi, düşünsel zeminde ise karşıtı olan Suat, Tanpınar'ın romanda vermek istediği “tez, tema ve moral değerler”in birbirine yakın ölçülerde ve objektif olarak aktarılmasına imkân sunar. Böylece *Huzur* muayyen bir düşüncenin savunulduğu bir eser değil, toplumun hayati meselelerinin tartışıldığı, çoklu bakışla olaylara yaklaşabilen estetik ve katmanlı bir esere dönüşür. *Huzur*'un çok katmanlı bir eser olmasında Suat merkezi konumdadır denilebilir. Suat her ne kadar “kötü” bir karakter olarak çizilmişse de Mümtaz'ın düşüncelerini meşrulaştırmak misyonundan öte Türk aydınının bunalımlarını, çıkmazlarını, krizlerini ve sunulan reçetelerin yetersizliklerini, tutarsızlıklarını, imkânsızlıklarını ortaya çıkarması yönüyle daha dikkat çekicidir. Suat'ın intiharından sonra Mümtaz'ın Suat'ın hayaliyle girdiği tartışma ve Suat'ın intihar mektubunda dile getirdiği düşünceler bu kanıyı güçlendirir niteliktedir. Üstelik romanın sonunda gerek Suat'ın gerek İhsan'ın ölümleri her iki ismin temsil ettiği değerler dünyasının ölümünü imler. Mümtaz'ın bunalımları da aynı bağlamda değerlendirilebilir.

*Suat'ın Mektubu* şüphesiz ki Tanpınar'ın nihai olarak tamamladığı bir eser değildir; ama *Huzur* da aslında nihai bir sonla noktalanmış değildir. Tanpınar bir röportajında Mümtaz'ın ölmediğini söyler ve romanın devamının geleceğini ifade eder. Romanın devamının yazılmamış olması Tanpınar'ın Mümtaz'a nasıl bir misyon yüklediğini, dolayısıyla Tanpınar'ın ulaştığı çözümlerinin nihailiğini eksik bırakmaktadır. Eldeki verilerden ulaşılan sonuç ise Tanpınar'ın toplumun içinde bulunduğu “medeniyet krizi”nin zannedilenden daha derin, çözümünün ise basit bir sentezle gerçekleşmeyeceğine olan inancını dile getirdiğidir.

### Kaynaklar

- Belge, M. (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çetin, N. (2009). *Roman çözümleme yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları.
- Erdoğan, M. (2012). *Bir eleştirmen olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*. Dergâh Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe ansiklopedisi 7*. Remzi Kitabevi.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. Dergâh Yayınları.
- İnci, H. (2021). *Ahmet Hamdi Tanpınar Suat'ın mektubu*. Dergâh Yayınları.
- Koç, M. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar araştırmaları*. Dergâh Yayınları

<sup>4</sup> *Huzur*'un sonundaki anlatımda İhsan'ın ölüp ölmediği tartışmalı olmakla birlikte biz Alemdar Yalçın'ın bu konudaki çıkarımının, İhsan'ın öldüğünün, daha isabetli olduğu kanısındayız.

Kurt, K. (2020). Bizde romanı tamamlayan kötölük: Huzur'da Dostoyevski. *Yeni Türk Edebiyatı*, (22), 129-146.

Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bakış 1*. İletişim Yayınları.

Sazyek, H. (2020). *Roman terimleri sözlüğü*. Hece Yayınları.

Şahin, V. (2014). *Bilge kadının aynadaki yüzü Halide Edip Adıvar'ın romanlarında izlek*. Akçağ Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1970). *Yaşadığım gibi*. Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2016). *Huzur*. Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2021). *Suat'ın mektubu*. Dergâh Yayınları.

Yalçın, A. (2017). *Cumhuriyet dönemi çağdaş Türk romanı I*. Akçağ Yayınları.



## Özdemir Asaf'ın Sanatı<sup>†</sup>

### Özdemir Asaf's Art

Murat TURNA\*

#### Öz

Özdemir Asaf, şiirde yalınlığı ve kısalığı gözetir. Geçmişten günümüze yazılmış olan şiirlerin genel temaları olan; aşk, yalnızlık, ölüm vb. üzerine sade bir dille yazar. Bunlar, şiirine olan rağbetin nedenlerindedir. Özdemir Asaf'ın üç de düz yazı eseri vardır fakat o, daha çok şairliği ile ön plana çıkmıştır. Makalede, özel mektupları ve çevirileri hariç, sanatçının tüm eserleri konu edilerek ayrı başlıklar hâlinde yazdıkları değerlendirilecektir. İnceleme sonucunda varılan yargılar, Özdemir Asaf'ın şiir sanatında tuttuğu yolun, onun popüler bir edebiyat ikonuna dönüşmesine elverişli bir izlek oluşturduğu; ancak üretkenliğinin yanında, sanatından da çok kayıp veren bir şair hâline düştüğüdür. Aynı hüküm, belirli yönleriyle düz yazıları için de geçerlidir. O, çok yazmış; fakat bunların ne kadarının kalıcı olabileceğini tam olarak öngörememiş bir sanatçıdır. Makalede Özdemir Asaf'ın sanatının güçlü ve zayıf yönlerine işaret edilerek, Türk edebiyatı içinde onun nasıl konumlandırılacağı, yeni bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Özdemir Asaf, Şiir, Düz Yazı.

#### Abstract

Özdemir Asaf observes simplicity and brevity in poetry. The general themes of the poems written from the past to the present; love, loneliness, death etc. He writes on it in plain language. These are the reasons for the popularity of his poetry. Özdemir Asaf also has three prose works but he came to the forefront mostly with his poetry. In article, all the works of the artist, will be evaluated by discussing writings under separate titles excluding his private letters and translations. The conclusions reached as a result of the examination are that the path Özdemir Asaf took in the art of poetry formed a suitable path for him to become a popular literary icon; however, besides his productivity, he became a poet who lost more than his art. The same provision applies to certain aspects of prose. He wrote a lot; however, he is an artist who could not fully foresee how many of them could be permanent. In the article, by pointing out the strengths and weaknesses of Özdemir Asaf's art, how he can be positioned in Turkish literature is interpreted from a new perspective.

**Keywords:** Özdemir Asaf, Poetry, Prose.

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye, e-posta: [turnam@gmail.com](mailto:turnam@gmail.com), ORCID: 0000-0002-1413-6246.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 10.05.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 27.06.2022

Online Yayın Tarihi/Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Turna, M. (2022). Özdemir Asaf'ın sanatı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 45-69.



## Giriş

İlk edebî ürünleri 1943'te çıkan sanatçının, önce, *Servet-i Fünûn / Uyanış, Büyük Doğu, Varlık* gibi dergilerde boy gösterdiği tespit edilir. Kitapları ise 1950'lerin ortalarından 1970'lerin sonlarına dek yayımlanır. Sanatçı, kaleme aldıklarının yanı sıra, yaşadığı dönemde edebiyat matinelerine, şiir gecelerine de iştirak eden gözde isimlerden biridir. Dolayısıyla 55 ile 80 arası, Özdemir Asaf'ın tüm edebî enerjisini ortaya koyduğu zaman dilimidir. Edebî görünürlüğünün artışıyla paralel giden sosyal hayattaki dinamizmi, nihayetinde onun belli bir şöhreti elde etmesine imkân sağlar.

Sanatçının düz yazıları, 1981'den sonra, vârisleri ve yakın çevresinin gayretleri ile gün ışığına çıkar. Hatırı sayılır bir niceliğe sahip olan düz yazılarına rağmen Özdemir Asaf, yazar kimliğinden ziyade şairliğiyle anılagelmiştir. Aşağıda, önce onun şiiri ele alınacak; şairlik vasfının ağır basmasının nedenleri üzerinde durulacak ve sonra da düz yazılarına ışık tutulacaktır. Sınırları belli bir makale kapsamında, derli toplu biçimde Özdemir Asaf'ın sanatının asli niteliklerini ortaya koymak ve ona olan teveccühün sebeplerini anlaşılır kılmak, esasen bu çalışmanın temel motivasyonlarıdır.

## Özdemir Asaf'ın Şiiri

Vefatı sonrasında yayımlananlarla beraber, tam olarak 794 şiirine ulaşılan sanatçının, üretken bir şair olduğunu belirtmek, iddialı bir yargı değildir. Bu kadar çok şiir ve toplamda basılmış sekiz şiir kitabıyla Özdemir Asaf, ardında, görmezden gelinemeyecek bir edebî verim bırakmıştır. Makalede öncelikle, bu şiirlerin hangi tematik eğilimleri içerdiği belirlenecektir. Ardından söyleyiş ve imgelem konusu ele alınacak, sanatçının şiirinin teknik kısmına odaklanılacaktır.

### Tematik yön

Özdemir Asaf'ın şiirinin tematik yönü, onun çok okunurluğuyla doğrudan ilgilidir; çünkü bu şiir, evrensel ve eskimez temaları işler. Yaşam, aşk, yalnızlık, ölüm, tabiat sanatçının en çok ele aldığı temelerdir. Henüz 1955 tarihli *Dünya Kaçtı Gözüme* adlı ilk kitabında yer alan, "Bugün ve Bugün" de, hayata duyduğu tutkuyu,

Öyle çabuk geçiyor ki günler

Hele sen de bir bak hayatna

Daha dün doğmuşuz sanki.

Yeni okula başlamışız,

Yeni sevmişiz (Asaf, 2021: 59)

mısralarıyla dile getiren şairin, aynı eserde, yaşama arzusu ve sevincini, insan sevgisini; "Var", "Sabaha Kadar", "Kadınlar" başlıklı şiirleriyle işlediği görülür. Bunlar, onun hiç vazgeçmeyeceği temler olacaktır. 1956 tarihli ikinci şiir kitabında, yoğun biçimde aşk, sevgili temleri yer alır. Sevgiliye özlem, onunla bütünleşme fikri ve kıskançlık *Sen Sen Sen*'in tematik panoramasını teşkil eder. Bu kitaptaki "360 Derece" başlıklı şiir, dile getirilenlere bir örnektir:

"Dünyanın nüfusu ikiye bölünüyor,

Yarısı sen oluyorsun, yarısı ben..



*Sonra ikimiz bir bütün oluyoruz,*

*Kimseye sezdirmeden" (Asaf, 2021: 105).*

Asaf'ın ikinci şiir kitabı, isminden başlamak üzere kayda değer bir özellik arz eder. Şiirlerde fiillerin sıkça kullanılışı, toplumsallaşmayı; sıfatların sık kullanılışı bireyselleşmeyi anlatır.<sup>1</sup> Asaf bu kitabında zamirleri çok kullanır. Sen, ben, biz, onlar, hiç kimse gibi zamirler Özdemir Asaf'ın şiir kitaplarının genelinde zaten sık geçer. Sanatçının bu özel imleme arzusu, şiir karakteristiğini tanımak için ipucu verir. İç dünyanın mısra da somutlaşması, dış dünyanın şairce nasıl algılandığının belirtilmesi bakımından sık zamir kullanımı mühimdir. Zamir etkenliği bildirir ve kişiselleş(tir)me maksadı taşır. İçle dış ayrımını bariz kılar, şahsiyet çeperi çekerek farkın göstergesi olur. Diğer taraftan kuvvetli bir psişenin varlığından haberdar eder. Özdemir Asaf'ın ilk kitabında, kip eklerinden ötesine çok geçmeyen ama ikinci kitabında aşikâr hâle gelen şahıs vurgusu, bu şiirin anlam mekanizmasını ve cazibesini çözmeye yarayan bir anahtardır. Buna daha önce değinilmemiştir.

Onun dönüşlülük zamiri olan kendi kelimesini de ne çok kullandığı, şiirlerini tanıyanlarca hatırlanacaktır. Bilhassa "ben", Özdemir Asaf'ın şiirinde merkezi rol oynayan bir zamirdir. "Ben"e yapılan vurgu, şahsiyete getirilen vurgudur. Sanatçının bu kelimeyi son derece yoğun kullanması, yalnızca iç dünyasının ifadesi değil, varoluşunu, benliğini ne denli güçlü ve derinden hissettiğinin de tezahürüdür. Bu, Özdemir Asaf'ın kişiliğinin, sanatçı egosunun baskınlığına, bu baskınlığın metinlerindeki izdüşümüne delalettir. Nitekim metin, psikanalitik bir bakışla değerlendirilirse, onu kaleme alanın ruhundan izler taşıdığı varsayılabilir. Çağdaş psikanalitik kuramlar, benliğin metinlerdeki vurgusunun önemine dikkat çeker. Bazen benlikteki hasarın telafisi, bazen de güçlü bir psişenin izdüşümü olarak sanatçının kendi "ben"ini dile getirdiği ifade edilir. Özdemir Asaf'taki bu vurgunun kökeninde ise aşktan kaynaklanan narsistik yaralanma ve kendilik güdüsü yatar. Biyografisi de bunu teyit etse bile, burada o bilgilere başvurulmayacak ve makalenin sınırları korunacaktır.

İkinci kitabında boy gösteren bu önemli özellik, son şiir kitaplarından olan *Çiçekleri Yemeyin'* de iyice belirginleşir. Altıncı şiir kitabındaki "O Işık", "Bir-Bir", "İlgi", "Katmer", "Işık", "Beklemek", "Ansızın", "Maya", "Çizgi", "Örgü"; sevgiliyle yakınlaşma arzusunu, yakınlaşamayışın verdiği hüznü, ondan beklenen ilgiyi dile getirir. Şairin umduğunu bulamayışının iç dünyasındaki yansımaları, ruhsal yapının en bariz dışavurum imleri hükmünde olan kişi zamirleri ile anlatılır:

YALNIZLIK

Ben hep senin çağrını aldım,

Senden sessizlik yanıtı geldi.

Gelecekte beklenen ses yerine

Geçmişin anızsızlık anıtı geldi (Asaf, 2021: 343).

<sup>1</sup> Bu bağlamda okunabilecek bir çalışmada, Özdemir Asaf'ın kaleme aldıklarında en çok sıfat tamlamalarının yer aldığı tespit edilmiştir. Bu da onun iç dünyasına yönelen bir şair olduğuna ve benliğinin, şiirinde ne ölçüde yer tuttuğuna dair fikir verir (Kızılkaya, 2016: 29-43).

Sanatçının vefatından sonra yayımlanmış eserlerinde de görülen bu özellik, onun bu izleği hiç bırakmadığını kanıtlar. “Sana seni anlatsam, anlatırım kendimi. / Sende seni ararken kendimi arayorum” diyen Asaf’ın, ne denli güçlü bir kendilik duygusu taşıdığını gösteren şiirlere ise “Bendim”, “Değil”, “Söz”, “Özet”, “Akıl Gözü”, “Dokuza Kadar On”, “Senden”, “Görmedim”, “Palyaço” örnek verilebilir. İlk bakışta ben-sen mekanizmasında ilerlediği düşünülen bu şiirlerin, “kırık benlik” ve “cathexis”<sup>2</sup> ile dolu olduğu değerlendirilebilir.

“Biraz Daha Çaba” başlıklı şiirinde geçen “Ben olsam bile bundan sonra bence artık bana dost olmazdım” mısrası, tek cümlede bu kadar fazla vurgulanma ihtiyacı duyulmuş bir kişiliğin persona, alter ego kavramlarıyla izahı ve sanatçının metinlere yansıyan “psikoekonomik denge”si üzerine düşündürür. Çoğu şiirde, ben zamiri altında kalan ruhsal yapının nitelikleri ve eserle münasebeti ise ayrı bir çalışma konusudur. Özdemir Asaf’ın şiirindeki bu yöne dikkati çekmekle yetiniyoruz.

Diğer yandan, “ben” imajının okurlar için de bir anlamı vardır. Okur da kendi benliğini, kendinden bir parçayı metinde bulmak ister. Aristo’dan Freud’a uzanan çizgide gelişen katharsis görüşüne göre, eylem içindeki insanla kendini özdeşleştiren okurun, metindeki duygulara kendini ortak etmesiyle arınma yaşanır. Bu yaklaşım, sanatçının yazarak, okurun ise özdeşim yoluyla, kendi benliğini metinde bulması vasıtasıyla ruhsal rahatlama yaşadığını öne sürer. Okur aynı zamanda bundan haz alır; zira o, “yazarınkine benzer deneyimlerini edebî eser aracılığıyla yeniden ve tatmin edici biçimde yaşar.” (Cebeci, 2015: 186). Billhassa şiirlerdeki ben ve sen zamirleri, okurla şair arasında kişisel özdeşim kurulmasına elverişli bir psikolojik zemin hazırlar. Okurun, kendindeki bir eğilimin “eyleme döküldüğü” hissini edinmesini sağlar. Bunu hissetmek de okurun şahsi hayatındaki uygulama yükünden onu kurtarır (Cebeci, 2015: 181). Esere, kişiyi çeken bir husus da budur. Bu noktaya, Behçet Necatigil de onun, ben ve başkasıyla derinleşen ve “oyunlu bir mantık düzeninde” ilerleyen bir şiir yazdığını ifade ederek üstü örtülü bir göndermede bulunur (Necatigil, 2004: 329).

Bahsettiğimiz konu, Özdemir Asaf’ın çok okunurluğunun da bir sebebidir. Sanatçının seçtiği temanın genele şamil oluşu; yani herkesi ilgilendirmesi ve kullanışlılığı dışında; onu, okuru içine çekecek gramatik bir örüntü şeklinde tasarlayıp nakletme başarısı, şiirlerini herkese hitap eden elverişli metinlere dönüştürür.

Yalnızlık, ölüm gibi insanlığın temel meseleleri sanatçının işlediği diğer konulardır. 1970 sonrasında, yani beşinci şiir kitabı olan Nasılsın’dan itibaren sanatçının sosyal içeriklere daha fazla yöneldiği gözlemlenir. “Kütük”, “Yalan Yollar”, “İzm Üstüne”, “Tartı”, “Diyen Diyene” ve kimi adsız şiirlerinde toplum sorunlarını ele alan Asaf, zaman zaman bilgece hicvederek zaman zaman da umutsuz azarlamalara varan mısralar eşliğinde topluma, politikaya dair fikirlerini paylaşır. Sanatçının tematik repertuarına dahil olan diğer hususlar ise izlenimleri, hatıralarıdır.

Özdemir Asaf’ın şiirini tematik bakımdan özetlerken, onun zıtlıklardan istifade ederek şiir yazdığını da son olarak belirtmek gerekir. Varlık-yokluk, yaşam-ölüm, vuslat-özlem gibi zıtlıklar üstüne kurduğu şiirler, bu tematik çemberi tamamlayan bir başka hatırdır.

<sup>2</sup> Psikanalizde, “yaratıcı sanatçının narsistik yatırım-enerjisi” manasına gelen cathexis hem benliğin vurgusunu hem de metnin ortaya çıkışının psikolojik kökenini açıklayan bir terimdir (Cebeci, 2015: 176).

*Teknik yön*

Özdemir Asaf şiire başladığında, Yahya Kemal ve Necip Fazıl tesiri altındadır. Gökay Durmuş, bunu kaydettiği çalışmasında, sanatçının, Yahya Kemal'in "Deniz", Akşam Müsikisi", "Bir Başka Tepeden", "Hayal Şehir" şiirlerinden nasıl etkilendiğini örnekler. Servet-i Fünûn ve Büyük Doğu'da çıkan ürünlerinde de Necip Fazıl'ın tesiri gözlemlenir. "Yürürken" şiiri, Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar"ını; "Bilirim" şiiri ise "Çile"yi hatıra getirir (Durmuş, 2012: 43-47). Mesela "Bolero" başlıklı şiiri, Necip Fazıl'ın hecedeki kafiye hünerlerini andıran edadadır. Asaf gerek ilk dönem gerekse son dönem şiirlerinde olsun, kafiye unsuruyla şiirini dikkat çekici kılmayı bilir. Bu yeteneğin, şiirde takip ettiği isimlerle ilgisini kurmak zor değildir.

Kafiye ve ritmin bu şiirde tuttuğu yeri en iyi şekilde gösteren *Çiçekleri Yemeyin*, sanatçının halk edebiyatından divan şiirine kadar ses unsurunun çeşitliliğini nasıl aradığına örnektir. Muzaffer Uyguner (1975: 694-695), gazel ve mesneviden, Yunus Emre tarzına dek farklı şiir tarzlarının sentezini içerdiğini düşündüğü bu kitapta, Asaf'ın zihnî bir şiir kurguladığını, bununla beraber, manası yönüyle anlaşılmaz bir tarafı olduğunu da ifade eder. Uyguner'in bu tespiti, aslında, sanatçının sonraki şiir kitabı olan *Yalnızlık Paylaşılmaz* için de geçerlidir. Mesela "Tapan Tapılan" şiiri, onun, Yunus'tan mülhem mısralar kaleme aldığını ihsas eder:

Her şeyin var nerde'leri  
 Bir bir açar perdeleri  
 Her perdede oraları  
 Açılır kapanı gelir  
 Pencerenin kapanları  
 Cam takıp da kıranları  
 İçe dışa bakanları  
 Kıranla yapanı gelir  
 Yeni gelen hep yabancı  
 Düşer başına tavanı  
 Tapılan durur da hani  
 Bakarsın tapanı gelir (Asaf, 2021: 469).

Anlam bakımından Yunus'taki yoğunluğa erişmeyen ama söyleyiş yönüyle tamamen onun mısra yapılarını andıran bir şiirle karşılaşırız. Aynı kitaptaki "Kalmak Türküsü" halk şiirinin ondaki etkisine örnektir:

Daha gidilecek yerlerimiz var  
 Şu sohbetinizi dinler gideriz  
 Coştukça, şarkılar, türküler, sazlar  
 Rakı mı şarap mı içer gideriz  
 ...

Neler gördük neler bugüne kadar

Daha gidilecek yerlerimiz var

Bizi buralarda unutamazlar

Kalacak bir türkü söyler gideriz (Asaf, 2021: 486).

Bu tip örnekleri artırmak mümkündür. Asaf, “Garip Koşma” adını verdiği şiirler de yazar, manileri andıran kısa deyişlerin de örneklerini verir.

Şiirlerindeki yalınlığın, kolay ifade etme fikrinin ve şiirin asli ögesi olan ses unsurunun ona hangi kaynaklardan uzanıp geldiği hakkında, bu izahlar yardımıyla bir kanaat edinmek mümkündür. Mamafih şekil ve söyleyişteki benzerlik yanılıya sevk etmemelidir. Asaf’ın gelenekle kurduğu bağı öz bakımından değerlendirmek ayrı bir bahistir. Durmuş (2012: 130), onun geleneğin farkında olan ancak geleneği tam manasıyla benimsemeyen biri olduğu görüşündedir. Nitekim sonraki şiirleri ve genel olarak şiir serüveni de bunu kanıtlar.

Özdemir Asaf’ın şiir tekniği söz konusu edildiğinde, en önemli hususun, onun şiirinin kısalığı olduğu hemen belirtilmelidir. O, şiirde en konsantre yapının peşindedir. Nitekim “*Ne zaman bir şey yazmak, bir şey düşünmek istesem, acaba daha kısası olabilir mi, daha kısası olabilir mi diye düşünürüm.*” demesi, görüşümüzü teyit eder (TRT Arşiv, 2022). ‘Ça’da geçen “Bir satırda bitmeyen şiir bence sonsuz bir azaptır” cümlesi yine bu hükmü perçinler (Asaf, 2021: 1253).

Tek dörtlükten, üç ya da iki mısradan meydana gelen şiirleri olduğu gibi tek mısradan ibaret şiirleri de vardır. Bu yanılla Özdemir Asaf, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde, şiirin kısalığı söz konusu edildiğinde, akla gelen ilk isimlerdendir. Dörtlüklerle yazdığı bazı şiirleri, aforizmaya yaklaşan ve modern insanın ölçütlerini çağdaş dille terennüm eden maniler gibidir. Kısa şiirlerinin bir özelliği, hayata dair kesitler sunan fragmanlar tarzında olmasıdır. Bunların arasında, okura bir düşünceyi, bir perspektifi, kısalığın yoğunluğu sayesinde vurucu biçimde aktaranlara rastlanır:

TELÂŞ

Yaşamak değil,

Beni bu telâş öldürecek.

TOHUM

Öyle bir kelime söylesem ki deyorum,

Dışarıda bir başkası kalmasa.

EL

Hikâyeler hep aynı hikâye olmasın,

Onları biz aynı yaparız.

BAĞLI

Beni öyle bir yalana inandır ki,

Ömrümce sürsün doğruluğu.

SADAA

Bugüne en uzak gün, dün. (Asaf, 2021: 31,48,49,147,169).

Onun bu kadar kısa yazmasına sebep, belki de hayata bakışıdır. Zamanın sürat kazandığı, telâşın çoğaldığı, insanların sürekli aceleyle yetişme peşinde koştuğu bir dünyada yaşadığımızı düşünür. Okunacakların niceliğindeki artış, daralan zamanlara sığmamaktadır. İnsanların vaktinin sınırlı olduğu devirde, kötü şiirlere ise hiç tahammül edilemez. Böyle şiirler “ağır, geri, boş ve çok söz” içerdiğinden, cezasını kendi çekmez; okuyana çektirir (Asaf, 2021: 1249). Zaman kaybı yaşatır. O yüzden kısa yazmaktadır. Modern zamanlarda yaşamının, sanatını nasıl şekillendirdiğini his eden denemeleri, bu bağlamda aydınlatıcıdır. Özdemir Asaf (2021: 869) etikalarında ise “*Şiir yüzyılın sonuna doğru: Büyük olayları topluma bildiren gazete başlıkları gibi ve o kadar olacak. İnaniyorum. Zelzele Oldu, gibi... Savaş Patladı, gibi...Savaş bitti, gibi.*” diyerek sanki geleceğin şiirini yazdığını his eder.

Yine kayda girmesi gereken bir husus, sanatçının gençliğinde Eskimo şiiriyle ilgilenmesidir. Bilindiği üzere Eskimo yerlileri ve Japonlarda haiku denen son derece kısa, metrik şiirler söylenir. Asaf'ın bu tarz şiirleri çevirdiğini ve böylece kendi poetikasını kurduğunu, sanatçının üzerine yoğunlaşan Gökay Durmuş (2012: 2) bildirir.

Kısalık denildiğinde hem az mısradan oluşan hem de mısra içindeki kelime sayısının az olduğu şiirler anlaşılmalıdır. Öyle ki sanatçı şiirlerinin başlığını bile bazen üç, dört harften oluşan kelimelerden koyar. Tek harften ibaret başlıklar koyduğu gibi bazı şiirlerinde de başlığın olmadığı fark edilir. “Eni”, “Hep”, “Bur”, “Geç”, “Kala”, “Görü”, “Dan”, “Söz”, “Açı”, “Giz”, “Top”, “Dır”, “Mit”, “Çok”, “Yer”, “Güm”, “Fal”, “Boş”, “Biz”, “Pay”, “El”, “Mi”, “İş”, “Su”, “Aş”, “Üç”, “Ki”, “Do”, “Ad”, “En”, “Ç”, “O” şeklindeki başlıklar ve vefatı sonrası yayımlananlarda görülen, sanatçının herhangi bir başlık koymadığı onlarca şiir, bu çerçevede zikredilebilecek örneklerdir.

Özdemir Asaf'ın şiir tekniğinde, kelime sıralaması ve paradoks önemli yer tutar. Aynı kelimeleri hâl, kip eklerini ve mısra içindeki yerlerini değiştirmek suretiyle sıralayarak şiir yazar. Bazen de tamamen aynı kelimeleri kullanır; sadece sıralamayı düzenler. Kelime akrobasisi ile yazdığı çok sayıda şiiri bulunur. Bu yolla yazdıklarına, şiirlerinden kesitler sunmak uygun olacaktır:

DUM

Sana söyleyince söyledim sanıyorum.

Söyleyince sana sanıyorum söyledim.

Söyledim sanıyorum söyleyince sana.

Sanıyorum söyledim sana söyleyince.

KUŞLAR VE AVCILAR

...

Bir türü tam vurulacakken kurtulur

Bir türü vurulur tam kurtulacakken

Bir türü kurtulur tam vurulacakken

Bir türü vurulur tam kurtulacakken

Tam vurulacakken kurtulanlar

Tam kurtulacakken vurulanlar (Asaf, 2021: 185, 571).

Kelime oyunları ile, zıt anlamlardan istifade ederek yazmayı bir usul edinmiştir. Hemen her şiir kitabında benzer tekniği kullanarak yazdığı epey sayıda şiir vardır.

BURUK

O zaman bağırdım durdum onlar  
Konuştukça benim susuşum kadar.  
Şimdi durup durup bağıryorum,  
Sustuğumca konuşuşum kadar.  
Yakın-uzak açılardan çağırıyorum;  
Neden böylesine uzaktalar.

HOYRAT

Yüreğimdeki aklımda  
Hep aklımda, hep aklımda...  
Akıl kesildi yüreğim,  
Yürek kesildi aklım da...

\*\*\*

Gelmesen önemli değil, gelsen önemli olurdu  
Gelmemen benim büyük yalnızlığımı doğurdu (Asaf, 2021: 355, 419, 755).

İlk örnekte, konuşmak ve susmak, yakın ve uzak zıtlıklarından; ikinci örnekte ise akıl ve yürek metaforlarından yararlanılarak okuyuş ve duyuş çarpıcılığı elde edilmeye çalışılır. Üçüncü örnekte ise paradoksun gücü kullanılır. Görüldüğü üzere, anlam çerçevesi zıtlıklarla, çelişkilerle genişletilmeye uğraşmıştır.

Ses, kelime tekrarları, zıtlıklar bazen okurun şiiri anlamak için yeniden okuma ihtiyacı duymasına yol açar. Bunların bir kısmında zıtlıklarla anlamı genişletme çabasında olsa da genel itibarıyla bu yöntemin sürekli başvuru olan bir yol olması, sanatçının teknik olarak kendini yinelediği fikrini doğurur. Tekrarlarla, ses benzerliklerini düşürerek yazılan bu tarz şiirlerin bazıları ise şiirsel tat ve anlam bakımından yüksek bir düzeye erişemez:

DİKTATORİAT İÇİN

...

Her çağrıda bir ağrı  
Her ağrıda bir çağrı  
Var mı, var masalar  
Çağırmasa  
AMMA  
Ama vurdular  
Vurdular ama

Amma vurdular

Vurdular amma

\*\*\*

Olmamış gibi olmuşları

Olmuşları olmamış gibi

Olmamışları olmuş gibi

Yokmuşları varmış gibi

Varmışları yokmuş gibi

Salıncağında sallayan

Uyutup uyandıran

Uyandırıp uyutan (Asaf, 2021: 591, 683, 724).

Mesela son şiir kitabında yer alan “Kalın İstasyonu” şiirinde, ilk üç mısranın üç kıta boyunca hep aynı olduğu, yalnızca son mısradaki tek kelimenin değiştiği gözlemlenir. Aynı eserdeki “Ağanın Mezarları” da bu bağlamda ele alınabilecek bir şiirdir. Bu tekniğin bir süre sonra yeknesaklaştığı belirtilmelidir. Özdemir Asaf ikilemeleri ya da yansıtma ifadeleri de şiirinde kullanır fakat kaydedildiği üzere, bu şekilde yazdıklarının hatırı sayılır bir kısmında dil monotonlaşır.

Şiirin teknik yönüne birkaç açıdan eleştiri getirilmelidir. İlki, Asaf'ın sıklıkla müracaat ettiği, yineleme yoluyla şiir kurma çabasıdır. Onun bu teamülü, doğrudan şiirin müzikalitesini etkiler. Tekrarlar, belli bir eşiği aştıktan sonra, kelime dizimi ve ses düzeni bakımından şiirleri için dezavantaja dönüşür. “Cak” şiiri buna bir örnektir:

İki oyun oynanacak

Biri uyurken biri uyanacak

İki oyun oynanacak

Biri çalışırken biri yorulacak

İki oyun oynanacak

Biri giyinirken biri soyunacak

İki oyun oynanacak

Biri silinirken biri yazılacak... (Asaf, 2021: 540).

“Son Ders”, “Diyen Diyene” gibi şiirlerinde de gördüğümüz bu özellik; kafiye, ritim ve söyleyiş unsurlarıyla sıkı bağlar içerir. Buradaki tekrarlar, Özdemir Asaf'ın sesi ne denli hassas tartabildiği konusunda bize fikir verir. Mısra sonlarındaki “-cak” kip eki, görünüşte kafiyeleşmeye katkı sağlar gibidir; ancak sanatçının şiiri, buraya aldığımız kısımdan ibaret değildir. Devam eden bir yapıda, her mısradaki mütemediyen tekrarlanan bu ses ve “İki oyun oynanacak” yinelemesi, esasen okuyan ve işiten için rahatsız edicidir. Tekrarın şiirde metrik bir unsur olduğu hatırdan çıkmamalıdır. Ölçünün aşması durumunda ahenk berhava olur. Burada, görünüşte ses benzerliği olsa da benzerliğin aşırılık sınırına taşırılması, kulak tırmalayıcı bir hâl alır. Dolayısıyla şiire has bir melodiden söz edilmesi zordur. Özdemir Asaf çoğu şiirinde bu hataya düşer. Mihaniki inşa metodu yüzünden hecelerinde ahenk, mısralarında melodi kalmaz.

Ses, tını, telaffuz kolaylığı ya da zorluğu seçilen kelimelerle ilgilidir. Kelime dağarcığı ise bir şair için hayatidir. Dağarcığı geniş olan bir şair, özgün bir iç dizimle mısra içi ses düzenini kurar; isterse zengin bir kelime çeşitliliği içinde simetrik akış da elde eder, söyleyişine güç kazandırır. Kelime dağarcığı, şairin büyük gücüdür. Mesela, Özdemir Asaf'ın ilk başta üstadı bellediği Yahya Kemal veya çağdaşı olan Metin Eloğlu, bu bakımdan model olacak bir verimliliktedir. Ne var ki Özdemir Asaf'ın şiirindeki kelime kadrosuna istatistiksel bir dikkat yöneltildiği takdirde, onun belirli kelimeleri ne çok tekrarladığı açığa çıkacaktır.

Benzer ya da aynı kelimelerin durmadan şiirlerde geçmesi, bundan imtina etmeyişi; ister istemez, şiirin fonetiğine ve sanatçının söz dağarcığına dikkatleri yöneltir. Kısıtlı bir kelime kadrosuyla yazdığı fikrini uyandıracak kadar belli bir rezerve yönelişi, aralarında ayırım olmayan kelimelerin ve pek de değişmeyen bir lügatin tercihi, kaçınılmaz biçimde, şiirinin yalın kat bir görünüm arz etmesine yol açar. Tek boyutlu, katmansız, kelime cambazlığıyla oluşturulmuş şiirlerinin sayısı az değildir. Bunlar yoğunluk içermeyen, şiire odaklanmayı da gerektirmeyen basit, anlamca da gayet yavan ürünlerdir. Dolayısıyla şiir sanatına boyut ya da derinlik kazandırmaktan uzaktırlar. Zaaf kabul edilebilecek böylesi örnekler, 70 sonrasında, Özdemir Asaf'ın şiirinde göze çarpmayacak gibi değildir. Bilhassa *Nasılsın* kitabı ve sonrasında *Çiçekleri Yemeyin*, *Yalnızlık Paylaşılmaz*, *Benden Sonra Mutluluk* ile devam eden şiir serüveninde, bahsedilen kusurla malul şiirlere rastlanır.

Kısmen sanatçının tercih ettiği kelime havzasının nitelik ve niceliği, kısmen yukarıda bahsedilen şiir kurgulama yöntemlerinden vazgeçmeyişi ve şiirde kısalık ısrarı çoğu kez söyleyişin düştüğü, bu doğrultuda anlamın da sınırlandırıldığı; vasata erişmekte ya da vasatın üstüne çıkmakta zorlanan şiirler meydana getirir.

#### ÖYKÜSÜ ATIN

Biz,

Atı aldık.

Atı getirdik.

Atı sattık.

#### EPIGRAM

Siz ata hiç bindiniz mi

Denize girdiniz mi

Şehirde misiniz

Yalıya indiniz mi

#### NE REZALET

...

Herkes bir tarafından hasta

Ha evet efendim

Kafiye de bunlardan biri; tasta.

Oysa bir daha iyi; pasta



Vallahi ölenler mi kalanlar mı...

Bilmiyorum, kim yasta.

BU KİMDİR 2

Erenköyünde bir köşk

Or'daki verem kız iyileşecek

Ama okuyucularını hasta ettin yatak döşek

Lan eşşoğlueşsek (Asaf, 2021: 220, 557, 565, 651).

Farklı şiir kitaplarından aldığımız örneklerde görüldüğü üzere, yalnızca ses tekrarlarından medet uman, anlam bakımından yavan ve imgelemi hiç mesabesinde şiirler ortaya konmuştur. “Şairler şiirlerinde yaşamaz/Ulu yalnızlıklarında düşünür” veya “Ölüm yavaş yavaş içerden başlar/Biter başkalarında” gibi özgün mısralarının karşısında, “Eveleme Develeme” de geçen “İşe/Şişe/Şişeye işe” tarzındaki banal mısraların veya “Baş yıkama bir lira/Saç sakal da bir lira/Bir baş etmez bir lira/Bulup sürsen bok bile” tarzındaki ham argonun ötesine geçmekte zorlanan şiirlerin arz ettiği nicelik kayda değerdir (Asaf, 2021: 598, 765, 557, 669, 675). Bu tip vasat altı ürünlerin, sanatçının güzel şiirlerini oran bakımından geride bırakması, onun çok şiir kaleme almasına bağlanmalıdır.

Kalemi işlek biri olan Özdemir Asaf gözlemlerini, hatıralarının kendisinde uyandırdıklarını, genel olarak iç dünyasını kolayca kâğıda döker. Zorlanmadan ve süratli yazdığını kendisi de itiraf eder. Hatta yazdıklarını beğenmediğini de söylemekten çekinmez:

*“Eski defterlerimi karıştırıyorum. Öyle kötü yazılar, şiirler yazmışım ki... Hüzünleniyorum çünkü: Ah neden bunların da söyleniş biçimlerini bulamıyorum diye diye, istemeyerek yırtıp atıyorum onları. Demek ki diyorum kendi kendime. Daha işin hünerini çözebilecek kadar usta'laşmamışım.”* (Asaf, 2021: 1178).

Vefatı ardından başka kitaplarının basıldığı da düşünülürse, sanatçının ne kadar çok ürettiği rahatça anlaşılır; ancak buradaki sorun, onun birbirine yakın ya da benzer örnekleri çok vermiş olması, verdiği ürünlerin hatırı sayılır bir kısmının da edebî açıdan tatmin edecek düzeyde olmamasıdır. Bu durum ve şimdiye kadar özetlenenler, onun üretimi hakkında Valery'nin (2020: 183, 184) dediklerini akla getirir:

Herhangi birisi yaptığı, hissettiği şeylerde vs. ‘şiiri’ görebilir... Hususi nesnelere ikamet etmemektedir. Birçok insan da kendi hayatında ve kendi işinde denk geldiği şeylere dair şiirsel hissedebilir. Ama bu onları şair yapmaz. Bunun kendilerini şair yaptığını zannedenler üretilen etkilerle etki üretimini karıştırmaktadır. Aynı zamanda tekil ve yoğun feraset ile onu kışkırtma ve tekrar üretme imkânlarını da karıştırmaktadırlar. Mühendis, makinesi kadar sağlam değildir. O farklı bir açıdan sağlamdır, epey farklı bir açıdan. Bu noktadan sonra şiirsel izlenimin herhangi hususi bir nesneye bağlı olmadığını kolayca anlayabiliriz. En azından şiirsel fabrikasyon böyledir. Mutlak bir surette olmasa da her edebî çağ ve her fabrikatör şiirsel anlamda hazır-yapım sayılabilecek fikir ve şekillere güveniyordu. Bunların kullanımı şiirsel sorunu bir anda basitleştiriyordu...

Açıkladığımız üzere bu kadar rahat, hızlı üretimin sakıncalarının, kusurlarının olması tabiidir. Bunlardan biri de yukarıda üstünü açtığımız müzikalite meselesidir.

Bizde, bu meselede, görüşleri en kayda değer şairlerden olan Ahmet Haşim'in savunduğu üzere, şiir bir noktada müzikalitedir. Salt anlam değildir. Hissediş ve onu aktarma hüneridir; lakin sanatçının, "Ne dersiniz deyin/Heykellerin saçı yoktur", "Duracak, durdan anlamıyor" vb. tarzında onlarca cümleyi tek mısralık şiiri olarak takdim ettiği hatırlanırsa; mana, duyarlılık ve okur üstünde bırakılacak intiba açılarından ne denli zayıf örnekler sunduğu anlaşılabilir. Müzikalite bilhassa böyle şiirlerinde çok zayıftır ya da yok denecek gibidir. Bu tarz şiirlerin sayıca çokluğu problemdir. Sanki ses, anlam, söyleyiş hassasiyeti bakımından kontrolü yapılmamış bir görünüm arz ederler. Bir kısmı da nesir cümlelerini andırır:

"Sen hep öbürüne basıyorsun", "Kesin konuşmak için bir şeyi az bilmek yeter" vb. (Asaf, 2021: 750, 766). Hâlbuki şiir en azından nesre güç dönüşen cümle olmalıdır. Modern şiirin öncüleri bilinen Fransız sembolistleri, şiiri nesre dökmeyi, onu tabuta koymakla eş bulmuşlardır.

Şiirin eskiden büyü, dua olduğu, akortlu bir sazla aynı fonksiyonu icra ettiği bilinir. Müzik, etkileycilik onun geçmişten beri önemli bir cephesi olagelmıştır. Özdemir Asaf'ın şiirlerine bu açıdan yaklaşıldığında, müzikalite bakımından onun bütün yazdıklarının Türk şiirine çok yüksek bir irtifa kazandırdığını iddia etmek kolay olmasa gerekir.

Özdemir Asaf'ın tuttuğu yolun en büyük handikabı, anlamı, sınırlı bir yapının içinde yakalamaktır. Bir ağacın yaprakları arasında nasıl biyolojik ve görsel bağlar bulunuyorsa; bir şiirdeki mısralar, hatta mısradaki kelimeler arasında da ona benzer bir kelime ekolojisi bulunur. Sembolik anlatımı, estetiği, bütünlüğü, anlamlılık duygusunu sağlayan; şiirdeki kelimelerin anlamsal türdeşliği, birbiriyle ilişkisi, eksiksizlik ve tamamlanmışlık izlenimini veren bir çeşit tokluk harmonisidir. Kısa şiirde ise bunu yakalamak çok güçtür. Üç mısradan bazen üç kelimededen oluşan pek çok ürününde, sanatçının niye bu başarıyı elde edemediği anlaşılabilir bir durumdur.

Az kelimeli mısra tasarruflarında imgelem ve anlam da sınırlanır. Şiir sanatı için bu metot, görmezden gelinemeyecek bir risktir. Buna rağmen Özdemir Asaf'ın sıkıştırılmış, sınırlanmış bir yapıda anlamı bulduğu şiirler yok değildir. Bilhassa tenkidin merkeze oturduğu kısa şiirlerinde bu başarıyı gösterir:

JÜRİ

Bütün renkler aynı hızla kirleniyordu,

Birinciliği beyaza verdiler.

BİLDİRİ

Bizler savaş ölüleriyiz,

Bundan böyle karşı-karşıya değiliz;

Bildiririz.

SU

Kirli eller daha temiz.

Temiz elli

Kirli gönüllülerden

Ne dersiniz?

ADALET

İnsansız adalet olmaz.

Adaletsiz insan olur mu?

Olur, olmaz olur mu!

Ama, olmaz olsun (Asaf, 2021: 45, 358, 452, 653).

Mamafih onun çoğu kez her yazdığını şiir sanma hatasına düştüğünü de çekinmeden belirtmek, edebiyat araştırmacısının görevi olmalıdır. “Önümden çekil/Ayı/Göremiyorum” cümleleri ne söyleyiş ne anlam bakımından şiir çerçevesine yerleştirilemez. “Her gün bir gün geçmiyor” cümlesi, tıpkı buna benzer harci alem cümleleriyle ortaya konmuş diğerleri gibi, tek mısralık şiirleri arasındadır (Asaf, 2021: 55, 758). Hâlbuki bunlar, şiirin kabul dairesine giremeyecek sözlerdir. Makalede çok sayıda örnek verdiğimiz için bunların sayısını artırmak istemiyoruz.

Şiir her zaman sarsıcı bir belagat, tumturaklı sözler istemez; ama kelimelerin coşkusu, rengi olmaz; mısra içi uyum yerine kakofoni baş gösterir ve şair bir fikirde ya da duyguda yoğunlaşmasının hasadını elde edemeyip; kendindeki izdüşümünü, metin vasıtasıyla okura yansıtamazsa, yazılanın şiir olup olmadığı tartışmaya açılır. Özdemir Asaf'ı söz konusu eden çalışmalar, şiirin teknik yanına odaklandığında, daha sağlıklı sonuçlara ulaşacaktır. Bazı değerlendirmelerden, bu şiirin kusurlu yanlarının sanatçının popülerliğiyle ve her zamanki beylik hüküm ve genellemelerin kapatıcı cilasıyla örtüldüğü intibayı edinilmektedir. Zamana dirençli sanat eserleri ise tenkidin süzgecinden defalarca geçmiş ve nihayetinde başarılı olanlardır.

O, şiiri içinde hissetmiş olsa da yazdıkları pek çok kez kuru matematik formülleri gibi kalan fikirden ibaret kelimelerdir. Birtakım duygular belki onu şiire sevk etmiş, bu ruh hâllerini mısraya dökmeyi şiir olarak düşünmüş olabilir. Oysa Valery'nin dediği gibi şiirsel hâller, hercai ve kırılığandır. “Onu kazara bulduğumuz gibi yine kazara kaybederiz. Nasıl ki insan rüyasında hazine görüp uyandığında ayakucunda ışıldayan şeyler görmez, bu hâle tutulmak da insanı şair yapmaya yetmez.” (Valery, 2020: 75).

Bu noktada Mallarmé ile Degas'ın diyalogu hatırlanmalıdır. Algı ve niyetlerini anlatıp fikirlerinden bahseden Degas'a, şiirin onlarla değil, kelimelerle yazıldığını söyleyen Mallarmé haklıdır. (Valery, 2020: 76). Şair, izlenimini, ifadeye dökmeye muktedir olandır. İnsanlara duyulan tepkilerin, birini sevmenin, ona öfkelenmenin, duyguların hareketlenmesinin, zihne üşüşenlerin kişiyi şiire yöneltmesi makuldür. Şiir ise bunlardan fazlasıdır. Yalnızca bunlardan ibaret değildir. Tepkileri kelimelerle senkronize etmek, imgelem yaratmak, okuyanı etkileyen söyleyişi yakalamaktır. “Ödemekten geliyor”, “Satılan mal geri verilmez” gibi ifadeleri, müstakil bir şiir kabul eden Özdemir Asaf'ın (2021: 766), tek mısralık ya da bu minval üzere yazılmış kısa şiirlerini ise sıkça görürüz.

Birkaç husustan daha bahsederek, şiir faslını tamamlamak istiyoruz. Dili kullanım biçimiyle şiirin görünüşü bakımından değişik tecrübeler arayan sanatçı, bunu bazen de salt şekilde oynayarak yapar. Aşağıdaki örneklerde, kelime oyunları ile mısra yapısını, biçim ilişkisini farklı bir düzleme taşıma gayreti müşahede edilir:

BİLİYORDUM

Biliyorum  
Yollarda bir S  
Ni çiziyordum  
Sanıyordum  
Çizdiklerimde bir O  
Nu tasarlıyordum  
Sen'din O  
Nu biliyordum.  
...  
Perdenin önündekiler donup kalacak...  
Lar, sınız.  
Perdenin arkasındakiler bekleyecek...  
Ler, siniz.  
DEVE  
Eşek önde ben arkada  
Gidiyoruz bir çölde  
x deve x deve yürüyüşü  
x devenin başı x deve kokusu  
x deve inadı x devekuşu  
x deve tabanı x deve kini (Asaf, 2021: 527, 583, 555).

Onun şiirlerinde bir de “gerçeğin sezinlenmesi”, “demeyor”, “yaşamayordu”, “birikişmiş yanan’larca”, “Ne kadan başkasına/O kadan kendine”, “caygın”, “birikik”, “maavilerin” gibi kural dışı, alışılmamış yazımlara rastlanır. Kelimeye, “tilcik” dediği görülür. Bu tutumun dikkat çekmek, şaşırtmak, alışılanın dışına çıkma arzusu taşımakla ilgili olduğu kanaatindeyiz. Sanatçının mizacının da dilin bu tip kullanımında rolü olduğu öngörülebilir.

Zaaflarıyla, iyi örnekleriyle Özdemir Asaf’ın şiir sanatında tuttuğu yol, ana hatlarıyla yukarıda değerlendirilmiştir. İncelememize göre, bu şiirin, sona doğru gittikçe kaybı artar ve iyi örnekleri de hayli azalır. Mamafih geçmişten bugüne, halk nezdinde Özdemir Asaf’ın şiirleri hep popüler olagelmıştır. Bu da izah edilmesi gereken bir durumdur. Esasen konu biraz da edebiyat sosyolojisinin sahasına girer.

Tuğrul Tanyol, *Şiirin Soyağacı*’nda, sanatçıyı merkeze aldığı bir yazısında, Özdemir Asaf’ın şiirdeki asıl rolünün, kitleleri bu sanata aşına kılmak olduğu görüşünü savunur. Onu, şiir sanatındaki yetkinliği ile ele almak yerine, toplumu şiir okuru hâline getirmesindeki işlevi ile değerlendirmenin daha isabetli olacağı kanaatindeyiz. Tanyol’un yorumu, edebiyat sosyolojisiyle ilgilidir. Ayrıca Tanyol (2017: 204), Asaf’ın şiirde “üst segment” bir sanatçı olmadığını da zımnen bildirir.

Özdemir Asaf'ın popülerliği, en başta, şiirinin özellikleriyle ilgilidir. Kısa şiir, zaman almaz; meramını çabucak ifade eder ve elbette kolay okunur. Kelime dağarcığının zengin olması, derin düşünceler içermesi, iç ahenk tesisi gibi hususlar, bu tarz şiirlerde sınırlılık nedeniyle pek gözetilmediği gibi geniş halk kitlelerinin de hiçbir zaman temel meselesi olmamıştır. İnsanların çoğu şiir sanatının ilkeleriyle ilgilenmez. Okuduğunda kendisini arar. Şiirde kendisini aksettiren bir eda ya da iç dünyasındakinin izdüşümünü bulmak ister. Yaşama sevinci, aşk, özlem gibi genel temalar ya da her insanın gün içinde hissedebileceği kırgınlık, yalnızlaşma duygusu veya sitemin Özdemir Asaf'ın tematik havzasını oluşturması da kitleleri cezbeden bir özelliktir. Ayrıca kelime ekonomisiyle ilgili olan sadelik ve anlaşılabilirlik, insanları şiire davet eder. Bu şiirdeki sen-ben diyalojisinin de okura hitap eden bir psikolojik atmosfer oluşturduğu; okurun şiirde kendisini bulması için elverişli bir zemin sunduğu yeniden hatırlatılmalıdır.

Yaşadığımız çağ, hakikaten sürat çağıdır. İnsanlar zihnindeki ya da yüreğindeki her ne ise ona çabuk erişme ve tatmin olma peşindedir. Bu bağlamda sanat eseri de bir yerde postmodern mantığın meşhur tüketim teorisine göre şekillenen nesneye dönüşmüştür. Bu açıdan yaklaşıldığında, sanatçının şiirleri; kısalığı, tematik özellikleri, kitlenin rahatlıkla anlayacağı düzeyde ve yapıda olması nedenleriyle çabuk tüketilmeye uygun bir edebî bütünlük arz eder.

Peki, popülerlik ya da çok okunurluk bir eserin niteliği ve kalıcılığı için sarsılmaz bir ölçü müdür? İşte buna ihtiyatlı yaklaşmak lazımdır. Esasen bu tip okumaların ve popülerliğe istinaden belirtilen yargıların edebiyat bilimi için spekülasyon olması riski yüksektir. Bu tarz yaklaşımlar, niteliğe dönük araştırmalarda kişiyi (burada kastettiğimiz özellikle akademisyenlerdir) irrasyonele saptırabilir ki Özdemir Asaf hakkında hüküm bildirenlerin bazıları bu hataya düşmüştür. Konu hakkında belirtilen bir görüşte, çabuk algılanıp tüketilen şiirin, şiirle ilişkisi zayıf olan ortalama ve altı okura yönelik olduğu kaydedilir. "Kötü şiirin ortalama okur nezdinde yerinin çok olması bu nedenledir. Okuru bol şiirin kuşkuları üzerine çekmesi de elbette" cümleleriyle, yukarıda Tanyol'un da işaret ettiği kitle şiiri mantığı örtüşür (Nayır-Bolat, : 2019: 80). Tanyol da bu tip şiirlerin her kuşağın ilgisini çektiğini, asıl rolünün de "yeni şiir okurları avlamak" olduğunu kaydetmiştir.

Dünya çapında tanınan eleştirmen ve şair T. S. Eliot'ın görüşleri ise yine kaydedilenleri teyit eder niteliktedir. O, bir yerde, kalıcı olan ve olmayan şairleri ayırırken, kalıcı şairlerin metafiziğe yaslandığını, külliyatlarınınsa sağlam bir bütün teşkil ettiğini; diğerlerininse, ruh hâllerini yansıtan ama kendini tekrarlayan ve külliyatının okunması icap etmeyen şairler olduğunu bildirir (Eliot, 1983: 14). Tüm bunlar konuyu kavramak için anahtar hükümlerdir.

### Özdemir Asaf'ın Düz Yazılarına Genel Bakış

Sanatçının, bizdeki vecize-özdeyiş türüne giren bir etika eseri, bir hikâye kitabı ve bir de deneme kitabı bulunur. Ayrıca özel mektupları da vardır fakat bunlar öncelikle ve doğrudan biyografisiyle, hususi hayatıyla (askerliği, ticari hayatı, eşi ile olan münasebeti, kızı vs.) ilgilidir. Kişiliğini açıklamaktadır. Belirli noktalarda yazdıklarını aydınlatıcı rolü olsa da niteliği ve fonksiyonu itibarıyla sanatı kapsamında ele alınmaması daha uygun olacaktır görüşündeyiz. Yine çevirileri de mütercimlik sahasına vukufiyet gerektirir. Fransız Dili ve Edebiyatı alanında uzmanlığı olanların çevirileri incelemesi daha isabetlidir. Çevirilerini, onu

besleyen kaynaklar ve ilgi alanları olarak ele almak yerindedir. Dolayısıyla doğrudan sanatı kapsamında üç eserini mercek altına alıyoruz. Bunların ilkiyse, *Yuvarlağın Köşeleri* adını taşıyan etikalarıdır.

Etika denilen türün kökeni, Eski Yunan'daki mezar taşlarına yazılan özlü sözlere dayandırılır ve Batı'da Spinoza'nın sunduğu eserin, etikaya mühim bir örnek teşkil ettiği düşünülür (Durmuş, 2012: 300). Spinoza, özgün yazılışıyla, *Ethics* adını taşıyan kitabında, Öklid yöntemini felsefeye uyarlamaya çalışmış ve beş bölümde Tanrı, doğa, zihin, duygular, insanlık konuları etrafında önermelerde bulunmuştur.

Evrensel insanlık mirasında Çin ve Antik Yunan'dan Hz. Muhammed'in hadislerine, Mevlana'dan Schopenhauer'e dek her daim var olagelmış özlü sözler, tarihe kalan ve insanlığı aydınlatan kısa ifadelerdir. Doğu edebiyatlarında darbı mesel, kelimayı kibar köklerinden gelen hikmet ve ibret maksatlı sözlerin yakın dönem Türk edebiyatı özelinde ise Ziya Paşa'nın eserlerinde örnekleri görülür. Şemsaddin Sami'nin *Emsal*'i, Cenab Şahabeddin'in *Tiryaki Sözleri* kitabı yine önemli örneklerdir. Son dönemdeyse Hulki Aktunç ve Abbas Sayar, Özdemir Asaf'ın kalem oynattığı bu sahada eser veren isimlerdir.

Özdemir Asaf'ın etika türünü tercihinin iki nedeni olduğunu düşünüyoruz. İlki dünya edebiyatı bilhassa Batı sanatı ile olan münasebetidir. İkincisi de gerek şiirde gerekse düz yazıda olsun, kısa ve özlü olanın peşinden gitmek arzudur.

Sanatçının, Batı'da ilgi duyduğu isimlerden birinin, Oscar Wilde olması, etika türüne yönelişini aydınlatan bir bilgidir; zira Oscar Wilde aforizmalarıyla ünlüdür. Özdemir Asaf'ın, ondan derinden etkilendiği kızı tarafından bildirilir (Durmuş, 2012: 36).

Asaf'ın, 40-60 yılları arasında yazdıkları, eserinin bir bölümdür. 61-81 arasında kaleme aldıklarıysa etikalarının ikinci bölümünü oluşturur. Bu iki bölüm de kendi içlerinde çeşitli konular etrafında ara bölümlere ayrılır. Her iki ana bölümün, ilk altı ara bölüm başlığı aynıdır. Sonraki ara bölümlerde konular değişir. Sanatçı, kültürden aşka, seçimlerden suç ve ceza kavramlarına dek geniş bir alanda görüşlerini aktarır.

Etikalarda, belli bir fikre yoğunlaşmanın mahsulü olan sözler dikkati çektiği gibi, sanatçının hayata dair romantik, idealist yaklaşımlarını da bulmak mümkündür. "*Zaman tarihinin hammaddesidir...*" şeklinde kavramda derinleşen ya da "*Bana ıslak bir bez verin dünyanın tozunu alayım.*" tarzında şairane tasavvuru yansıtan sözler, okurun ilgi ve beğenisine hitap etmede başarılıdır (Asaf, 2021: 874, 875). Bunlarda, henüz söylenirken insanı saran bir hava vardır. Bazen de özlü diyaloglarda fikri, anlamı topladığına şahit olunur:

"Şöyle bir bak.. Bütün yaşayanlar ölüyor.. Yaşamana bak.

-Nasıl

-O 'Nasıl' senin kişiliğindir." (Asaf, 2021: 783).

Şehir planlaması ve şahsiyet üstüne dedikleri, söz dizimi kadar zihinsel gramer bakımından da başarılı bir paradoks mimarisidir:

"Yapılar kişilikli olmalı. Birbirlerine benzeyen evler midir birbirlerine benzeyen bu insanları yapan? Yoksa birbirlerine benzeyen insanlar mı yapıyor birbirlerine benzeyen bu evleri?" (Asaf, 2021: 890).

Muhtelif konular üstüne söz söylemiş olsa da Özdemir Asaf'ın etikalarındaki toplum eleştirileri, keskinliği ve çarpıcılığı bakımından kayda değerdir. Sanatçı bundan tam 60 yıl önce, Türkiye'de birey ve toplum kavramlarının anlaşılmadığından yakındır. 2000'leri planlayan medeni milletlere karşılık, Türk toplumu kendi sorunlarına bigânedir. Ona göre insanlar, dolayısıyla toplum mutsuzdur. Düzensizlik, sözünü tutmamak yaygınlaşmış; politik riyakârlık başını almış gitmiştir. Toplumun, siyasetin yozlaşmasına tepkilidir. Sarf ettiği cümlelerden yola çıkarak, sanatçının kendini huzursuz hissettiği anlaşılmaktadır.

"Yöneticilerin çoğunluğu adam olsalardı ben etika'larımın çoğunu yazamayacaktım, yazmayacaktım." diyen Asaf (2021: 961, 868), sanatında sosyal problemlerin nasıl bir motivasyon olduğunu ise "Ben sizlerin yanlış olduğunuzu, yanlış yaptığınızı söylemekteyim. Bu yüzden şiirimi epigramlara, aforizmalara, maksimlere çevirdim." sözleriyle açıklar. Demek ki sosyal olan, onun için şiirin biçimsel özelliklerini tayin etmeye dek etkili olmuştur. Bunu da etikalarında dile getirir.

Kargaşa çıktığında, suçluyu arayan devletin, bir türlü onu bulamayışına, "Çünkü böyle durumlarda aranan arayandır" hükmünde bulunan sanatçı, devleti de yozlaştıranın politikacılar olduğu kanaatindedir (Asaf, 2021: 966). Hatta ona göre "Sanatçıların tek ve baş düşmanları politikacılarıdır" (Asaf, 2021: 964). Genel olarak siyasete ve siyasetçilere olumsuz yaklaşır.

Özdemir Asaf, Türkiye'yi de içine soktuğu Doğu coğrafyasına karşı karamsar bir bakış açısına sahiptir. Aslında ona göre, Doğu yalnızca coğrafya da değildir; zamanın içinde gelişemeyen insanın temsilidir. Doğu'da sorunlar çoktur. İnsana kıymet verilmez. Sanatçı bu bağlamda Doğu ile Batı'yı kıyaslar. Doğu kaba kuvvetin, Batı zekanın yurdu. Birinde şeftali kavun karpuz; diğesinde düşünür, sanatçı ve sistem yetişir. Aralarındaki fark, kapanamayacak kadar büyüktür (Asaf, 2021: 787, 818, 819).

Onun sözlerini okurken inanç düzlemindeki konumu hakkında düşündüren bazı ifadeler de rastlarız. Mesela "Kendi kendine konuşana deli diyorlar, oysa o hem söylüyor, hem de duyuyor. Dua eden düşünüm. O da kendi kendine konuşmuyor mu?" cümleleri bu kapsamdadır. Bir başka yerde ise Tanrı'yı ve metafiziği kastederek "görmediklerimiz bizi bugün de tartışmalara sürükleyor" der (Asaf, 2021: 892, 802).

Özdemir Asaf'ın etikaları, şiirlerinin ayrı bir kulvardaki uzantısıdır. Düşünüş, söyleyiş bakımlarından bu iki tür birbirine benzer. Sanatçının şiirlerini kurgularken hiç elden bırakmadığı söz oyunları, sıklıkla müracaat ettiği paradoksal yaklaşımı etikalarında da kendisini gösterir. Bilhassa kelimecilik ve tekrar, tıpkı şiirlerinde olduğu gibi Asaf'ın etikalarının bir tarafını teşkil eder. Fark, büyük oranda biçimdedir; yani etikaların düz yazı formuna dökülmüş olmasıdır.

Şiir kurgulama mantığını etikalarında da yürütme isteği, her zaman olumlu sonuç vermez. Yineleme, tersten söyleme, çelişki içine anlam yükleme arzusu etikalarının genel karakteristiğidir. Şiirde yaptığını, etikalarında da yapmaya uğraşır. Ne var ki arzusundaki ısrarı, bir özdeyiş olması gereken cümle ya da cümleleri bayağılaştırır:

- Yalan olmayanları ölçmek istiyorum. Ne ile ölçeyim?
- Yalan olanlarla.
- Yalan nedir?

- Doğru olmayan.
- Doğru nedir?
- Yalan olmayan (Asaf, 2021: 826).

Bu tip örneklere onda çok rastlanır. Yöntem olarak kullanım sıklığı dolayısıyla artık bir Özdemir Asaf klasiği olarak niteleyebileceğimiz tekrarın ve paradoksun, sanatçının etikalarında da zaafa yol açtığını belirtmek gerekir. Mesela aşağıdaki, form bakımından şiirle etika arasına düşmüş; üstelik anlam bakımından birbirinin tekrarı olan satırların, okura pek de çekici gelmemesi olasıdır:

Seni sevmek isteyorum, olmuyor.

Seni sevmemek isteyorum, olmuyor.

Seni sevmek istemeyorum, olmuyor,

Seni sevmemek istemeyorum, olmuyor.

Bütün bunları ben düşünüyorum (Asaf, 2021: 803).

İlk satırla ile dördüncü, ikinci satırla üçüncü satır anlam olarak aynıdır. Öyleyse, buradaki tekrarın amacı nedir? İcaz gerektiren etika türünde kalem oynatmasının yanı sıra, Özdemir Asaf'ın özlü deyişe önem verdiğini bildirmesine rağmen eserinde, bu tip zaafalara sıkça kapılması, yazdığı edebî tür bakımından kusur, bizzat savunduğu ilke bakımındansa çelişkidir.

Etikada veciz konuşma hüneri şarttır. Lakonik, kelime ekonomisi güdülmüş ve anlamca yoğun cümleler kurulmazsa, türün özelliği de ret edilmiş olur. Geçmişten günümüze kelimayı kibar, özdeyiş, aforizma çizgisinde süregelen bu edebî türde verilen örneklerin, özü itibarıyla insanlığa ilham olup, ona yön verecek, önünü aydınlatacak bilgelik içeren sözler olduğu tartışılmaz. Kalıcılık, tarihe mal olma fikri ise türün bir diğer önemli özelliğidir. O yüzden referans niteliği taşıyacak, insanların dönerek yine okuyacakları özdeyişler, daha okurken bir harikuladeli hissettirmeli; okunduktan sonra da üstüne düşünüldüğü vakit, hüküm bildirenin uzun bir cehdin sonunda bunu söylediğine okuru inandırmalıdır. Zekâ pırıltıları göstermelidir. Fikir, muhteva, kelime sayısı en öz, en az hâlini bulmalıdır. İlk okunuşta anlaşılması, bu türde eser verenlerin prensibi olmuştur. Ne var ki Özdemir Asaf'ın yer yer anlaşılması zor ve bazen de harcalem sözleri, etika örneği olarak gördüğü tespit edilir:

Evlenmeyi önemsiz bir olay sayanlar çok önemli sayanlar kadar yanılırlar. Çünkü yanılmayı önemli sayanlar da önemsiz sayanlar gibi yanılırlar.

Bu otomobil dördümüzü de alır.. Buradan gidelim. Ama dördümüz bu otomobili alamayız.. Buradan gidelim.

Güneşe gözlerini dikip bakarsan gözün bozular. Gözlük takıp bakarsan güneş bozular. (Asaf, 2021: 787, 782, 784).

Yukarıdaki örnekler kapalılık, muhteva yoğunluğu gözetmemek, icaz noksanlığı itibarıyla etika türü için uygun düşmeyen cümlelerdir. "Yaşadığımı gör; yaşarsın.", "Sabun suyun hızıdır.", "Bu çizgiyi tam onun yerinden çekmeli" gibi sanatçının tam olarak ne demek istediği üzerine düşündüren cümleler bunlara ilave edilebilir (Asaf, 2021: 779, 783, 894). "İnsan bazan düşünüyor. Bazan yazıyor. Bazan söylüyor. Bazan da yaşıyor" veya "Bana yalnızlığı mı yoksa yalnızlığı mı seçersin diye sorsalardı, ben yalnızlığı seçmezdim." yahut "Denizlerde niye sünger



*vardır? Sular taşıp da kentlere zarar vermesin diye.”* şeklindeki ifadeler de etika seviyesine erişememektedir (Asaf, 2021: 884, 949). Sanatçının eserinde, bu tarz örneklerin sayısı yabana atılamaz bir niceliktedir.

Özdemir Asaf'ın “Merdiven, çıkarken... Aşk, inerken, kalbi yorar.” ya da “Aşk, susturduğu oranda büyür. Büyüdüğü oranda susturur.” tarzındaki sözlerinde, icaz için hep kelime çarpışmalarından, tezatlardan yahut değişik analogilerden medet umması da ayrı bir husustur.

Kategorize ettiği konular hakkında esaslı düşündüğünü, ciddi, planlı giden bir fikrî akış olduğunu sezdirenen sözlerinin sayısı azdır. Mesela “*Düşünüyorum.. Düşünmekte olduğum düşüncesi düşüncelerime karışıyor. Bu felsefedir. Düşünüyorum.. Düşünmekte olduğum fikri fikirlerime karışıyor.. Bu ilimdir.*” cümleleri arasında ne fark olduğu ve Asaf'ın (2021: 823) bunları niye etika düzeyinde gördüğü tartışmaya açıktır. Okur, buradaki beyana göre felsefe ile ilim arasındaki ayrılığı, farkı kavrayamaz. Özdemir Asaf, zihnine gelen ve okuyanı ya da dinleyeni düşündürceğini umduğu her ifadeyi kayda geçirmiş gibidir. O yüzden bu tip cümleleri, kişinin zihninden geçen ve pek de anlam yüklenemeyecek anlık fikir fragmanları gibi değerlendirmelidir.

Etika bahsine son verirken, edebiyat biliminin kuralları yanında, bir de ölçüsünü doğrudan sanatçıdan aldığımız bir bakış açısıyla bu hükümleri verdiğimizizi belirtmek isteriz; zira o, kitabının bir yerinde şunları kaydeder:

*“a) Çok güzel şeyler düşünürüm bazen,*

*b) Bazan da çok güzel konuştuğum olur.*

*Bunların her ikisi de onları yazmak için bir neden sayılamaz.”* (Asaf, 2021: 977).

Sanatçının etikalarında da değişik gramer anlayışını sürdürdüğü gözlemlenir. Kelime bazında sapmalar, muhtemelen ilgi çekmek için dil kurallarına riayet etmeyişi, meramını şekle yüklemesi *Yuvarlağın Köşeleri*'nde sıkça karşılaşılan hususlardır. “Bazı insanlar konusmakla konuşarak söyleyebileceklerini sanırlar.” cümlesinde olduğu gibi ifadeye matematik ve lafız hüneri katma arzusu sezilir. “Küçükleşiplememek, büyükleşiplememek, deyor, hatırlıyorum, susku, konuşku, tadlı” gibi kimi tuhaf kimi “Asaf’ça” buluşlar olan birtakım kullanımlarda ise bir istikrar yoktur. Bazen aynı cümle içinde sanatçı “geleyor” der; fakat cümleyi “gelmiyor” diye değil, “gelmiyor” diye kelimenin düzgün kullanımıyla tamamlar. Asaf'ın baskı ve dizgideki hassasiyeti bilinir ancak etikalarının basımı vefatı sonrasında; dolayısıyla bu durumu, eserini hazırlayanların, sanatçının genel üslubuna gösterdikleri özenle ilgili kılmak mümkün olabilir.

Özdemir Asaf'ın düz yazılarını kategorize etmek kolay değildir. Hikâye başlığı altında yayımlanan eserlerinin tamamı hikâye niteliği göstermediği gibi denemelerinin de bir kısmı oldukça dağınık notları, hatıra yazılarını ya da kısa fıkraları andırır. Hikâye ve denemelerinin de vefatı sonrasında basılması, basılanların önceden sanatçı tarafından tasnif edilmemiş olması güçlük doğurmuştur. Müsveddeler, otobiyografik notlar, yarım kalmış izlenimi veren kurgular varislerince kitaplaştırılmıştır.

Mamafih bunlar üzerinde edebî türlerin kurallarını işletmek epey zordur; çünkü hangi yazının hangi türe girdiğini saptamak ciddi meseledir. Örnek vermek gerekirse, *Dün Yağmur Yağacak*'ta yer alan ve hikâye kabul edilmiş "Hiç Kimse" başlıklı yazı, bilinen hikâye anlayışı ve kurallarıyla bağdaşmaz. Hele ilk paragrafı itibarıyla sıralanan kelimelerden ibaret gibidir. Kurgu, kahraman, aydınlanma anı, ileti bulunmaz. "Fantasia", "Haksızlık" diğer örneklerdir. İki paragraftan oluşan yazıları minimal hikâye olarak düşünülmüş olsa da daha ziyade sanatçının tuttuğu notların, derlenip kitap biçimine sokulduğu intibasını doğurur.

Hikâye ve denemelerinde görülen önemli bir özellik ise Özdemir Asaf'ın sürrealizmin niteliklerini gösteren yazılar kaleme almış olmasıdır. Gökay Durmuş (2013: 1278), Asaf'ın şiirinin egzistansiyalizmle bağı olduğunu iddia etmiş, "egzistansiyalizmi bir yaşam biçimi olarak benimsememekle birlikte", onun temel prensiplerinin sanatının arka planında yattığını söylemiştir. Oysa düz yazılarına bakıldığında, doğrudan otomatizmi akla getiren bir yazı tarzı ile karşılaşılır. Durmuş, bu noktayı yakalamış; fakat Özdemir Asaf'ın sürrealizmle bağına kuramamıştır. Halbuki sürrealizm hem egzistansiyalizmden önce doğmuş bir akımdır hem de sanatçının eserlerinde bunun somut örnekleri yer alır.

Sürrealizm, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı yılları arasında varlık gösterir. 1914-1948 arası, onun en etkili olduğu dönemdir. Egzistansiyalizm ise 1930 sonrası gelişir ve Türk edebiyatını senkronik biçimde etkilemez (Kara, 2019: 43-66). 1950 kuşağının, bu akımın tesirinde kaldığı öne sürülür. Asaf'ın Batı edebiyatına vukufiyeti düşünüldüğünde, evvela sürrealizmi tanınması kuvvetle muhtemel olduğu gibi yazılarında da buna dair bolca örnek vermesi zihinleri aydınlatan bir husustur.

Turan Karataş (2011: 215), sürrealizm için

Otantik bir tarzda oluşturulmuş metinler ve tablolar, şans eseri meydana getirilmiş ve ilham sonucu yazılmış eserler, yazıya aktarılmış rüyalar veya rüyaları imgeleyen tablolar. Bütün bunlar alışılmış estetik anlayışı yıkmayı ve böylece gerçeği algılayışımızda temel değişikliklerin ortaya çıkmasını amaçlar. Bu nedenle rasyonel düşünce ve algılamayla adeta alay eden çeşitli imgeler kullanılmaktan büyük zevk duyarlar. Birbiriyle ilgisiz kelime ve nesnelere yan yana koyarak çarpıcı imgeler ve çekici sözel etkiler yaratırlar.

der. Buna göre *Dün Yağmur Yağacak*'ta yer alan "Köprüler", "Canbaz", "Yaşamak Korkusu", "Hiç Kimse" ve bariz bir otomatik yazı örneği olan "Bademcik Üstüne" ile 'Ça'daki "Senin Yerin" ve bir başlığı dahi bulunmayan, "İş işden geçiyor" diye başlayan deneme-anlatı arası yazıları, sanatçının, çarpıcı imgelerle zihninin akışını sunduğu ve doğrudan sürrealizmle bağının kurulacağı örneklerdir. Asaf, bu metinlerde, hipnotik bilincini sayıklama edasıyla yazıya döker. Kurguya oturmayan kopuk ifadeler çoğunluktadır. Anlamdan çok anlatım öne çıkmıştır. Belirgin şekilde "écriture automatique" söz konusudur.

Sürrealizm bağlamında kayda değer bir ayrıntıyı dile getirmek gerekir. O da sürrealist sanatçıların devamlı olarak düşünce ve izlenimlerini ufak kağıtlara kaydetmesidir. Hatta sürrealizm bürosunun ufak kâğıt parçaları dağıtarak insanlardan bunların üstüne korkularını, bilinçaltılarını, eleştirilerini yazmalarını istediği bilinir. Adeta kamu ile iletişim bu notlar üstünden sağlanır (İnal, 1981: 274). Özdemir Asaf'ın yazma alışkanlığıyla sürrealistlerin bu tutumu örtüşür. Nitekim düz yazılarında nihai hâlini bulmayan pek çok kısa metnin, notun

olması; karalamalarının, çeşitlemelerinin fazlalığı, yine bloknotlara yazdığını sanatçının bizzat denemelerinde söylemesi ve varislerinin de bu yoldaki beyanları görüşümüzü teyit eder.

Özdemir Asaf'ın sürrealizmle bağı kuracağımız son husus ise sürrealistlerin tarzı ya da üslubu ile sanatçının yazı tarzındaki benzeşmelerdir. Sürrealistler, zihinlerde ve edebiyatta devrim peşindedir. O yüzden, yazılarında başkaldıran bir taraf bulunur. Yerleşik edebî kuralları tanımazlar. Sanatçının "bakmıyor", "hatırlamıyor" tarzında kural dışı yazmasından, muhtelif dil sapmalarına, yeni kelimeler türetme arzusu veya dildeki kelimelerin genel kullanımını değiştirme aykırılığından, edebî yazıda matematiksel işaretlerden istifade etmesine dek bir dizi tutumu, sürrealizmin karakteristiğiyle açık bir şekilde uyuşur. Sanatçının sürrealistlerin alışılmadık tarzına yönelişi dikkate değerdir.

Dil ve fikir bazındaki benzeşmeler, ortaklıklar başka bir makaleye konu olabilir ama şimdiye kadar ifade edilenler, onun muhalif yanının - belki de kendisinin özgün bulduğu üslubunun - ne kadar da sürrealizmle iç içe olduğunun kanıtı olarak değerlendirilebilir. Buna ideolojik yakınlık da eklenebilir. Sürrealistlerin Marksist ideolojiyle olan münasebeti ile Özdemir Asaf'ın genel dünya görüşü bağdaşır. Zihniyetin esere tesir etmediğini iddia etmek, eserin ondan bağımsız biçimlendiğini var saymak ne derece mümkünse, Asaf'ın da sürrealizmden etkilenmediğini, sanatında bu akımın izleri ya da yansımaları bulunmadığını düşünmek o derecede zordur.

'Ça, Özdemir Asaf'ın kendi sanatına kendi kalemle ışık tuttuğu notlarla, kısa yazı ve deneme örnekleriyle doludur. O, sanatta etkili olmayı, amaçlarından biri sayar. Şiirde olsun, düz yazıda olsun uzun yazmaktan hep kaçındığını anlatır. "Kısayı ve kısada ağırı" yani yoğun ve anlamlı olanı aradığını belirtir. Şiirin felsefe ile ilgisi olması gerektiğinden bahseder (Asaf, 2021: 1173, 1176, 1270).

Şiiri değerlendirirken kendisinin neye dikkat ettiğini açıklar. Şairin kelime kadrosunu tespit ve kelime istifleme biçimini tahlil etmek; ona göre, şiiri eleştirmek için elverişli yöntemlerdir (Asaf, 2021: 1241). Ayrıca, aynı konuyu işleyen şairlerin konuya kattığı boyutların karşılaştırılmasını salık verir ki makalenin sonuç kısmında onun şiirini, özellikle bu ölçüyle değerlendirmenin isabetli olacağı kanaatindeyiz. Görüşleriyle sanatı arasındaki tutarlılığın, doğrudan sanatçının kendi mihenk taşına vurularak verilmesi belki de bir çeşit öz değerlendirme olarak telakki edilebilir. Sağlığındaiken, hasretle eleştiri ve yorum beklemiş olan Özdemir Asaf'ın hem kendi prensiplerine göre hem de edebiyat bilimi kuralları açısından değerlendirilmesi her bakımdan aydınlatıcı olacaktır.

## Sonuç

Özdemir Asaf daha çok şiirleriyle tanınan bir sanatçıdır. Şiirde ise en kısa ve özlü olanı aradığını kendi belirtir. Öncelikle bunun modern ve şahsi bir tavır olduğunun altı çizilmelidir.

Asaf'ın kısa şiire ve etikaya yönelişiyle, ilgileri ve zamanı okuyuş biçimi arasında bağlar bulunur. Batı edebiyatına, özlü sözleriyle akıllarda yer eden Oscar Wilde'a, kısalığıyla malum Eskimo şiirine ilgi duymuştur. Ayrıca, zamanın hızı ile sanat eseri arasında kurduğu ilişki mühimdir. Çağdaş sanat, vurucu ve derhal tüketilir bir nesneye evrilmektedir. Bu şekilde düşünmesi, sanatını şekillendirmiş, ona doğrudan tesir etmiştir.

Onun bu tercihi, divan edebiyatından bugüne intikal eden geleneksel çizgiyle telif edilemez. Üzerine yoğunlaştığında zaten sanatçının geleneği hazmetmediği ortaya çıkar.

Mamafih kısa şiirin, Türk şiir geleneğinde bir yeri vardır. Koca Ragıp Paşa'nın "Maksûd eğer eserse mısra-ı berceste kâfidir" sözü, Türk edebiyatında hatırlanan ve tekrar edilegelen bir ölçü olmuştur. Fikri, hayali, hissi tek mısraya teksif etmek zordur ve bu beceri, şairlerin hünerini gösterir. Geçmişte müfred, tuyuğ ve bentlerle yapılan bu işin bilinçli örneklerini, Cumhuriyet sonrasında Talat Sait Halman sunmuştur. Bu kaynaktan ne kadar beslendiği şüpheli olan Nuri Pakdil'in dört şiir kitabının üçü de ikişer mısralı şiirlerden oluşur. Felsefe ile iştigal etmiş Oruç Arıoba yine kısa şiir denince akla gelen bir diğer isimdir. Kısacası, kimisi gelenekten beslenmiş, kimisi ondan yararlanmamış ama yine de kısa şiirin örneklerini sunmuş sanatçılar, Cumhuriyet sonrasında da vardır. Özdemir Asaf da bunlardan biridir. Onun farkı, kısa şiiri tercih etmekle beraber, bazen kısalığın sınırını da aşan örnekler sunmasında ve asıl önemlisi, kısa şiirleriyle çıkardığı profildedir.

Kısa şiirlerinin problemi şudur: Gerek mısra gerekse kelime sayısını kısıtladığından, şiir açısından önemli olan fonetik, semantik, söz dizimi, retorik gibi bir filoloğun dikkat ettiği unsurları gayet sınırlı bir yapının içinde aramıştır. "Ben sana söylemişim demişdim" cümlesini, şiir kabul eden sanatçının bu ifadesinde, bahsedilen unsurların ne kadar yetkin biçimde kullanılabilceği su götürür bir konudur. "Yanlış oldu" demeyi şiir telakki etmiş Özdemir Asaf'ın, bunu tek mısralık şiir olarak sunduğu görülür. Bunda müzikalite aramak beyhudedir ve bu tip örnekler onda çok fazladır.

Özdemir Asaf'ın kısa şiirlerinde, doğal olarak ritim problemlidir. Sentaks, tempo, ses perdesi gibi unsurlar zaten bu kadar kısa şiir için söz konusu olmayacaktır. O zaman, bu sözleri şiir kılan nedir? Bu kadar kısa ifadeyi şiire dönüştürecek olan, buluş olmalıdır. Kendine özgü bir iç ses taşımayan, ahenk unsurlarının yer almadığı söz dizimleri şiire dönüşecekse, kısa olanın, çarpıcı olma zarureti vardır. Kısalıktaki çarpıcılık, buluşu veciz söylemekten ileri gelir. Bu kadar kısa ifadeye buluş ve icaz yoksa, o ifade şiir bağımsızlığını kazanamaz.

Şiir kuşu, imgelem dallarından kanatlanır. Özdemir Asaf'ın şiirlerinde ise genel olarak imgelem güçlü değildir. Sanki anlatıma yönelen bir tarzı vardır fakat bu tahkiye de değildir. Şiirlerini sen-ben diyalogisi üstünden yürütür, bazen ruh hâlini, bazen de zihnine geleni anlatır. Onun şiirlerinde daha ziyade konuşma, açıklama arzusu sezilir. Hayal gücünden çok anlatıma yaslanmasını; bir durumu, hatırasını, kendini açıklama arzusuyla ilgili kılmak mümkün olabilir. Bu da imgelemi geri plana düşürmüş olmalıdır. Bir diğer husus, yukarıda kendi ağzından naklettiğimiz, bir şairin kullandığı ve kullanmadığı kelimeler meselesidir. Kastettiğimiz, kelime kadrosuna yönelmesi gereken dikkattir. Özdemir Asaf'ın bizzat kendisi bunu ölçü tayin etmiştir.

Buna göre, kaç farklı kelime kullandığı, şiir külliyatında geçen kelimelerin ne ölçüde nüanslar içerdiği, bunların ses ve anlam perdelerine tesiri, yine, kelimelerin kullanım sıklığı, düşülen tekrarlar gibi hususlar bakımından Özdemir Asaf'ın şiirinin daha fazla ayrıntıya dökülerek irdelenmesi yerinde olacaktır. Böyle bir araştırma ve yapılacak istatistik, esasen dilbilimin de işin içine gireceği müstakil bir araştırma konusudur; ancak bizim tespitimiz, sanatçının kısıtlı bir lügatle şiir kurma çabası içinde olduğudur. Belli bir çemberi aşamamıştır. Kelime dağarcığı bakımından, onu ister döneminin şairleriyle isterse kendinden önceki ve

sonraki şairlerle kıyaslayalım, tespitimiz doğrultusunda bir sonuca ulaşılacağına kaniyiz. Düştüğü tekrarların, şiirlerinin yalınkatlığının, kelime dağarcığıyla münasebetine makale içinde yer verdiğimizden, dediklerimizle iktifa ediyoruz.

Şiir, sözün konsantre ve kristalize olduğu yapıdır. Özdemir Asaf buna inanmış; fakat inandığına çok sayıda örnek vermekte güçlüğe düşmüştür. Şiir yazarken kelimenin hacmini tayin etmek önemlidir. Her kelimenin tıpkı yük taşıyan araçlar gibi istiap haddi vardır. Bu haddin aşılması sorun doğurur. Bir şiiri yoğunlaştırmak için kelimeye aşırı ağırlık vermek dengeyi bozar. Ayrıca şair her kelimenin kullanılacağı bağlamı tayin eder. Yadırganacak durumların oluşmaması ve estetik bir yapı inşa etmek için kelimenin anlamına, yoğunluğuna, aldığı yüke, kullanıldığı bağlama dikkat etmelidir. Şair, düzenler ve birleştirir. Duygular, fikirler, kelimeler bir kompozisyon oluşturur. Bunu kısa şiirde yapmak, riskli ve güç bir iştir. Sanatçının, kısa şiirin risklerinin üstesinden geldiğini söylemek, kolay değildir. Nitekim kendi de bunun farkındadır ve makale içinde de belirtildiği üzere, başarısızlıklarından yakınır.

Sanatçının şiiri kurma biçiminin, içindekileri mısraya dökme fikriyle olan bağı üstünde durmalıdır. Çoğu zaman gönlüne geleni yazması, gelişigüzel yazıldığı intibai veren mısraların sıklığı kayda değerdir. Şiir işçiliğinin, onun dürtü ve tecrübelerinin ham hâlini belli bir kıvama sokamaması ya da perdeleyememesi, hazin sonuçlar doğurur. Şiirde kayıp kabul edilecek bu tip örneklerin külliyatında çok olması, nitelik, bilinç, kabiliyet kavramları etrafında Özdemir Asaf'ın şiirinin üstüne, gerçekten şiire meraklı olan kimseleri ve araştırmacıları düşünmeye sevk etmelidir. Kelime tekrarlarına dayanarak yazmak, paradoksları tercih etmek, bu usulleri değiştirmeden sürdürmek, bu şiirin teknik yanının en belirgin özelliğidir. Kelime oyunlarına çok yönelmesi, tatsız örneklerin epey artmasına neden olur ve bu husus, onun şiirinin açık bir zaafıdır.

Şiir bahsinde son olarak yine onun kabul ettiği ölçüye sözü getirmek isteriz. Asaf, aynı konuların farklı şairlerde almış olduğu boyuta bakarak, yani karşılaştırmak suretiyle bir şairin hakiki kıymetinin anlaşılabilirliğini söyler. Esasen bu görüşü Tanpınar da savunur. Tanpınar, şairin keyfiyetini tayin için bir dizi teklif sıralar. Milletın ufkunu açıp açmaması, şiirdeki mevcut imge düzenini değiştirip değiştirememesi, dilin sarfında kalıcı ve takip edilir değişiklik meydana getirip getirememesi ona göre asıl kıstaslardır. Bu referanslar dahilinde, Özdemir Asaf'ın, sözgelimi ortak temalarda, Türk şiirine kattığı boyut nedir? Biz, bu hususta onun Türk şiirine yeni ışıklı kapılar aralayamadığı; ancak yazdıklarıyla, Türk şiirinin mevcut kulvarlarını genişlettiği fikrindeyiz. Nitekim her şair, dilin imkân ve kabiliyetlerini genişletmekle mükelleftir. Özdemir Asaf da yeni ifade biçimleri denemesiyle, kendine özgü üslubuyla, "kısa da ağırı" yakalayabildiği başarılı şiir örnekleriyle Türk şiirinin sınırlarını mevcut hâlimden ileriye taşımaya gayret etmiş ve bunda etkili olmuştur. Bununla beraber, onun şiirinin, sona doğru -makale içinde açıklanmış- zaaflarının arttığı, kusurlarının çoğaldığı gerçeği saklanmamalıdır.

Peki, böyle bir şiir profili çıkartan Özdemir Asaf'ın şiirlerinin çok "tüketilmesi" nedendir? Bu sorunun cevabını makale içinde vermekle birlikte, kısaca sonuç kısmında da yanıtlamamızın uygun olacağı kanaatindeyiz. O, zaten kısalığıyla, basiti ve kolay anlaşılabilirliği arayan genel kitleye hitap eden bir şiir yazmıştır. Bu vasattaki şiir okuyucusunun rafine bir dil bilinci taşıması; kelime dağarcığı, fonetik, iç ahenk gibi kavramları ya da şiir teorilerini bilmesi

beklenmez. Estetik kaygıları da azami düzeyde değildir. Dolayısıyla kitlenin egemen beğenisine hitap eden özelliklerdeki şiirler her zaman tutulur. Sanatçının, her zamanın temalarıyla ve yalın yazması, okuru içine çeken psikolojik atmosfer kurmadaki yeteneği; davetkâr ve popüler bir şiir ortaya koymasına yetmiştir. Özdemir Asaf'ın popülerliğine şu kaydı da düşmelidir. O, henüz sağlığında iken bu popülerliği yakalamıştır. Sosyal hayatta faal oluşu, tanınırlığının bir nedenidir. Sigortacılık, gazetecilik yapmış; basımevi kurmuş, kalabalıkların içinde olmuştur. Yine, sağlığında bizzat katıldığı şiir matine ve suareleri, edebî kamuda görünürlüğü artırılmıştır. Son dönemlerinde bar işletmeciliği yapmış ve kültür-sanat çevreleri ile temasını hiç kaybetmemiştir. Şöhretinin, edebî yanı kadar, hareketli yaşantısı ve çevresiyle de ilgisi bulunur.

Düz yazılarına gelirse, bunlar, daima şiirin gölgesi altında kalmıştır. Düz yazılarının önemli bir kısmını, şiiriyle kuruluş mantalitesi, söyleyiş bakımından bağlar içeren etikaları teşkil eder. Dolayısıyla etikalarıyla şiiri arasında bir koşutluk göze çarpar. Yine paradokslar ve tekrarlar yoluyla elde edilmiş ve hatırı sayılır kısmı etika düzeyine erişemeyen cümleler, pasajlar dikkatimizi çeker. “Ben o sokaktan geçerken, o sokağı yapıyorlardı” “Eskiyecek her şeye ‘yeni’ denir”, “Bahçesiz okul olmaz” gibi herkesten beklenecek tarzda cümleleri şaşırtır. Muhtemelen bunları defterine kayıt etmiş ve öylece bırakmıştır; ancak bunları yayımlayanların ciddi bir seçmeye gitmeden, sadece etikaları da değil, sanatçının tüm yazdıklarını seri biçimde yayımlama çabası bizi düşündürmüştür.

Etikalarında, 61-81 arası ürünleri, daha ziyade düşünce fragmanları gibidir. Hikâye ve denemelerine gelindiğinde, bunlarda daha önce belirtilmemiş bir sürrealist üslup olduğu dile getirilmelidir. Otomatik yazının, bilinç sıçramalarının örneklerini sergilemesi, şahsi yazı tekniği itibarıyla bu ürünlerde sürrealizmin izlerini yakalamak mümkündür. Özdemir Asaf'a sürrealisttir demek, büyük bir iddiadır; fakat yazdıklarında sürrealizmin yansımalarının bulunduğunu inkâr etmek de hata olacaktır.

Düz yazılarındaki başarısı, bu türlerde varlık göstermesi ile sınırlıdır. Zaten tümünün vefatı sonrası basılması ve sanatçının filtresinden nihai olarak geçmeyişi, bizi de eleştiri yönünden sınırlar.

Özdemir Asaf'ın sanatı, şiir ekseninde şekillenen; fakat düz yazıları ile de renk ve hacim kazanan bir görünüm arz eder. Bu sanatın toplumu kültürle, şiirle barışık kılmada işlevi vardır. Şiiri genele ulaştırmada başarılıdır. Kendi içinde özgündür ve Özdemir Asaf, sanatının özellikleri itibarıyla Türk edebiyatında ortalama okura en hızlı ulaşacak damarı yakalamıştır. Bu sanatın başarısını asıl sosyolojik yönünde aramak daha doğru olacaktır görüşündeyiz. Ne var ki bazen aşırıya kaçan yorumlarla bazen ideolojik zümrelerin motivasyonlarıyla bu sanatın, Türk edebiyatında tuttuğu mevkiin dışına taşırılması söz konusudur. Sanatı hakkında şimdiye dek kalem oynatanların bir kısmı abartılı değerlendirmelerde bulunmuştur. Mesela şiirlerinde felsefi zemin bulunduğu kanaatine şüpheyle yaklaştığımızı bildirmek isteriz. Olsa dahi bu çok sınırlıdır ve genele şamil değildir. Türk şiirine yeni bir semantik yüklediği ve şiirin iç yapısına yüksek bir bilinçle yaklaştığını kabul etmek de pek kolay olmasa gerekir. Bu anlamlara gelebilecek zorlama yorumlar, edebiyat bilimi açısından cılız, alana katkı sağlamayan görüşler olarak değerlendirilmelidir.

Bir sanatçıya belirli saiklerle hissedilen yakınlık, tenkide mâni olmamalıdır. Sanatçının kendisi dahi “başaramazsam unutacak, itecek, silecek sensin. Bana: Sen yoksun diyecek sensin” sözleriyle özgüvenini gösterir ve eleştiriyi beklerken, onu tenkitten ari kılacak şekilde savunmak, tek taraflı eleştirmek makul karşılanamaz. Aksi takdirde edebiyat paganları gibi hareket eden bir kitle ve kerameti kendinden menkul bir edebiyat borsası doğar. Edebiyat araştırmacıları, akademisyenler ise bundan şiddetle imtina etmelidir. Subjektif izlenim veren bu tip yanlı ve çoğu övgü içeren eleştirilerin sağlıklı olmadığını vurguluyor ve koşullanmış, kalıplaşmış yargılarla dolu sözler olarak hepsinin, zaman içinde bilimin dışladığı bir boşlukta kaybolacaklarını umut ediyoruz.

### Kaynaklar

- Asaf, Ö. (2021). *Bütün eserleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İthaki Yayınları.
- Durmuş, G. (2012). *Özdemir Asaf (şair, hikâyeci ve denemeci olarak)* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Durmuş, G. (2013). Özdemir Asaf şiirinde egzistansiyalist öğeler ve “kendilik” kavramı. *Turkish Studies*, 8(1), 1269-1290.
- Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat üzerine düşünceler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnal, T. (1981). Gerçeküstücülük. *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, 42(349), 274.
- Kara, M. (2019). Varoluşçuluk bağlamında edebiyat ve felsefe, şiir ve endişe. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 43-66.
- Karataş, T. (2011). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Sütun Yayınları.
- Kızılkaya, E. (2016). Özdemir Asaf'ın şiirlerinde ve nesirlerinde sıfat tamlamaları. *TÜRÜK*, 4(8), 29-43.
- Nayır, Y. N., & Bolat, S. (2019). *Şiir sanatı*. Varlık Yayınları.
- Necatigil, B. (2004). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. Varlık Yayınları.
- Tanyol, T. (2017). *Şiirin soyağacı*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- TRT Arşiv. (2022, 14 Nisan). Özdemir Asaf. <https://www.trtarsiv.com/https://www.trtarsiv.com/ozel-video/edebiyatimizin-unutulmaz-isimleri/ozdemir-asaf-118383>
- Uyguner, M. (1975). Çiçekleri yemeyin. *Türk Dili*, 32(290), 694 - 695.
- Valery, P. (2020). *Şiir sanatı*. Ketebe Yayınları.



## Eğitim Sanatından Yönetim Sanatına<sup>†</sup> From the Art of Education to the Art of Governance

Hasan ÇİÇEK\*

### Öz

Geçmişten bugüne bazı alanların icrası sanat olarak dile getirilmiştir. Çünkü sanat, her ne kadar insanın duygu ve düşüncelerinin özgün bir ürünle ifadesi olsa da herhangi bir çabada gösterilen özeni, ustalığı, özveriye de anlatır. Bu anlamda Eğitim ve yönetim de bu alanlardandır. İki sanattan biri insanın ruhunu sanatkârane işleyerek, insanı insan kılıyor; diğeri toplumun ya da yönetilenlerin huzur içinde yaşamasını sağlayarak insanı mutluluğa ulaştırıyor. Sanat; zarafeti, inceliği, bilgeliği, deneyimi çağırır. Üstlenilen görevi en incelikli haliyle ve zarafetle yapmayı anlatır. Sanatın eğitimde ve yönetimde söz konusu olması iki alana da kalite katar. İki alanın sanat duyarlılığı ile icra edilmesi, eğitimin ve yönetimin işlevlerini sağlıklı bir biçimde yerine getirmesine de göndermede bulunur. Eğitimin ve yönetimin bir sanat duyarlılığı ile düşünülmesi ve icra edilmesi şüphesiz en ideal olanıdır. Eğitim ve yönetim alanında, meslekte uyulması gereken kurallara/ustalığa uygun, özverili, incelikli ve özenli eylemeyi ve söylemeyi göz ardı etmemek gerekir. Eğitim ve yönetim bu nitelikte icra edilince ya da buna uygun işleyince, eğitim ve yönetim sanatından söz edebiliriz. Bu çalışmada eğitim ve yönetimin sanat duyarlılığı ile nasıl ele alınması gerektiği üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İnsan, Eğitim Sanatı, Yönetim Sanatı, Duyarlılık, Adalet.

### Abstract

Since ancient times, the performance of certain areas has been expressed as art. For although art is the expression of human feelings and thoughts by an original product, it also talks about the care, mastery, and devotion shown within any effort. Education and governance are also among these fields. One of the two arts renders human as human by artistically processing human soul; the other makes people happy by ensuring that the society or the governed live in peace. The fact that art is in question in education and governance adds quality to both fields. The performance of the two fields with artistic sensitivity also refers to the healthy fulfillment of the functions of education and governance. It is undoubtedly the most ideal to think and perform education and governance with an artistic sensitivity. In the field of education and governance, one must pay attention to act and talk with a refined, devoted, and attentive way in accordance with the rules/mastery of the profession. the art of education and governance when education and governance are performed in this manner or functioned accordingly. In this paper, it will be focused on how education and governance should be handled with artistic sensitivity.

**Keywords:** Human, Art of Education, Art of Governance, Sensitivity, Justice.

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye, e-posta: [hcicek@yyu.edu.tr](mailto:hcicek@yyu.edu.tr), ORCID: 0000-0001-5914-8323.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 28.12.2021

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 15.05.2022

Online Yayın Tarihi/Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Çiçek, H. (2022). Eğitim sanatından yönetim sanatına. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 70-79.





## Giriş

Başlıktaki iki kavramı Alman filozof Immanuel Kant'tan (1724-1804) esinlenerek ya da ondan ödünç alarak kullandım. Kant, *Eğitim Üzerine* adlı eserinde eğitimin ve yönetimin insan için önemini, değerini ve hala üzerine düşünülmesi gerektiğini şöyle anlatır: "Diğer hepsinden daha güç olduğunu düşünebileceğimiz iki insan buluşu vardır; Yönetim sanatı ve eğitim sanatı ve insanlar bunların anlamları hususunda hala bir kesinliğe varmış değiller" (Kant, 2017: 39). Filozof, eğitime ve yönetime yüklediği anlam kadar, haklarında kesinliğe ulaşılmamış olmasıyla ilişkili olarak onların henüz iyi anlaşılmamış olduğuna da vurgu yapar. Burada önemli olan hususlardan biri de Kant'ın, eğitimi ve yönetimi bir sanat olarak görmesi ve bu alanların sanat boyutuna dikkat çekmesidir. Bilindiği gibi, geçmişten günümüze farklı alanlardaki iş ve işleyişin; eylemenin ve söylemenin olumluluğunun "sanat" ile ifade edilmesine şahit oluyoruz.

Neden zaman zaman eylemeyi ve söylemeyi sanat olarak ifade ediyoruz yani niçin sanat diyoruz? Çünkü sanat her ne kadar insanın duygu ve düşüncelerinin özgün bir ürünle ifadesi olsa da herhangi bir çabada gösterilen özeni, ustalığı, özveriyi de anlatır. İşte bu anlamda kadim zamanlardan bu yana belli alanların özenli bir biçimde ifası ya da icrası sanat olarak dillendirilmiştir. Eğitim ve yönetim de bu alanların başlıcalarındandır (Çiçek, 2019: 3). Tabii ki eğitimin ve yönetimin sanat olarak icrası, sanat kavramına yüklenen olumlu çağrışımlara da göndermede bulunur. Çünkü sanat; zarafeti, inceliği, bilgeliği, deneyimi de çağrıştırır. Üstlenilen görevi en incelikli haliyle ve zarafetle yapmayı anlatır. Gündelik hayatta sanatın bu boyutuyla ilgili olarak denir ki: Sanat iyileştirir. Bu nedenle Aristoteles'e göre, sanat rahatlatıcıdır, huzur vericidir. Bu anlamda sanat kederden, korkudan arındırarak, huzurlu kılar veya terapi sağlar. Sanatın terapi sağlayıcı yönünün tarihte de etkili olduğunu biliyoruz. O halde sanattan ne anlaşılması gerektiğine bir göz atmalıyız.

Sözlüklerde sanatla ilgili şu açıklamaları görmek mümkündür: "Bir şey yapmada gösterilen ustalık; bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık; Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü" Görüldüğü gibi sanat; yapılan işte veya etkinlikte uyulması gereken kuralları, gösterilen özeni, özveriyi, inceliği ve ustalığı da ifade eder. Bu da yapılan işte uyulması gereken normların, ilke ve değerlerin hesaba katılmasını, ölçülü olunmasını gerektirir. Bu nedenle Platon (M.Ö.427-347), sanatı doğru ölçü için gerekli görür ve şöyle der: "Doğru ölçü varsa sanatlar da vardır" (Platon, 2001: 56). Yani sanat doğru ölçüdür. Genel olarak sanatı ölçü olarak gören düşünce sanatın oran, uyum, düzen ve ahenkten oluştuğuna ilişkin bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış da hem sanatın hem de sanatsalın önceliğine, inceliğine ve gerekliliğine göndermede bulunur.

Bu metinde iki sanattan söz ediyoruz. Biri insanın ruhunu sanatkârane işleyerek, insanı insan kılıyor. Diğeri toplumun ve yönetilenlerin huzur içinde yaşamasını sağlayarak insanı mutluluğa ulaştırıyor. Öyleyse Kant haklı bir tezi asırlar öncesinden bize hatırlatıyor. Sanatın eğitimde ve yönetimde söz konusu olması iki alana da kalite katar. İki alanın sanat duyarlılığı ile icra edilmesi, eğitimin ve yönetimin işlevlerini sağlıklı bir biçimde yerine getirmesini de anlatır. Eğitimin ve yönetimin bir sanat duyarlılığı ile icra edilmesi şüphesiz en ideal olanıdır. Eğitim ve yönetim alanında, meslekte uyulması gereken kurallara/ustalığa uygun, özverili,

incelikli ve özenli eylemeyi ve söylemeyi göz ardı etmemek gerekir. Eğitim ve yönetim bu nitelikte icra edilince, ya da buna uygun işleyince, eğitim ve yönetim sanatından söz edebiliriz.

Bu çalışmada eğitim ve yönetimin sanat duyarlılığı ile nasıl icra edildiği ya da nasıl ifa edileceği veya bunun için eğitimin ve yönetimin nasıl ele alınması gerektiği üzerinde durulacaktır.

### Eğitim Sanatı

Immanuel Kant (1724-1804), 1776'dan itibaren Königsberg Üniversitesi'nde eğitim üzerine dersler verir. Bu derslerin metinlerinden ibaret olan kitabını öğrencileri yayınladı. Über Pedagogik (Eğitim Üzerine) isimli söz konusu kitabın ilk cümlesi şöyle başlar: İnsan eğitime ihtiyaç duyan tek varlıktır (Kant, 2017, 31). Bu önerme ile filozof, insanın doğası gereği eğitilmesinin bir zorunluluk olmasına dikkat çekmek istemiştir. Çünkü insan belli ilkelere ve normlara göre yaşamak zorundadır; başka türlü toplum halinde yaşaması mümkün görünmemektedir. İnsanın insanca yaşaması ve insan kalması için eğitim şarttır. Bundan dolayı bütün toplumsal gelişmişliğin temeli eğitimle ilişkilendirilebilir. Eğitim-bilimciler bu olguyu "med-cezir" metaforuyla anlatırlar: "Med-cezir sonucu suların yükselmesi ile su üstündeki bütün gemiler de yükselir (a rising tide lifts all boats) deyişi eğitim için de geçerlidir. Eğitim de toplumlarda adeta med-cezir işlevi görmektedir. Bir toplumda eğitim seviyesinin yükselmesi ile birlikte toplumun diğer alanlarında (ekonomi, siyaset, yaşam şartları, teknoloji, sağlık, milli gelir vs.) da gelişmeler görülür" (İpek, 2012: 58). Böylece eğitim sosyal hayatın bütün alanlarında olumlu anlamda dönüştürücü bir iksir gibi iş görür. Zaten eğitim standardı yüksek olan toplumlarda, diğer alanlarda da standartların yükseldiğini görmek mümkündür. Bu nedenle gelişmek isteyen her toplum/ülke eğitimi önceler ve bireyin/vatandaşın veya halkın eğitimini belli bir süre için zorunlu hale getirir. Bu konunun Platon'dan bu yana düşünürlerce tartışıldığını görmekteyiz.

Konuyu gündemine alan filozoflardan biri olan varoluşçu Alman filozof Karl Jaspers'e (1883-1969) göre devletin önemli fonksiyonlarından biri halkını eğitmektir, bu nedenle eğitimi ve devleti insanlığın ulaştığı en önemli iki kurum olarak kabul eder (Çiçek, 2008: 247). Karl Jaspers, "bütün geleceğimiz politik ve pedagojik faaliyetlere bağlıdır" (Jaspers, 1979: 77) diyerek, eğitimin ve politikanın insan ve toplum hayatı için belirleyici rolüne dikkat çeker. Çünkü insanlık tarihi boyunca bütün toplumlarda ikisi de belirleyici olmuştur. İnsanın istenen düzeyde ve biçimde yetiştirilmesi için, tarih boyunca bir çabanın devam ettiğini söyleyebiliriz. Hatta Platon için bütün bilimlerin ve felsefenin esas amacı insanın en yüksek değerlere göre biçimlendirilmesidir (Aytaç, 2018: 38). Dikkat edilirse insanın zihinsel çabalarının asıl amacı yine insanın belli değerlere sahip, o değerlerle bezenmiş bir varlık olmasını sağlamaktır. İnsani değerleri özümseyen insanların yetiştirilmesiyle, toplumun geleceğinin daha iyi şekillendirilebileceğini söylemek mümkündür.

Geleceği şekillendirmede eğitimin daha belirleyici olduğu şöyle dillendirilir: "İnsan gücünün iki temel hedefi vardır: Yönetim ve eğitim. Bunlardan en güçlü olanın ise eğitim olduğu söylenir" (Spring, 2019: 16). Bunun gerekçesini Bertrand Russel (1872-1970) dile getirmiş gibidir: "Eğitim, yeni bir dünyanın anahtarıdır" (Russel, 1993: 57). İnsanlar ve toplumlar bu anahtarla yeni olanla tanışır ve gelişme ilerleme sağlar; elde edilen birikim yeni kuşaklara aktarılır, her olumlu yeni ile insanlığın vahşetten medeniyete doğru yolculuğu

ve/veya ilerlemesi günbegün devam eder. Böyle bir eğitim bireyi sağlam bir kişilik haline getirmelidir. “Kişilikle ilişkisi yönünden öğretimin sırrı, insana içgüdülerini yararlı biçimde kullanma yolunu, açacak becerilerin verilmesidir” (Russel, 1993: 92). İçgüdülerini kontrol etme ve kullanma becerisi insanı hayvandan uzaklaştırır ve bireye erdemli olmanın kapısını açar. Böylece eğitim, bireyi erdemli insana dönüştürebilir. Platon’un dediği gibi: “İyi bir terbiye güzel erdemlere alıştıranıdır” (Platon, 2001: 99). Bunun içindir ki, “bir toplumu örgütlemenin kilit elemanlarından biri, eğitim ve çocuk yetiştirme sistemidir. Çünkü toplumun gelecekteki üyelerini şekillendiren bu sistemdir” (Spring, 2019: 130). Eğitim sistemidir ki bireyi ve böylece de toplumu istenen olumlu biçimde şekillendirir. Bazen tersi de olabilmekte ve eğitimle istenmeyen sonuçlar da elde edilebilmektedir. Kötü emeller için de insanlar eğitilip, onların kötülük yapmaları sağlanabilir.

Eğitim bir sanat duyarlılığı ile işlemezse kötü sonuçlar ortaya çıkar. Çünkü yetişkinin genç beyinleri biçimlendirme gücü vardır. Russel’in belirttiği gibi, “din, yurtseverlik ve yüreklilik ya da komünizm, proletaryacılık ve devrimci şevk öğretme bahanesi ile çocuklara bağnaz, kavgacı ve zalim olmaları öğretilir” (Russel, 1993: 166). Eğitim bir sanat duyarlılığı ile gerçekleştirilmezse, ideolojiler ve kötü niyetliler; insanı, insanın rasyonel ve ahlaki varlık olmasından kaynaklanan sorumluluklarından uzaklaştırıp onu bir canavara dönüştürebilirler. Bu nedenle çocukları veya genç beyinleri biçimlendirme gücü anlamına gelen eğitimin, söz konusu gücünü göz ardı etmeden, bir sanat duyarlılığı ile insanı sağlıklı bireyler haline getirmeye çalışan bir mekanizma olmasını sağlamalıyız.

Eğitimin sanatsal olup olmayacağını, eğitimcilerin çabaları belirleyecektir. Burada öğretmenlerin/eğitimcilerin fedakârlığı olmazsa olmazdır. Öğrencilerin, çocukluklarında karşılaştıkları kötü muamele ya da anne baba ya da onların yerine geçen kişilerin ilgi şefkat ve merhamet göstermemeleri sonucunda birçok çocuk travma yaşar. Bunun telafisi de okulda ancak mümkündür. Öğretmenlerin mesleğindeki başarısı ve duyarlılığı bu sorunun üstesinden gelmeyi sağlayacaktır. Öğretmenin bu konudaki performansı eğitiminin sanat olup olmayacağını belirleyecektir.

Böylece eğitim sanatında önemli olan etmenlerden biri öğretmenin ya da eğiticinin misyonudur. Çünkü öğretmen eğitimin icracısıdır. Misyonunu bilinçli bir biçimde üstlenen öğretmen eğitimin bir sanat duyarlılığı ile işlemlerini sağlayacaktır. Çocuğun/gencin/insanın yüreğine dikkat eden, ona dokunmaya çalışan ve bunu icra ettiği mesleğin bir gereği olarak gören duyarlı ve dikkatli öğretmen birçok çocuğu yanlış yönelmekten kurtaracak ve onların ruhlarını/karakterlerini böylece de sağlıklı toplumun geleceğini inşa eden sanatkâr olacaktır. Böylece eğitim sanatından söz etme imkânı bulunacaktır. Bütün bunların yanında eğitimin sanatsal bir nitelik kazanması konusundaki başarı, biraz da yönetimin sanatsal olma başarısı ile ilişkilidir.

## Yönetme Sanatı

Yönetmek nedir? Kendini, aileyi, grubu, kurumları vb. yönetmekten devleti yönetmeye kadar kurallı bir biçimde eylemek, söylemek ve çalışmalarını yönlendirmek, yönetim kavramıyla açıklanabilir. Bu nedenle Konfüçyüs “yönetmek, önce kendini yönetmektir” der. Yönetmek bireyin kendini yönetmesinden, toplumun yönetilmesine kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek bir olgudur. Burada üzerinde durulacak olan hangi düzeyde olursa

olsun, yönetmenin, sanat inceliği ve duyarlılığı ile icra edilmesidir. Toplum yönetimi söz konusu olduğunda filozoflar siyaset sanatından söz ederler ve yöneticilerin buldukları statü ve zeminde görevlerini sanat inceliğiyle gerçekleştirmelerine dikkat çekerler.

Bu filozoflardan biri olan Platon (M.Ö.428-348), siyaseti, “insanların bir arada yetiştirilmesi sanatı” (Platon, 2001: 28) olarak tanımlar. Fakat ona göre de her yönetimin siyasi işleyişi, sanat inceliğine sahip değildir. Bunun örneği Platon’a göre, tiranlıktır ve tiranlık yönetimi sanat değildir. Platon, bu durumu şöyle bir örnekle açıklar: “Hükümdarların idaresine tyrannos’luk, idare edilmeye istekli iki ayaklıların gönüllü idaresine de siyaset dersek, kendisinde bu ikinci çeşitten idare sanatı olan bir kimsenin gerçek kral ve devlet adamı olduğu” (Platon, 2001: 43) sonucu çıkar. O, gerçek devlet adamlığının, görevin ancak sanat biçiminde icra etmesiyle mümkün olacağını; böylece insanların idare edilmeye gönüllü olacaklarını savunur. Farabi (870-950) de erdemli toplum için, yöneticinin gerekli önlemleri alma bilgisine sahip (Farabi, 2019: 166) olduğu görüşündedir. Çünkü “siyaset ilmi veya sultanlık sanatı, tüm toplumsal failerin üzerinde bulunan başkanın icra ettiği ilim veya sanattır” (Toktaş, 2002: 266). Siyaseti sanat olarak gören filozoflar, bu sanatın toplumu mutluluğa ulaştıran boyutuna vurgu yaparlar. Mutluluk sağlamak ölçü ise söz konusu sanat bütün yönetim düzlemlerinde karşımıza çıkmalıdır. Bunun için yönetim sanatında öncelikle yönetme konusunda başarılı olabilecek olanlar seçilmelidir.

Her düzeyde yönetme görevini ustalıkla, özveriyle, özenle yapmak ya da hakkını vermek gerekir. Bu nedenle geçmişte böyle yapamayacağını anlayanlar, bu görevi üstlenmiyorlar. Buna Antikçağ Yunan filozofu Demokritos’u (M.Ö. 460-370) örnek olarak verebiliriz. Soylu bir aileden geldiği için, yaşadığı dönemde Abdera’da yönetici (archon) olma olanağı bulunan Antikçağın ünlü filozofu Demokritos, “bir şeyin nedenini bulmayı, Pers hükümdarı olmağa tercih ederim” (Kranz, 1984: 163) diyerek, eleştirel, özgür ve özgün bir kafaya sahip olmağını ve yöneticilik konusundaki farklılığını sergiler ve yönetici olmayı reddeder. Gerçekten de bütün servetini bilimsel ve felsefi araştırmalara harcayarak, bu uğurda diyar diyar dolaşarak, önemli bulgulara ulaşır. Böylece başarılı olacağı alanı seçerek keyifle araştırmalarını yaparak, hedefine ulaşır. Başka bir örnek de Hz. Ömer’dir. Hz. Ömer’e (581-641) kendisinden sonra yerine oğlunun halife olması istendiğinde, “bir evden bir kurban yeter” demektedir. Burada da yönetici olmanın, hakkını vererek yerine getirilmesinin zorluğuna göndermede bulunulmaktadır. Öyle ya, adaleti tesis etmek, özgürlükten yana olmak, hakikati benimsemek, ehliyeti ön plana çıkarmak, her türlü hak ihlalini önlemek, istişareye önem vermek, eleştiriye açık olmak, yani yönetici için yönetimi sanat haline getirmek, zordur ama başarılabilir değildir.

Başaranlar, liyakat ve ehliyete sahip olanlardır. Elverişli olmadığı halde yönetmeyi üstlenenler zorluklarla karşılaşır, yönettikleri kurumları kayıplara uğratırlar. Platon’a göre yönetme sanatına vakıf olmayanlar, iş bilmeyen gemi dümençileri gibi gemiyi batırırlar (Platon, 2001: 85). Yani hak etmediği; ehliyeti ve liyakati olmadığı halde, görevlendirilenler, yola çıkanlar, yola koşulanlar hem kendilerine hem toplumsal kurumlara hem de topluma zarar verirler.

Yönetim sanatında özellikle dikkat edilmesi gereken hususlardan biri adalettir. Adalet nedir? Kadim zamanlardan beri adalet, “kişiye hak ettiğini vermek” olarak ifade edilir. Kişi ödülü hak ediyorsa ödül; cezayı hak ediyorsa ceza verilebilmelidir. Adalet, insanın onur ve

erdemine yakışır biçimde, insanların toplu halde bir arada yaşamaları için olmazsa olmaz ilkedir. İnsanlık tarihinin yazılı ilk metni olan Gılgamış Destanında adalete vurgu yapılır ve yöneticiye şöyle tavsiyelerde bulunulur: “Gücünü kötüye kullanma. Saraydaki uşaklarına adaletle davran. Güneşin önünde doğrulukla davran” (Gılgamış Destanı. 2017: 72). Amerikalı filozof John Bordley Rawls’ın (1921-2002) dediği gibi, “adalet toplumsal kurumların birincil meziyetidir” (Rawls, 1971: 3- Kymlicka, 2006: 237). Ya da adalet toplumsal kurumların ilk erdemidir. Adalet sağlayamayan hiçbir kurum diğer işlevlerini sağlıklı bir biçimde yerine getiremez. Bu kıstas, aileden sivil toplum kuruluşuna, okuldan siyasete, bütün kurumlar için geçerlidir. Bütün düzeylerde sosyal kurumlarda adaletin sağlanmasından öncelikle yöneticiler sorumludur. Bunun için de “geleceğin yöneticisi, yurttaşların hizmetçisi olmalıdır, kendine hayranlık duyan uyruğuna iyilik eden egemen bir yönetici değil” (Russel, 1993: 38). Yöneticinin adalete aykırı her türlü eylem ve davranıştan kaçınması, onun yönetim başarısının ilk koşuludur. Bu koşulu sağlayamayanların yönetme konusunda başarının temel parametresinden uzak kaldığını tarih hep bize göstermiştir. Adaletten ayrılmayan bir demokratik yönetim için dillendirilen “güneş metaforu” da adaletin nasıl sağlanacağını anlatmaktadır. Denir ki: “Demokrasi (demokratik yönetim) güneş gibidir, ışınlarını yayarken çiçek farkı gözetmez.” Her vatandaşın gerektiği gibi ve ayrıcalıklı kimseye yer vermeyecek şekilde siyasal mekanizmanın imkanlarından yararlanması gerektiğini anlatan bu metafor adalete göndermede bulunur. Öyleyse her düzeyde ve düzlemde yönetme söz konusu olduğunda bu ilkeye uygun davranılmalıdır.

Yönetmenin sanata dönüşmesinin başka bir niteliği de özgürlük konusundaki duyarlılıktır. Devlet adamının büyüklüğü, onun özgürlük sorumluluğunun bilincinde olması ile ölçülebilir. Bunu sık sık ifade eden Alman filozof Immanuel Kant, “yöneticiler, Tanrı’nın yeryüzünde en çok değer verdiği insan haklarını korumak gibi insanın dayanma gücünü aşan bir görevle yükümlendirilmiş, görevlendirilmiş olduğunu düşünmeli ve Tanrı’nın bu kutsal emanetine zarar getirmekten her an korkmalıdır” der. Burada, hem insan haklarının önemi ve kutsal değerine, hem de onu korumanın yöneticiler için zorluğuna rağmen bu konuda göstermeleri gereken duyarlılığa vurgu vardır. Kant’ın bunun için gerekçesi de hazırdır: “Çünkü dünyada hiçbir şey, başkalarının hakkından daha kutsal değildir.” O zaman yöneticilerin temel görevi insanın soyluluğuna hanel getirecek her türlü hak ihlalinin önlenmesini sağlamak ve insanın özgürlüğünü korumaktır. Bu yüzden Roma filozofu Marcus Tullius Cicero (M.Ö. 106- 43), öbür dünyada bile özgürlüğün yaratıcıları olan sağduyulu fedakâr ve cesur devlet adamlarına rastlamayı düşlemektedir. Ne yazık ki Cicero sonrasında Avrupa ortaçağında insan özgürlüğünü koruma konusunda bu duyarlılık yok olmuştur.

İnsan özgürlüğünün yok edildiği Orta çağ Avrupa’sındaki vahameti Orta çağ İtalyan filozofu Cesare Cremonini (1552- 1631) şöyle dile getirir: “İçinden istediğin gibi, dışından herkes gibi” (Weber, 1993: 190). Çünkü içinden geleni veya mevcut kültürel-düşünsel yapıdan farklı olan fikirlerini açık bir biçimde ifade edenin, önce dili kesilir ve sonra öldürülürdü. İnsanların böyle bir karanlık atmosfere mahkûm edilmesi hem insanın onurunu yok etmekte hem de insanlığın daha iyi olana ulaşmasına engel olmaktadır. Çünkü insanın kendini gerçekleştirebilmesi ancak özgür olmasına ve özgür kalmasına bağlıdır. Ortaçağın farklı olan, dönemin mantalitesine aykırı olan düşünceler için geliştirdiği bu zor ve zorbalığa karşı Fransız aydınlanma filozoflarından Marquis de Condorcet (1743-1794) şöyle isyan ediyor: “Kilisenin

geri kafalı, siyasi köleleri olan krallarının, milletleri, vicdanlarının en gizli köşelerine varıncaya kadar tazyik ettiklerini görmekte içleri sızlayan bir takım mert insanlar en sonra onların kudretlerinin dayandığı temelleri tenkid etmeye cesaret ederek milletlere şu büyük hakikati bildirmişlerdir: “Özgürlük başkalarına devredilemez bir nimettir” (Condercet, 1990: 14). Bundan dolayı insanın hangi koşulda olursa olsun özgürlüğünden vazgeçip başkalarına bağımlı hale gelmesine gerek yoktur. Condercet’in ifadesiyle, “bir milleti; bir aileye, tiranlığın lehine bozulamayacak şekilde bağlayan hiçbir hüküm, hiçbir anlaşma yoktur” (Condercet, 1990: 141-142). Filozof Condercet’in dile getirdiği gibi, yöneticiler adaleti gerçekleştirmek ve insan haklarını korumak için halktan yetki almışlardır. Orta Çağ’da olmasa da demokratik toplumlarda, bu görevi yerine getirmeyerek, yetkilerini kötüye kullananlar halk tarafından görevden uzaklaştırılırlar. Siyasi yetki almanın ve siyasi yetkiyi kaybetmenin yegâne yolu demokratik kültürde budur. Başka yollarla siyasi yetkileri alıp vermek isteyenler demokratik kültürden ve gelişmişlikten nasiplenemeyenlerdir.

Yönetimin sanata dönüşmesi için gerekenlerden biri de fanatizmden ve/veya bağınazlıktan uzak durmaktır. Bu nedenle öncelikle yönetici fanatik- bağınaz veya dogmatik tutumda olmamalıdır. Bazen yöneticiler bağınazlıktan uzaklaşmak adında da bağınaz olabiliyorlar. Bir örnek vermek gerekirse: İspanyol eğitim düşünürü Francisco Ferrer (1859-1909), 1890’larda İspanya’daki modern okulunu kurarken, okul kütüphanesi için “dogmatik olmayan kitaplar” arar. Bir hayal kırıklığı yaşar; okul kütüphanesine tek cilt kitap bulamaz (Spring, 2019: 45). Çünkü ona göre, var olan bütün kitaplar dogmatiktir; dogmatik olmayan bir tek kendi zihnidir. Şu dogmatizme- fanatizme bakar mısınız? Bu durum dogmatizmden kaçma dogmatizmidir. Bu durum şunu gösterir: Bazen “kahrolsun faşizm” diyen pekâlâ faşist olabilir.

Başka bir bağınazlık da bize yakın olan insanların hatalarını örtbas etmeye yöneliktir. Özellikle “Politikada kendi partimizin seçkin devlet adamlarının bazı kusurlarını gizleriz” (Russel, 1993: 203) diyen Russel örnek olarak şunu veriyor: “Tanrıbilimde, eğer Katoliksek Papaların, Protestan isek Luther’in ve Calvin’in günahlarını gizleriz” (Russel, 1993: 203). Bu duruma maalesef dinlerin ve ideolojilerin bazı salıklarında rastlanır. Oysa en iyi temellendirilmiş fikirlerimizin bile belki biraz düzeltilme durumunda olabileceğini kabul etmeliyiz (Russel, 1993: 204). Dogmatizmden kurtulmanın en iyi yolu eleştirel bir bakış açısını sağlayan zihne sahip olmaktan geçer. İnsanlara eleştirel bir zihin kazandırılmadığında, propaganda ve iddialara safça inanabilirler. Böylece insanlar ve onların oluşturduğu toplumlar kolayca istenen doğrultuda kanalize olabilmekte ve manipüle edilebilmektedirler. Bu nedenle bireylerin ve toplumların; hayata, olaylara eleştirel bakma konusunda bilinçlendirilmesi gerekir.

O halde yönetme sanatında dikkat edilmesi gereken niteliklerden biri de eleştirel düşünme ve eleştiriye açık olmadır. Sokrates gibi “sorgulanmamış bir hayat yaşanmaya değmez” ya da “hataları gösterildiğinde hoşnut olanlardanım” diyebilmelidir yönetici. Fakat Avusturya kökenli İngiliz filozof Karl R. Popper’ın (1902-1994) dediği gibi, “yöneticiler, kendilerine ardıl olarak, itaate alışkın, renksiz kişileri seçerler” (Quinton, 1994: 163). Özellikle gelişmemiş toplumlarda yöneticiler, kendilerini eleştirenleri, hatalarını söyleyenleri pek tercih etmez ve böyle açık iletişim sağlayanlarla çalışmak istemezler. Bu durumda da yöneticiler yaptıkları hataların farkına varamaz ve başarısız olurlar. Etraflarını, yaptıkları ve söyledikleri

her şeyin doğru olduğunu sürekli tekrarlayarak onları övenler kaplamışsa, yöneticilerin zamanla hakikat, adalet ve hakkaniyetle bağları kopar ve başarısızlığa mahkûm olurlar. Bu nedenle bir yönetici için en avantajlı olgu, onları eleştiren dostlarının var olmasıdır.

Bireyi ve/veya toplumu bilinçlendirme konusunda liderlere- yöneticilere sorumluluk düşmektedir. Brezilyalı eğitimci Paulo Freire'ye (1921- 1997) göre devrimci liderlik, kitlelere yarı geçişsiz ya da nahif- geçişli bilinç seviyesinden eleştirel bilinç seviyesine geçmelerine yardım edenlerden oluşmalıdır (Spring, 2019: 76). Bu bilince ulaşmış bireyler ya da kitleler kolay manipüle edilmedikleri gibi; her düzeyde yönetenlerin yanlışlarına engel de olabilirler. Geçmişte de böyle yöneticilere rastlanmaktadır. Hz. Ömer tam da bunu ister ve şöyle der: "Hata yaptığımda uyarmazsanız sizde hayır yoktur; siz uyardığınız halde ben kendimi düzeltmiyorsam bende hayır yoktur." Yöneticilerinin hatalarını- yanlışlarını haykırabilen bilinçte insanlardan oluşan bir toplumun yöneticileri de hatalarının gösterilmesini- söylenmesini isteyen, buna tahammül edebilen bilinçte olurlar. Böyle yöneticiler eleştirel bir zihne, ufuk açıcı bir fikre sahip oldukları gibi, yönetilenlerin de böyle olmasını sağlarlar.

Yönetim sanatında nepotizm, adam kayırmacılık vs. yerine meritokrasiye ihtiyaç vardır. Nepotizm yerine meritokrasinin tercih edilmesi medeniyet düzeyinin ve gelişmişliğin göstergelerinden biridir. Meritokrasi nedir? Meritokrasi, "toplumda bireylerin bilgi, bilgelik, beceri, çalışkanlık, analitik düşünce gibi yetenekleri ölçüsünde rol almalarıdır. Meritokrasi din, dil, ırk, yaş, cinsiyet gibi özelliklere bakmaksızın herkese fırsat eşitliği sunar ve başarıyı ödüllendirir. Meritokraside yetenekler kadar çalışkanlık ve üretkenlik de önemlidir." Ama bilginin, becerinin, başarının yani ilke ve kuralların değil, doğuştan gelen birtakım özelliklerin- kalıtımın ve ideolojik yakınlığın ayrıcalığa temel teşkil eden ölçülere dönüşmesiyle, toplumsal gerileme başlar. Bu durumda kurallar ve kurumlar devre dışı kalır; Kamu yönetiminde/çalışma hayatında nepotizm tek geçerli ilkeye dönüşür ve topluluklardan oluşan yapı bir türlü toplum olmayı başaramaz. Böyle olduğunda da yönetme, sanat olmaktan uzaklaşır. Oysa her toplumun ve insanlığın ihtiyaç duyduğu, yönetmek olgusunun yukarıda sayılan niteliklere sahip bir sanata dönüşmesidir.

Son söz Mevlana'dan; tam da yöneticinin ve öğretmenin/eğitimcinin, eyleyen ve söylerken, görevini icra ederken; bunu nasıl sanat haline getirdiğini anlatıyor: "Bir beste ol, ardından özlemle söz etsinler."

## Sonuç

Özel, biricik, özgür ve öznel bir varlık olarak insan, diğer varlıklardan farklı bir biçimde evrene önemli, yararlı ve değerli katkılar sağlar; aynı zamanda zararlı olabilecek etkinlikler de sergiler. İnsanın evrenle, toplumla ve kendisiyle barışık olması ve yeryüzünde huzurlu ve mutlu toplumlar ihdas etmesi ya da etmemesi, daha çok aldığı eğitim ve içinde bulunduğu politik atmosferce belirlenir. Bu nedenle hem eğitimin hem de yönetimin, Kant'ın belirttiği gibi insan için farklı bir önemi ve değeri vardır. Bunların sanat duyarlılığı ile ele alınması, değerlendirilmesi ve işlenmesi de ayrıca yabana atılmamalıdır. Bunun için iki sanat insanlık tarihinin önemli buluşlarından kabul edilmektedir. Çünkü insanın ürettiği medeniyet değerleri ve bu değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılması ve böylelikle (zaman zaman sekteye uğrasa da) hep ilerlemenin sağlanması da bu iki sanatın belirleyici olmasından uzak değildir. Toplumlarda eğitim bir sanat inceliğiyle icra edildiğinde; bireyin bilişsel, duyuşsal, devinişsel,

ahlaki ve kişilik gelişimi sağlıklı olur. Mesleki bilginin en ince ayrıntılarına vakıf olan, mesleki etik ilkelerini benimseyen ve mesleğinin ustalığıyla görevini icra eden eğitimci/öğretmen, eğitimi sanata dönüştürür ve toplumu bilinçlendirir. Bilinçlenmiş ailelerin çocuklara yönelik informel olan ilk eğitimi; akabinde okul öncesi eğitimden başlayarak üniversiteye kadarki formel eğitimin sanatsal bir duyarlılıkla yürütülmesi mümkündür. Bu konuda hem ebeveynlerin (ya da onların yerine geçecek bireylerin) hem de eğitimcilerin kendilerine düşeni yapma konusunda bir bilince sahip olmaları gerekmektedir. Bu bilince sahip olan bireylerin oluşturduğu toplumda eğitim, bir sanat duyarlılığı ile icra edilir ve bütün boyutlarıyla etkili olursa, işlevlerini yerine getirir. Böylece birey mutlu ve başarılı olma imkânı elde eder.

Aynı şekilde her düzeyde yönetme, sanatsal olduğunda, işler olması gerektiği gibi yürür, herkes görevini -muş gibi değil- yapması gerektiği gibi yapar; toplum gelişir, insanlar mutlu ve huzurlu olur. O halde insanın insan olmak bakımından değerinin farkında olan, onun temel haklarını önemseyen yöneticiler yönetimi sanata dönüştürebilirler. Yöneticiler, sosyal kurumların en öncelikli niteliği olan adalet konusunda taviz vermeyerek; her daim adaleti yücelterek, güçten kaynaklanan bir hakkın olamayacağını ama hakkın ve haklının her zaman güçlü olması gerektiğini bir yönetim anlayışına dönüştürerek yönetmeyi sanatsal bir düzeye ulaştırabilirler. Yönetimde liyakate, başarıya, niteliğe değer verilerek, toplumsal sorunların daha iyi çözümünü sağlayacak herkesten ve her kesimden yararlanmaya önem verilirse; birlikte yaşama kültürünün ve felsefesinin yerleşmesi ve yaygınlaşması mümkün olur ve böylece toplumun bir arada huzur ve barış içinde yaşaması sağlanarak, yönetim bir sanata dönüştürülebilir. Bunun için de daha çok siyaset, daha çok adalet, daha çok sorgulama, daha çok özgürlük, daha çok özgürlükçülük, daha çok eleştirel bakış, özetle daha çok demokrasi gerekir. İnsanın “gerçek hakları”nın çiğnenmemesinin yolunun; özgürlüğü, ideolojik-grupçu dar kalıpların ötesinde, insan olması bakımından herkes için istemekten; bunun için hep birlikte çaba sarf etmekten geçtiğini bilmeliyiz. Siyaset ve eğitim, bir sanat duyarlılığı ile icra edilerek insanın/toplumun insanca yaşaması sağlanabilir.

### Kaynaklar

- Aytaç, K. (2018). *Avrupa eğitim tarihi*. Doğu Batı Yayınları.
- Arendt, H. (2004). *Geçmişle gelecek arasında* (B. S. Şenel, Çev.). İletişim Yayınları.
- Condercet, M. (1990). *İnsan zekâsının ilerlemeleri üzerine tarihi bir tablo taslağı*. (Oğuz Peltek, Çev.). MEB Yayınları.
- Çiçek, H. (2019, 20-22 Aralık). Sanat olarak eğitim ve yönetim. [Konferans sunumu tam metin]. 3. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi, Van, Türkiye. [https://www.ispecongress.org/files/ugd/d0a9b7\\_0f6ac69abafd467a9edec3aab891a490.pdf](https://www.ispecongress.org/files/ugd/d0a9b7_0f6ac69abafd467a9edec3aab891a490.pdf)
- Duralı, Ş. T. (2017). *Gılgamış destanı*. Dergah Yayınları.
- Fârâbî, (2019). *İlimlerin sayımı* (M. Uyanık & A. Akyol, Çev.). Elis Yayınları.
- Toktaş, F. (2002). Fârâbî'nin Kitâbü'l-Mille adlı eserinin taktim ve çevirisi. *Divan Dergisi*, 7(12), 258-273.
- Güncel Türkçe Sözlük. (2019, 08 Ağustos). <http://sozluk.gov.tr/>



- Jaspers, K. (1979). *Die geistige situation der zeit*. De Gruyter Published.
- Jaspers, K. (1995). *Felsefi düşünüşün küçük okulu* (S. Umran, Çev.). Birleşik Yayınları.
- İpek, C. (2012). Eğitimin toplumsal temelleri. Memduhoğlu, H. B. & Yılmaz K. (Editörler), *Eğitim Bilimine Giriş* (ss.47- 70). Pegem Yayınları.
- Kant, I. (1984). Aydınlanma nedir ? sorusuna yanıt. *Seçilmiş yazılar*. (N. Bozkurt, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Jaspers, K. (2017). *Eğitim üzerine* (A. Aydoğan, Çev.). Say Yayınları.
- Kranz, W. (1984). *Antik felsefe* (S. Y. Baydur Çev.). Sosyal Yayınları.
- Kymlicka, W. (2006). *Çağdaş siyaset felsefesine giriş* (E. Kılıç, Çev.). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Quinton, A. (1994). Karl Popper: Özler olmadan siyaset. Crespigny, A. d. & Minogue, K.R. (Derleyenler), *Çağdaş Siyaset Felsefecileri* (ss.151-170). Remzi Kitabevi.
- Mevlana. (1992). *Divan-ı kebir I* (A. Gölpınarlı, Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özev, M. H. & Umar, A. S. (2019). Türk meritokrasisinin geleceği, “örneklem 1-dış politika ve diplomasi” çatlakları. [https://tasam.org/Files/Icerik/File/Meritokrasi-Diplomasipdf\\_f238c431-dfaf-409a-be22-7dc2b5110d60.pdf](https://tasam.org/Files/Icerik/File/Meritokrasi-Diplomasipdf_f238c431-dfaf-409a-be22-7dc2b5110d60.pdf).
- Platon. (2001). *Devlet adamı* (B. Boran & M. Karasan, Çev.). Sosyal Yayınları.
- Rawls, J. (1971). *A Theory of justice*. Oxford University Press.
- Russell, B. (1993). *Eğitim üzerine* (N. Bezel, Çev.). Say Yayınları.
- Spring, J. (2019). *Özgür eğitim* (A. Ekmekçi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Mahur beste*. Dergâh Yayınları.
- Weber, A. (1993). *Felsefe tarihi* (H. V. Eralp, Çev.). Sosyal Yayınları.



## Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Koleksiyonunda Bulunan Şeref Akdik'e Ait Resimlerin Bir Grup Minyatürle Birlikte Değerlendirilmesi\*

### Evaluation of the Paintings of Şeref Akdik in Erzurum Painting and Sculpture Museum and Collection together with a Group of Miniatures

Ercan ÇALIŞ\*

Esra POLAT\*\*

#### Öz

Türk kültür tarihinde geleneksel sanatların tarihi uzun yıllar öncesine kadar dayanmaktadır. İlk etapta oymacılık ve sadece kabataslak resimler dikkat çekerken ilerleyen dönemlerde değişen koşullar sebebiyle sanat dalları da gelişim göstermiştir. Bu sanat dallarından kimi gerçeği aktarırken kimi de hayal dünyasının kapısını aralamıştır. Gerçeği aktardıkları için önemli birer tarihi belge olan minyatürler, Türk resim sanatının gelişimini de pek çok yönden etkilemiştir. Figürlü bir anlatım biçimi de olan minyatürler, ilk dönemlerde metne bağlı ve metni aydınlatmak için el yazmalarında kendine yer bulmuşken, daha sonraları özellikle de portrecilikte metne bağlı olmayan tasvirler şeklinde görülmeye başlanmıştır. Türk kitap sanatlarının önemli bir grubunu oluşturan minyatürler, ait oldukları dönemi pek çok açıdan aydınlatmaktadır. Bir yandan dönemine ait sosyo - kültürel ve sanatsal özellikler günümüze taşınırken bir yandan da tarih, coğrafya ve mimarlıklarla ilgilenen araştırmacılar için önemli veriler barındırmaktadır. Bu bağlamda Erzurum Resim Heykel Müzesi'nde bulunan Şeref Akdik'e ait resimlerle benzer özellikler gösteren tarihi bir grup minyatür pek çok yönden birlikte analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür Sanatı, Şeref Akdik, Erzurum Resim ve Heykel Müzesi.

#### Abstract

The history of traditional arts in the history of Turkish culture dates back to many years ago. While carving and only rough drawings attracted attention in the first place, it developed in the following periods due to the changing conditions. Miniatures, which are important historical documents

\* Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye, e-posta: [ercanalis@yyu.edu.tr](mailto:ercanalis@yyu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-1359-4533.

\*\* YÖK 100/2000 Burslu Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye, [esra.plt1329@gmail.com](mailto:esra.plt1329@gmail.com), ORCID: 0000-0002-4120-0362.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 05.03.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 15.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Çalış, E., & Polat, E. (2022). Erzurum resim heykel müzesi ve koleksiyonunda bulunan Şeref Akdik'e ait resimlerin bir grup minyatürle birlikte değerlendirilmesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1): 80-100.



because they convey the truth, have also affected the development of Turkish painting in many ways. Miniatures, which are also a form of expression with figures, were attached to the text and found a place in manuscripts to illuminate the text, but later on, especially in portraiture, they began to be seen as non-textual depictions. Miniatures, which form an important group of Turkish book arts, illuminate the period they belong to in many ways. On the one hand, the socio-cultural and artistic features of the period are carried to the present, on the other hand, it contains important data for researchers interested in history, geography and architecture. In this context, a historical group of miniatures showing similar characteristics with the paintings of Şeref Akdik in Erzurum Painting and Sculpture Museum were analyzed together in many ways.

**Keywords:** Miniature Art, Şeref Akdik, Erzurum Painting and Sculpture Museum.

## Giriş

Minyatür sanatının tarihimizdeki yeri, göçebe bir toplum olan Türklerin hayatlarına aslında Uygurlardan önce girdiği ve bir şekilde var olduğu, ortaya çıkan belgelerle kayıtlara geçmiştir. Minyatür sanatının doğuda ortaya çıkmasının ve gelişmesinin en önemli nedeni kâğıdın ve kitabın bu coğrafyada daha önce icat edilmiş olmasıdır. Araştırmacılar tarafından ilk minyatür örneklerinden, III. yüzyıla kadar tarihlenen Orta Asya kaya resimlerinin petroglif (*kaya üzerine işleme yapan bir çeşit sanat*) olduğu kabul görmektedir. Yine erken döneme ait kaya resimlerinin kırmızı aşı boyasıyla yapıldığı da bilim dünyası tarafından kabul edilen bilgilerdendir. Bu bilgiler etrafında şekillenen Türk sanat tarihinde, resim sanatının doğuşu bozkır kültürünün başlangıcına kadar geriye gittiği, ilk örneklerinin de kaya resimleri olduğu görülmüştür (Parlak ve Kurbanov: 14-15-16). Türk resim sanatının planlı ve asıl olarak yapılanması da ilk kez Uygurlar döneminde gerçekleşmiştir. Oktay Aslanapa bu konuda şu ifadeleri kullanmıştır: “*İnsan yüzüne ferdi portre özelliği vermek sanatı 750’den sonra ilk defa Türk Uygur duvar resimlerinde başlamıştır. Şahıslar daha önce resmin altına adları yazılarak ayırt ediliyordu. Duvar resimlerinde Uygur prensleri ve çeşitli vakıfçılar, bütün kıyafetleri, yüz ve vücut hatları ile çok realist olarak resmedilmiştir*” (Aslanapa, 1984: 16).

Orta Asya’da başlayan ve Uygur estetiğiyle gelişen minyatür sanatı daha sonraları Ön Asya, Çin ve Hindistan’a, buralardan da İran üzerinden İslam devletlerinin kültürüne aksetmiştir. İran’da tasvir sanatı 13. ve 14. yüzyıllarda İlhanlılar döneminde, Uygurlu Türk sanatçılarının getirdiği resim uslubu ile başlamıştır. Moğolların İran’ı istilası ile pek çok Uygurlu sanatkâr, İslam devletlerini göçe mecbur bırakmış ve resim sanatının buralarda da canlanmasında etkili olmuşlardır. İslam devletlerinde özellikle Türk hükümdarları ve devlet adamları tarafından himaye edilen, desteklenen Uygur nakkaşları minyatür sanatında güzel örnekler vermişler ve öğrenciler yetiştirmişlerdir. Uygurlardan sonra gelen Göktürkler’in daha çok resim ve oymacılık sanatıyla ilgilendikleri görülmüştür. Orta Asya da ortaya çıkan mağara resimleri dönemin Türk devletlerinden biri olan Hunlara ait olup; savaş, av, dini törenler, araba ve birçok hayvan figürlerine yer verdikleri görülmüştür (Yetkin, 1963: 5-6; Polat, 2018: 25-26).

1071’de Malazgirt zaferiyle Anadolu’nun kapılarının Türklere açılmasıyla (İğit & Kulaz, 2020: 376) Selçuklu Türklerinin XI. ve XII. yüzyıllarda; İran, Ön Asya, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu’ya yayılmalarıyla, İslam minyatür sanatı üzerinde Türklerin etkisi oldukça artmış ve Anadolu’da Uygur resim sanatından ilham alınarak ilk Türk-İslam minyatür üslubunun doğmasını sağlamıştır. Uygurlarla birlikte gelişen usta/çırak ilişkisiyle de bu sanat dalında, ilerleyen zamanlarda mektep kültürü de etkili olup farklı disiplinler ortaya çıkmıştır. Bağdat’ta ilk İslâm minyatür mektebini açanların Selçuklu Türkleri olduğu kaydedilen bilgilerdendir. Antik eserlerin çevirilerinin resimli nüshalarına da yine XI. yy’ da Selçuklu

Dönemi'nden itibaren rastlanır (İnal, 1995: 18). Türk İslam minyatürlü yazmalarının günümüze ulaşan en eski örnekleri, bu dönemden itibaren görülmektedir. Selçuklu Resim Okulu olarak tanımlanabilen bu dönemde minyatürlü yazmalar, konuları açısından oldukça çeşitli olup temelde ikiye ayrılır. İlim-fen ve edebi konulu bu eserler, İslam minyatür sanatının önemli örneklerinden bazılarını oluşturur. İlerleyen dönemlerde bu ayrımın yanı sıra sanat dallarında gelenekçilik ve gerçekçilikte ortaya çıkan önemli seçeneklerden bazılarıdır. Timurlular dönemi minyatürcülerine ait örnekler bahsedilen dönemi yansıtan temel göstergelerdendir (Binark, 1978: 75-76). Karakoyunlular ve Akkoyunlular zamanında oluşturulan ve adına *Türkmen üslubu* denilen yeni bir minyatür yapım tarzı eserlere yansır. Figürlerde dikkat çeken nokta ise olduklarından daha şişman ve büyük başlı işlenmiş olmalarıdır. Bu dönem sanatçılarından *Genceli Nizami'nin* kaleme almış olduğu *Hamse* adlı eser muhtevası bakımından önem arz eder. İçerisinde bulunan minyatürlerde zarif figürler, manzara ve ince işlenişle birlikte resmedilen mimari öğeler döneminden bu eseri ayırır (Bektaşoğlu, 2009: 48).

Selçuklulardan sonraki Beylikler döneminde, minyatür sanatında bir duraklama yaşanmıştır. Bu beyliklerden biri olarak kurulan ve zamanla siyasi ve ekonomik gücünü arttırarak Anadolu'nun da hâkimi olan Osmanlılar döneminde, diğer sanat dallarında olduğu gibi bir gelişim sürecine girmiştir. Böylece geçmişi son derece eskilere dayanan minyatür sanatı yedi yüzyıl sürecek bir idare olan Osmanlılar döneminde, Anadolu topraklarında çokça görülmüş, saray ve çevresinin desteğiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Doruk noktasına ulaşan bu sanat dalının temelde Türk sanatının isim atalarından olan Selçuklu olduğu ve üslubun da buradan geldiği kayıt edilmiştir. Bununla birlikte, Timurlu ve Türkmen resim üsluplarından da etkilendiği görülmektedir. Osmanlı dönemine ait minyatürlü eserlere ilişkin kuruluş dönemine dair çok fazla örneğe rastlanmamaktadır. Günümüze ulaşabilen ilk örnekler Amasya ve Edirne'de hazırlandıkları bilinmektedir. Ancak Türk minyatür sanatının esas gelişimi ise Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle başlamıştır. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethettikten sonra İstanbul'da bir nakışhane açmıştır. Yine aynı dönemde Fatih'in İtalya'dan madalyon ve portre sanatçıları getirttiği, madalya ve portre yaptırdığı kaydedilmiştir. *Sinan Bey* adında bir nakkaşın da Fatih'in portresini yaptığını ve günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunduğu bilinmektedir (Kutlu, 2014: 30).

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra II. Bayezid döneminde, Avrupa'dan etkilenen üslup (*Avrupalı üslup/tarz*) yerine geleneksel minyatür üslubu ağırlık kazanmıştır. Bu evrenin diğer sultanı Yavuz Sultan Selim'dir. Yavuz Sultan Selim'in kitap sanatlarına katkısı Osmanlı İmparatorluğu tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Fethettiği yerlerden kitap yazmalarını ve doğudaki sanatçıları getirmiştir. Bu sayede Osmanlı sarayının kitap sanatçıları, aralarına katılan usta sanatçılarla kendilerini daha da geliştirmişlerdir. 16. yüzyıl Osmanlı minyatürü için hem erken örneklerin verildiği hem de klasik bir Osmanlı minyatür anlayışının oluştuğu dönem olmuştur. Bu dönemde siyasî zirve, sosyal hayata da etki etmiş kitap sanatı altın çağını yaşamıştır. Kanuni Sultan Süleyman kırk altı yıllık saltanatı boyunca her alanda olduğu gibi sanatta da zirve yapan isimlerden biri olmuştur. Minyatürün yükseliş dönemi olarak da anılabilecek olan bu dönem sadece sarayda gelişim göstermemiş, saray dışına taşarak kendini her yerde göstermiştir. Saray, sadece sanatçı yetiştirmekle kalmamış doğudan ve batıdan farklı kültürlerden sanatçıları da getirterek kültürel bir yapı birliği oluşturmuştur. Bu dönemin

önemli eserlerinden *Şükri'nin* 24 minyatürlü *Selimname* adlı eseri önem teşkil eder. Eser mesnevi tarzında yazılmış olup, içeriğindeki minyatürlerle gerçeğe yatkınlık gösterdiği söylenebilir (Odabaş & Polat, 2015: 82).

Klasik dönemde Türk minyatür sanatı tüm saflığıyla karışımıza çıkar. Bu dönemde Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat önemli isimlerdendir. Özellikle III. Murat sanata olan düşkünlüğüyle tanınır. Bu dönem minyatürü diğer dönemlere göre farklılıklarıyla dikkat çeker. Daha çok saray içerisinde bulunan nakkaşlar düğünleri, sürek avlarını, padişahın başarıyla sonuçlanan seferlerini el yazmalarında resmederken aynı zamanda tarih belgeciliği içinde önemli adımlar atmışlardır. Sanat, padişah ya da üst düzey devlet adamlarının himayesi ile sürdürülmüş, Osmanlı Sultanları da her zaman sanatı seven ve sanatla uğraşan kimseler olmuşlar ve sanatçıların koruyuculuğunu (*hamiliğini*) yapmışlardır. Bu dönemde birçok sanat alanında olduğu gibi resim sanatında da seçkin örnekler verilmiştir. Dönemin en önemli eserlerinden biri II. Selim'in tahta geçtiği ilk yıllarını ve babası Kanuni Sultan Süleyman'ın son seferi Zigetvar'ı konu alan *Nüzhet ül Alrar vel Ahbar der Sefer-i Sigetvar* adlı eserdir.

Kitap resmetme sanatı olan minyatürlerde genel olarak tarih, edebiyat, din ve bilim konuları işlenmiştir. 17. yüzyılda büyük bir değişim göstermeyen minyatür sanatı 18. yüzyılın başlarında Osmanlı tarihinde *Lale Devri* olarak bilinen tarihlerde son parlak dönemini yaşarken, III. Ahmet'in de desteklemesiyle saray atölyelerinde zengin eserler verildiği görülür. Osmanlı'nın kültürel anlamda batıya daha çok açıldığı bu dönemde, her anlamda ve alanda batı etkisi görülmüş ve bu etki sanata da yansımıştır. Arka dönemde klasik dönemin özellikleri yine geçerliliğini sürdürmüş ve kendi gerçekliğini devam ettirmiştir. Dönemin önemli sanatçıları arasında *Levni* ve *Abdullah Buhari* gösterilebilir. *Levni'nin* en önemli çalışmaları, yazarı Hüseyin Vehbi olan *Surname-i Vehbi* adlı eserde bulunan minyatürlerdir. Yine *Levni'ye* ait olduğu bilinen *Silsilename* adlı padişahların portrelerinin olduğu bir albümü de bulunmaktadır.

Lale Devri minyatürlerinde portre sanatı yeniden önem kazanırken, tek figür halinde çalışmalar yapılmıştır. Kadın ve erkeklerin kıyafetleri günün modasına göre resmedilirken, İslam sanatında uygulanan iki boyutlu çalışmaların yerine üçüncü boyutun girdiği dikkat çeker. I. Mahmut'un (1730-1754) tahta geçmesinden sonra artan Avrupa etkisiyle geleneksel minyatür anlayışı yavaş yavaş sona ermiş ve özellikle Sultan II. Mahmut (1808-1839) döneminden sonra batı etkisi ön plana çıkmıştır. Tazminat fermanıyla somutlaşan batılılaşma eğilimleri, üç boyutlu Türk resim sanatının gelişmesine doğrudan etki yapmıştır. Batı resim anlayışının Osmanlı minyatür sanatı üzerinde etkisini artıran önemli bir diğer husus da askeri alanda kullanılan yeni teknikleri öğrenmek için batıya gönderilen öğrenciler olmuştur. Bu dönemde öğrenciler, batıda gittikleri okulda teknik resim eğitimi derslerini de almış olmalarıdır. Tüm bu gelişmelerle beraber minyatür sanatı güncelliğini yitirmiş ve yavaş yavaş yerini batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolarına bırakmıştır. İlerleyen dönemlerde Batıyla ilişkiler ilerlemiş ve gelenekçi bakış açısı artık yok olmaya mecbur kalmıştır.

Bu dönemden itibaren resim sanatı "*Çağdaş Türk Resmi*" olarak kaynaklarda geçmeye başlamıştır. Son dönemlerine doğru Osmanlı, her ne kadar askeri ve ekonomik alanda kötü bir döneme girse de bu olumsuz atmosfer içerisinde askeri bir okul olan *Mühendishane-i Berrî-*

i Hümâyûn (1774)'da resim dersleri verilmeye başlanmıştır. Akabinde Harbiye Mektebi'nde perspektifli resim derslerinin konulması, bu alanda ilerlemeye yardımcı olmuştur. 19.yy ile birlikte bizde Batıya ait Barok tarzıyla mimari açıdan estetik fakat çizim ve işleme açısından zayıf bulunan yapılar meydana gelmeye başlamıştır. Bununla birlikte eski minyatür sanatçıları mesleki tabirle "ince işleniş" tavırlarından vazgeçmemişlerdir.

1914'ten itibaren gelişen sanat teknikleri ve görüşlerle birlikte ince işleniş tekniği artık raflara kalkmış ve yerini Empresyonizm (izlenimcilik) ve Ekspresyonizm (ifadecilik) gibi akımların etkisine bırakmıştır. 1933 yılında ise D Grubu resim sanatının yerini zirveye taşımıştır. Batı hayranlığı 1940'lı kuşakla birlikte yavaş yavaş geride kalırken bir nevi sanatta eskiye dönüşler yaşanmıştır. Daha çok ulusal olana yönelim artmış ve minyatürün tekrar gündeme gelmesi ve aktif sanatta rol oynaması dikkat çekmiştir (Elmas, 1998: 1-7).

Yurtdışında Türk minyatür sanatına ait ayrıntılı ilk çalışmalar 1935-1966 yıllarında, Alman sanat tarihçi Richard Ettinghausen tarafından gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu ilk çalışmalar Türk Minyatür sanatının günümüze kadar geçerliliğini koruyan bilgilerin temel kaynağını oluşturmuştur. Akabinde bu çalışmayı Rus asıllı sanat tarihçisi Ivan Stchoukkine'nin çalışmaları devam ettirmiştir. 1974 yılında ise Türk bilim kadını Nurhan Atasoy ve Filiz Çağman tarafından Türk minyatür sanatına ait ilk ayrıntılı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Diğer çalışmalara nazaran daha ayrıntılı, bağımsız ve aydınlatıcı çalışmalar yapılmıştır. Günümüzde de konuyla ilgili, farklı disiplinlerden araştırmacılarla çalışmalar devam etmektedir (Tanındı, 1996: 1).

### Minyatür ve Resim Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme

Minyatürler genellikle kâğıt, fildişi, Hint kâğıdı, parşömen ve aharlı kâğıt üzerine yapılmıştır. İlk aşamada minyatürde tasvir edilecek konu belirlendikten sonra eskiz olarak bir kâğıt üzerine çizilmektedir. Gerçek şeklini alınca ise asıl sayfaya çizimi yapılır. Bu noktada resimden farklı olarak perspektif, proporsiyon ışığın geliş açısı ve gölgenin düştüğü nokta işlenmez. Figürleri hiyerarşik bir sistemle üstten alta doğru sayfaya yerleştirmeye başlar. Çizim ince bir fırça yardımıyla uhra denilen (terre de sienne-kiremit renginde) boya ile yapılmaktadır. Siyah veya kahverengi boya ile kesinlikle desen çizilmez. Çünkü bu renkler, altın ve diğer boyalara karışarak onları bozduğu bilinir. Eğer eserde altın kullanılacaksa öncelik altına verilir daha sonra diğer boyalara geçilir. Minyatürde kullanılan doğal boyalar desteseng diye adlandırılan el taşında ezilerek meydana getirilir. Resimde ise bu durum söz konusu değildir, ilerleyen dönemlerde yağlı boya harici diğer tarz resimlerin de meydana çıkmasıyla birlikte boya çeşidi de artmıştır. Minyatür için önemli olan bir diğer nokta ise olabildiğince ince çizilmesidir. Bu durum kimi portre sanatçıları için geçerliken kimi sanatçılarda etkili akımlarla birlikte portre sanatına farklı bakış açıları getirmiştir. Boyama işi bitince ince işler saç ve sakal çizimi yapılır. Saç ve sakaldaki kıllar teker teker fırçanın ucuyla, ilk önce çok hafif, daha sonra biraz kuvvetli olarak işlenir. Daha sonra üsluba göre elbiselerin etrafı ve kıvrımlar yapılır. Bunun ardında elbiselerin üzerindeki tezyinata ve altın işlemlere başlanır. En son olarak ise ağaçlar, çiçekler nakşedilerek eser tamamlanmış olur (Tahir & Behzad, 1953: 29-31).

Minyatürün bir tür resim olmasına karşın, onu resim sanatından ayıran farklılıklar vardır. Minyatürde renkler dümdüz sürülür ve resimde olduğu gibi ışık ve gölge

etkisi aranmaz. Şekiller birbirini kapatmayacak durumda yan yana dizilir. Resmedilen insanlar önde ya da arkada durmaları dikkate alınmadan aynı büyüklükte çizilirken, sadece önemli mevki sahipleri gibi kişiler kâğıdın üst tarafında ya da kâğıdın merkezinde daha büyük olarak resimlenir. Şekillerin ayrıntıları detaylı olarak gösterilir ve görüntülerde uzaklık anlaşılmaz. Minyatür sanatı mevcut olanı çizmeye iterken, resim sanatı ondan farklı olarak zihinde görüntünün nasıl aksettiğini aktarır. Boyut olarak minyatür yazmaları resmettiğinden dolayı küçük kalıplara sığdırılmaya çalışılırken, bu durum resim için geçerli değildir. Her iki sanat dalında da kompozisyon önem arz eder. Anlatılmak istenen kimi zaman sade bir anlamla ortaya çıkarken kimi zaman da ressamın bakış açısına göre değişir. Minyatür içi yansıtırken, resim dışı olan bakışı yansıtır.

Resim sanatı tarihi süreçler içerisinde hep var olmuştur. Yaratılış serüveninin başlangıcından itibaren insanlığı düşünmeye ve bununla birlikte de gördüklerini tasvire itmiştir. Nitekim betimlenen düşünce başlangıçta sözlü akabinde yazılı halde iken sonrasında resme yani doğrudan sanata geçmiştir. İnsanoğlu, sanat dalları arasında da sadece resme bağlı kalmamıştır. Figürler, figüranlar, dekorlar ve dekor içerisinde var olan diğer unsurlar bu betimlemeyle şekillenmiştir. Resim sanatı bu tasvirleri aktarırken var olan duruma renklerle duygu eklemeyi, bu duyguyu verirken de asıl olay olan figürden uzaklaşmamayı ön görmüştür.

Farklı dallara ayrılan resim sanatının bir kolu olan minyatür de aynı durumdan istifade etmektedir. Birkaç farklılıkla minyatür sanatı resimden ve bu sanat dallarının diğer kollarından ayrılmaktadır. Bu farklılıklar; renk, bakış, doku, fırça kullanımı gibi unsurlar olarak çeşitlendirilebilir. Estetik açıdan iki sanat dalı da mükemmel olma gayesiyle ele alınır. İki sanat dalı da bütününde bir olay ve olay çerçevesinde bir olguyla birleşmektedir. Denilebilir ki resim asıl unsurken minyatür onun üzerinden kopya kâğıdıyla çizilen çalışma gibidir.

Türk sanat camiasında resim sanatı başlangıç tarihi, Orta Asya Türk medeniyetlerine kadar ulaşmaktadır. Ele alınan ilk çizimlere bakıldığında minyatür sanatının bütün özelliklerinin olduğu görülmektedir. İki boyutlu olan bu çalışmalar kimi zaman taş, kaya, deri gibi bozulması zor, hammaddesi sert olan unsurlar üzerine aktarılmıştır. Bu durum bugün elimizde bulunan minyatürlerin de korunmasında etkili olmuştur.

Resim sanatının canlı bir unsur olduğu düşünüldüğü zaman, bu sanat dalında da etkili akımlarla ve düşüncelerde zaman zaman değişimin olduğu görülmüştür. Düşüncenin doğuşu, benimsenmesi, kullanılması, bu doğrultuda yaygınlaşması ve zamanı dolduğunda döneme aykırı bulunarak o düşüncenin ölüme terk edilmesi hususunda canlı bir unsur olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı düşünce minyatür sanatı çerçevesinde de değerlendirilebilir. Nitekim minyatür sanatı daha kısıtlı bir çerçeveye karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat dalında var olan yahut aktarılmak istenen düşünce resim sanatından farklı olarak iki boyutta ele alınır. Her eser kendine has bir üslup ve duruş sergiler. İki sanat dalında da denilebilir ki etkili akımlara göre hep en önde sergilenen bir objenin olması söz konusudur. Minyatürde ele alınan konularda çoğu zaman tabiat, romantik bir duyuşla ele alınan konularda gösterilen taşkınlık yerine; sade, zarif, gözü yormayan, rahat çizgilerle bezenmiş, renklerle dşşeli bir çalışma söz konusudur.

Bu sanat sadece estetik sanatlarda değil işitsel sanatlarda da kullanılmıştır. Örneğin yazılı hale gelmeden önce söylenen bir şarkının, okunmadan sonra dinlenen bir şiirin de minyatürlerde tercümesi mevcuttur. Bir nevi kelimenin resimli kelamı olmuş denilebilir.

### Yeni Mekânıyla Erzurum Resim Heykel Müzesi (Kongre Binası)

Milli Mücadelenin önemli simgelerinden biri olan Erzurum Kongre Binası, 1864'de 'Mıgırdiç Sanasaryan' adlı Erzurumlu bir ermeni tarafından yaptırılmıştır. Uzun yıllar *Sansaryan Mektebi* (Ermeni Kız Yatılı Okulu) olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet ilan edilmeden önce binanın mülkiyeti satın alınarak devlete kazandırılmıştır. Bu bina, 23 Temmuz 1919'da Cumhuriyet temellerinin atıldığı toplantılara, ev sahipliği yaptığı tarihi belgelerde geçmektedir. Daha sonra 1920-21 yıllarında Sanat Okulu, 1922-23 yıllarında Sultani (*Lise*), 1924 yılında ilkokul olarak kullanılmıştır. 1925 yılında çıkan bir yangında binanın tüm ahşap kısımları yanmıştır. Onarılan yapı, 1940 yılında *Atatürk Yapı Sanat Okulu* olarak hizmete açılmıştır. Daha sonra *Atatürk Yapı Sanat Enstitüsü*, *Fen Lisesi*; 1998 yılından itibaren *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi* ve 2006 yılından itibaren *Nurettin Topçu Sosyal Bilimler Lisesi* olarak kullanıma açılmıştır. Binanın ikinci katında bulunan salon ve iki oda 1960 yılında Atatürk ve Erzurum Kongre Müzesi olarak düzenlenmiş olup, günümüzde ise Erzurum Resim Heykel Müze ve Galerisi olarak hizmete açılmıştır (Önder, 1997: 67; Yurttaş & Özkan & Köşklü, 2008: 300-301).

### Koleksiyonda Bulunan Eserler, Teşhir ve Korunma Yöntemleri

Erzurum Resim Heykel Müze koleksiyonunda, Cumhuriyet dönemi ve günümüz sanatçılarına ait resim, heykel, seramik; hat, özgün baskı yapıtlarına ilaveten bağış yoluyla gelmiş özel koleksiyonlardan yapıtlar da bulunmaktadır. Tarihi Kongre Binası şuanda teşhir salonları, resim atölyeleri ve kütüphane birimlerinden oluşmaktadır. Türk sanatının seçkin örneklerinin sergilendiği 8 salon ve 2 koridorda, 156 adet resim, 15 adet Atatürk heykeli, 20 adet seramik, hatlar, Esmâ-ül Hüsna tablolarıyla toplam 290 eser yer almaktadır. Bunun yanı sıra, zengin kaynaklara sahip bir kütüphane olarak da hizmet vermektedir. Çağdaş bir müze olarak da bünyesindeki resim atölyesiyle özgün eserler ortaya çıkarılmaktadır.

Müze koleksiyonunda eserleri olan bazı sanatçılar ve eserleri; Maide Aral "*Çalılar Çiçekler*", Sabri Berkel "*Gravür*", Aslan Gündaş "*Kuşlar ve Pembeli Kız*", Ali Rıza Hiti "*Natürmort*", Hasan Kavruk "*Kompozisyon*", Mustafa Esirkuş "*Manzara*", Mehmet Yüçetürk "*Köy Yolu*", Fetih Kayaalp "*Gravür*", Temuçin Çeviren "*İzmitte Çingene*", Lütfü Günay "*Kayaçta Hüseyin Gazi Dağı*", Bahattin Akay "*Manzara 2*", Mustafa Asher "*Filozof*", Halis Üstündağ "*Balıkesir Ovasında*", Hüseyin Yüce "*Peyzaj*", Cahit Güraydın "*Balıkçılar*", Özdemir Altan "*Yeşil Çitoe*", Cavit Atmaca "*Anadolu*", Yaşar Yeniçeri "*Mavi Yalnızlık*", Devrim Erbil "*Bahar Ağaçları*", Ali Candaş "*Fındık Toplayan Kızlar*" şeklinde sıralanabilir.

Resim Heykel Müzelerinde bulunan eserler arkeolojik ve etnografya eserlerine nazaran daha hassas eserler olup korunması, temizlenmesi ve onarımları oldukça meşakkatlidir. Tablolar günlük temizlikleri dışında her altı ayda bir genel bakım görüp, eserin tahribat durumuna göre yeniden onarıma tabi tutulmaktadır. Günümüzde Devlet Resim Heykel Müzeleri'nde bulunan eserlerin bakım çalışmaları Mimar Sinan Üniversitesi tarafından gerçekleştirilmektedir.



## Şeref Akdik

Şeref Akdik, 12 Mayıs 1899 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Cumhuriyet dönemi Türk Resim Sanatının büyük ustalarından biri olan Şeref Akdik, aile kökeni itibarıyla Gümüşhane iline kayıtlıdır. Dedesi Süleyman Efendi Gümüşhane iline bağlı Mecitli (*eski ismi Beş Kilise*) köyünden İstanbul'a göçmüştür. Babası icazetli hattat (*Reis-ül Hattatin olarak bilinir*) Ahmet Kamil Akdik'tir. Ahmet Kamil Akdik, 29 Kasım 1861 yılında bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi'nin tam karşısında bulunan, İstanbul'un Fındıklı semtinde dünyaya gelmiştir (Ülker, 2014: 5).

Ailesinin iyi bir eğitim almasını istemesiyle Şeref Akdik, ilk ve orta öğrenimini Fatih Merkez Rüştüyesi'nde tamamlamıştır. Daha sonra babasının isteği doğrultusunda sülüs, nesih, ta'lik gibi yazı türlerinde usta bir hattat olmuştur. Fakat resme olan büyük ilgisi onu bu sanatı meslek olarak yapmaya itmiştir. Gençlik yıllarında döneminin usta isimleri olan, *Hoca Ali Rıza Bey* ve *Çallı İbrahim*'le tanışarak onların da teşvikiyle 1915'te *Sanayi-i Nefise Mektebi*'ne girmiştir. Ancak savaş sebebiyle bir süre eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Savaşın bitmesiyle ara verdiği eğitime kaldığı yerden devam ederken, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde *M. Warnier*, *Ömer Adil* ve *Çallı İbrahim*'in atölyelerinde eğitim alarak 1924'te mezun olmuştur. Mezuniyetinden bir yıl sonra yurtdışı eğitimi için açılan devlet bursluluk sınavını kazanarak, sanatını ilerletmek ve geliştirmek amacıyla Fransa'ya gitmiştir. Paris'te Julian Akademisi'nde *Prof. Albert Laurenceve* onun gibi birçok sanatçıyla çalışmıştır. 1928'de İstanbul'a dönüşü gerçekleşmiş, yurda döner dönmez Güzel Sanatlar Birliği'nin üyesi olmuş ve ülke genelindeki hemen hemen tüm karma sergilere katılmıştır. Hayatı boyunca üretmeyi seven Şeref Akdik, 1941'den sonra Cumhuriyet Halk Partisi'nin, *Memleket Projesi*'ne katılmıştır (Gören, 2003: 52). Memleket projesi ile ressamları çeşitli bölgelere göndererek memleket manzaralarını resmetmeyi amaçlayan Akdik, bu proje için '*Sivas'ta Cer Atölyesi*' ve Atatürk'ü makine başında tasvir eden '*Telgrafhane*' gibi eserlerini süreç içerisinde ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada Erzurum Resim Heykel Müzesi'nde proje için yapıldığı düşünülen üç resmi mevcuttur. Devlet memuru olan sanatçı 1951 yılına kadar resim öğretmeni olarak çalışırken, o yıldan sonra da Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye eğitmeni olarak görev almıştır. İlk sergisini Ankara Halkevi'nde açan Akdik, gerek Paris'teki öğrencilik yıllarında gerekse memlekete döndükten sonra birçok ödüle layık görülmüştür (Naci, 1985: 32-35). 1957'de o zamanki Şehir Galerisi'nde (*şimdiki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi*) geçmiş günleri konu alan ilk *retrospektif (düünden bugüne)* sergisini açmıştır. 20 Haziran 1972'de hayata gözlerini yuman Şeref Akdik, Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir. Akdik 'in neredeyse resmin her türünde çalıştığı ortaya koyduğu eserlerle sabittir. Empresyonist prensiplere bağlı olup daha çok manzara ve portre alanlarında başarılı örnekler ortaya çıkarmıştır. Eserleri, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, *Ankara Devlet Resim ve Heykel Galerisi*, *Erzurum Resim Heykel Müze koleksiyonunda* başta olmak üzere *Sakıp Sabancı*, *Ali Koçman*, *Kemal Erhan* gibi kişilerin özel koleksiyonlarında da kendine yer bulmuştur (Elibal, 1974: 11-20).

## Katalog Üzerine Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme



Resim-1. Şeref AKDİK

Müze Envanter No	:208
Teknik	: Yağlı Boya
Ölçüler	: 38x46 cm
Resmin Adı	:Yaşmaklı Kadın
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1943

Erzurum Resim Heykel Müzesi'nin kıymetli resimlerden biri olan bu eser, Anadolu kadının en saf en yalın halde verildiği önemli örneklerden biridir. Şeref Akdik'in usta bir portreci olduğu bu resimle birlikte daha iyi anlaşılmaktadır. Eser sanatçı tarafından, 1943 yılında Erzincan gezisi sırasında resmedilmiş olup, bir Anadolu kadını ele almaktadır (Res. 1).

Dikine gelişen dikdörtgen bir formda tasarlanan bu resimde; figürün pozu, mizaç duruşu sanatçıya verdiği izlenim üzerine kurgulanarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. İzlenimci akımın temsilcilerinden biri olan Şeref Akdik, bu çalışmasında empresyonist etkiyi karşıdaki izleyiciye saf bir duyusuyla hissettirmiştir. Yaşmaklı kadın resimde, başını sağa hafif eğmiş bakışları yere bakacak şekilde oldukça düşünceli bir halde ifade edilmiştir. Figürün yüzündeki ifadeden yola çıkılarak denilebilir ki; alın etrafındaki çizgiler, gözlerin altında ışığa rağmen oluşan koyu halkalar ve çökmeler, figürün zor ve çetrefilli bir hayatın timsali olduğu düşüncesi yönündedir. Akdik'in tasvir ettiği bu kadın ahlak, edep ve bir kültür aktarımının emsalidir. Tabloda arka plan, mavi ve grinin koyu ve açık tonlarının bir arada kullanılmasıyla figürden kopartılarak, figürü vurgular niteliktedir. Resimdeki bu açıktan koyuya giden kurgu, resme dikkat çekmek için başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Bütün koyu renklerin içinde en aydınlık kısım figürün yüzüdür. Empresyonist sanatçılar için oldukça önemli olan ışık, resmin tamamına hâkim olacak şekilde ustaca kullanılmıştır. Figürün, tülbendindeki değişik boyutlardaki sarmaşık çiçek motifleri resme ritmik bir hava kazandırmaktadır. Figürün yüzündeki durağanlığa rağmen bu sarı, yeşil, pembe, mor ve mavi renkler resimde az da olsa o duyguyu bozup, hareketlilik katmakla birlikte hâkim olunan duygulara da canlılık vermiştir. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu çalışmada, kompozisyonun bütünü göz önüne alındığında; Anadolu'da kullanılan halı, kilim, cicim, kumaş desenlerinde görülen renk ve motiflerden çokta farklı olamadığı anlaşılmaktadır.

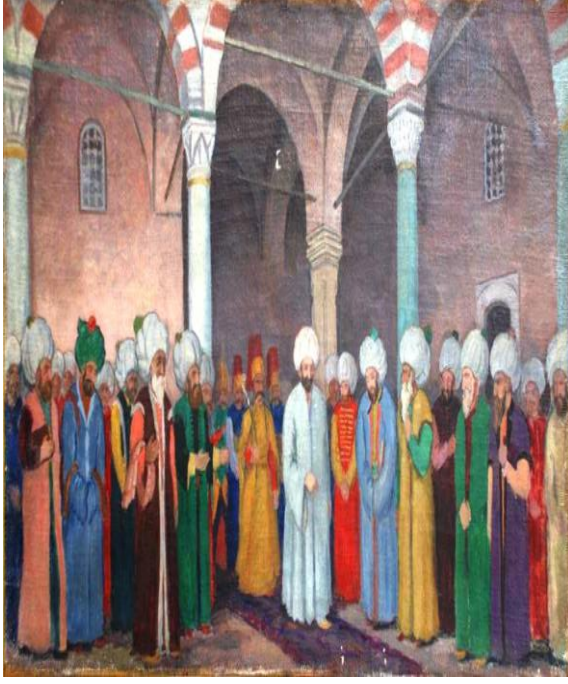


Müze Envanter No	: H 2164, Albüm Resimleri, 7b.
Eserin adı	: Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı
Bulunduğu yer	: TSMK
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1720

**Resim-2. Levni**

'Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı' adıyla tanınan Levni'nin bu kadın figürü, uzun ve ince örgülerle süslenmiş bir saç tasarımıyla karşımıza çıkar (Res. 2). Kadının bir eli saçlarında nazik bir şekilde örgülerini tutarken, diğer eli kaftanının eteklerindedir. Bedeninin nazik bir kıvrımla duruşu, mesleki teknikle öne çıkarılmıştır. Acem çengicisi kadının yazmasının nazlı bir edayla düşüyor gibi duruşu, parmak hareketleri, saklanması gereken gerdanı ve ince işlenişle meydana çıkarılan mücevherleri minyatüre detay ve ahenk katmıştır. Bunun yanı sıra yazmasının oyası, saçının örgüsü, kınalı parmaklarıyla da çengicinin masum tarafını ortaya çıkarmaktadır. Kullanılan kırmızı, turuncu, sarı ve yeşil gibi sıcak renklerle birlikte mavi, kahverengi gibi koyu tonlu renkler minyatürde hiyerarşik bir renk yelpazesi yakalamış olup çağının da moda zevkini yansıtmıştır. Kaftanın içindeki katlamalı değişik ebatlardaki kıyafetlerle minyatüre derinlik katılması düşünülmüştür (Shahmari, 2014: 59).

Şeref Akdik 'in 'Yaşmaklı Kadın' adlı portresiyle karşılaştırıldığı zaman, iki kadının işlenmesinde kültürel bir duruş ve değer bulmak mümkündür. Fakat Akdik 'in kullanmış olduğu perspektifle birlikte, izlenimci tavrını ışıkla ortaya çıkarmış ve resme derinlik katmıştır. Bu durum Levni'nin *Çengici Kadını* için geçerli değildir. Levni, daha çok porselen bir tonlamayla birlikte minyatürdeki figürü ışıksız ve geometrik bir bakış açısıyla ele almıştır. İki sanat ürününde de folkloru ait izler ve duygular bulmak mümkündür. Kullanılan renk tonları ve geçişleri, kültürel motiflere bağlı olarak işlenen desenler neredeyse aynıdır. Akdik, kadının yüzünde serbest tonlarda çalışırken, Levni sabit bir duygu olmaksızın sadece görünüşü yansıtmıştır. Akdik, renklerin dağılımında figürün iç dünyasını anlatmak ister gibi arka fonda koyu tonu hâkim kılarken, Levni figürü öne çıkarmak amacıyla açık tonlar tercih etmiştir. Şeref Akdik portresinde, iç dünyasının iz düşümünü anlatmak maksadıyla koyu tonları yakalarken, kadının yüzünü açık tonlarla aydınlatmayı tercih etmiştir. Figürün başının vakur duruşu da bize renklerle anlatılmak istenen açıkça anlatmaktadır. Akdik'in eserine nazaran Levni sıcak ve aydınlık veren renkleri kullanmış olup, figüründe de bu duyguları yansıtmıştır. Kadının başının yere doğru ve sağa yatkın duruşu, karamsar bir havadan çok utanan, edalı bir tavırla gösterilmiştir. Netice itibarıyla hâkim olunan fonun tonu hangi aralıkta olursa olsun öne çıkarılmak istenen düşünce aktarılmıştır.

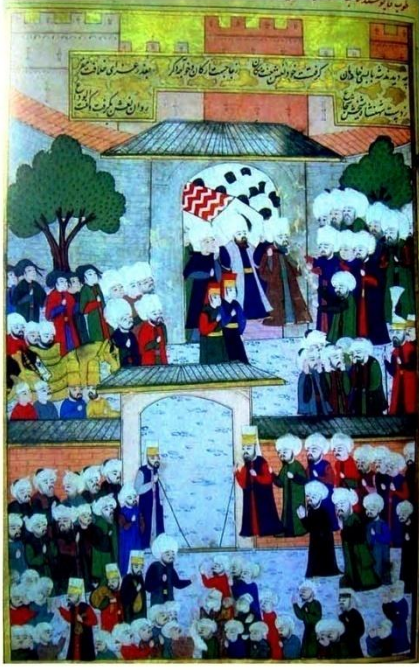


Müze Envanter No	:209
Teknik	: Yağlı Boya
Ölçüler	: 102x62 cm
Resmin Adı	: İsimsiz
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1940

**Resim-3. Şeref AKDİK**

Şeref Akdik'in 'İsimsiz' adlı bu eseri, müze dökümlerinden alınan bilgilere göre 1940 yılında resmedilmiştir. Osmanlı sarayında önemli bir günü yansıtan resim, büyük olasılıkla Topkapı ya da Beylerbeyi sarayında, görevli devlet adamlarının önünden geçiş anının bir bölümünü ele almaktadır. Kayıtlara göre, Cumhuriyetin ilanından 20 yıl sonra resmedilen bu eser ilgilisi için oldukça dikkat çekicidir. Sanatçı gerçeğe yakın bir anlayışla resmi en ince ayrıntısına kadar tasvir etmesi bakımından tarihi bir gerçekçilik yansıttığı düşünülmektedir (Res. 3).

Şeref Akdik, kompozisyonda renk tercihleriyle, minyatür sanatında cülus ve elçi kabul sahneleri gibi törenlerin kompozisyonlarını çağrıştırır. Arka plana bakıldığı zaman tarihi yapı, minyatür sahnelerinden biraz daha farklı ele alınarak; derinlik, ışık ve gölge kullanılarak en ince ayrıntısına kadar ustalıkla resmedilmiştir. Sahnede figürlerin dizilişi birbirlerini kapatmayacak şekilde, hiyerarşik önemleri göz önünde tutularak konumlandırıldıkları anlaşılmaktadır. Kompozisyonda ön planda yürürken resmedilen figürün önemli bir kişi olduğu görülmektedir. İki yanında sıralanan kişilerin ise ayakta ve elleri önde bağlı bir şekilde verilmesi yine minyatür sahnelerini hatırlatmaktadır. Figürlerin kıyafetleri dönemini yansıtır, elbise üzerine rengârenk kaftanlarıyla resimdeki durağanlığı bozmakla birlikte hareketlilik kazandırmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla sanatında, geçmiş ve şimdiki zamanı arasında güçlü bir bağ kurmuştur.



Müze Envanter No	: Şehinşahname B. 200, Y. 146a.
Eserin adı	:Nur Banu Sultan'ın Cenaze töreni
Bulunduğu yer	:İÜK
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1574-1581

**Resim-4. Nakkaş Osman**

Nur Banu Sultan'ın cenaze töreni anlatan minyatür, geometrik olarak dikdörtgen bir form ve dikey bir tasarımla ele alınmıştır. Hiyerarşik bir yapıya sahip olan bu eserde renk katmanları ve tonları da yapıya uygun olarak kullanılmıştır. Minyatür konusu itibariyle bir cenaze törenini ele alırken, kıyafetlerde kullanılan renk de bu yas temasına uygun olarak aktarılmıştır. Osmanlı valide sultanlarından olan Nur Banu Sultan'ın cenazesinin saraydan çıkışını ele alan bu eserde, en önde cenazeyi taşıyanlardan biri oğlu Sultan III. Murat'tır. Nakkaş onu işlerken lacivert kuşaklı kıyafeti üzerine açık tonlarda kaftanı ve siyah püsküyle dekore edilmiş kavuğuyla aktarmıştır. Cenazenin sağında ve solunda taşınmasına yardımcı kişiler ve saray hizmetkârları bulunmaktadır. Sultanının hemen ardından saray görevlileri, yeniçeriler, askeri takımlar ve görselin sol tarafında ağacın önünde yer alan siyah şapkalarıyla işlenmiş elçiler bulunmaktadır. Kompozisyonu itibariyle yas havası hâkim olan eserde, kimi figür ellerini uzatıp cenazenin taşınmasına yardım etmek ister gibi işlenmişken, kimi figürde dua ediyor gibi tasvir edilmiştir. Saray erkânının tasviri dışında, en son kısımda tebaa denilen halkı temsilen figürler yerleştirilmiştir. Kapının dışında iki yeniçeri ağası beklemektedir. Bu kısımdan sonraki işlenmede figürler hep dağınık resmedilmiştir (Res.4). Bahsedilen halk arasında, kadın ve erkek tasvirleri içinde çocuklara ve onların annelerine de yer verilmiştir (Aksu, 1979: 1-5).

Şeref Akdik'in *İsimsiz* adlı eseriyle karşılaştırıldığı zaman Akdik, daha sıcak tonları yakalarken Nakkaş Osman daha soğuk ve koyu tonları tercih etmiştir. Akdik, kompozisyonu itibariyle bir geçişi anlatırken, Nakkaş cenazenin ve yasin hâkim olduğu bir tema seçmiştir. Kıyafetlerin renk tercihleri de bu tespitimizi doğrular niteliktedir. Renklerin psikolojik anlam yorumlarına bakıldığında Akdik'in padişah için kullandığı beyaz renk; yenilik, güvenilirlik, asalet gibi anlamlar taşırken; Nakkaş Osman'ın kullandığı lacivert; bağlılık, güven, otorite gibi anlamlara gelir. Her iki sanat eserinde de saray erkânı ve çevresi işlenmekle kalınmayıp bu çevre içerisinde hiyerarşik düzende tasvir edilmiştir. Akdik, sultanı tasvir ederken baskın figürü göstermek amacıyla bütün figürleri onun etrafında konumlandırır. Ona nazaran

Nakkaş Osman, ana figürü cenazenin en önüne yerleştirmeyi tercih etmiştir. Işığın vuruşuyla *İsimsiz* adlı tabloda en parlak kısım padişahın yüzü olmuştur. Nakkaş bu teknikten uzak, tek tonda ve vurgusuz olarak figürlerini aktarmıştır. Mekân olarak iki eser için de yapılan tercih saray olarak karşımıza çıkar. Akdik'in saray tasviri avlunun bir kısmı iken, Nakkaş sarayın avludan çıkış kısmını aktarmıştır. Akdik'in arka fonunda ışığa bağlı olarak bir derinlik söz konusuyken, Nakkaş Osman'ın eseri için bu derinlik söz konusu değildir.



Müze Envanter No	:210
Teknik	: Yağlı Boya
Ölçüler	: 47x40 cm
Resmin Adı	: Peyzaj
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1943

**Resim-5. Şeref AKDİK**

Şeref Akdik, sanat hayatı boyunca birçok manzara resmi ele almıştır. Bu tabloların içerisinde Erzurum Resim Heykel Müzesi bünyesinde toplam 3 örnek bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1982 yılında İzmir Resim Heykel Müzesinden getirilen ve ismi '*Peyzaj*' olarak geçen manzara resmidir. 1943 yılında resmedildiği bilinen bu resim, büyük olasılıkla sanatçının Erzincan gezisi esnasında gördüğü ve resmettiği memleket manzaralarından bir tanesidir (Res. 5).

Resim enine gelişen dikdörtgen bir formda tasarlanmıştır. Sanatçı, bu eserde gündüz saatlerinde görmüş olduğu bir sokağı kullanmıştır. Resimde sokak, art arda yerleştirilen yapılarla birlikte yöreye özgü ahşap kapılar, pencereler ve düz dama sahip evler gerçekçi olarak ele alınmıştır. Kompozisyonda sağ üst köşede fenerli bir kubbe, onun hemen yanı başında üst kısmı yıkık minaresiyle bir cami tasvir edilmiştir. Ayrıca bu camiye yakın bir şekilde konik çatılı gövdesi kör nişlerle hareketlendirilmiş bir kümbetin varlığıyla birlikte, bu sokak içerisinde tarihi yahut geçmiş dönemlere ait külliye'nin varlığı da dikkat çeker. Sanatçı sahnede üç figüre yer vermiştir. Bu figürlerden ikisi o bölgeye özgü ehramlara sarılmış şekilde resmedilmiştir. Diğer figürün ise sokakta oynayan bir çocuk olduğu düşünülmektedir. Manzara resimlerinde ağaçları sıkça kullanan Şeref Akdik, sahneyi iki kavak ağacıyla hareketlendirmiştir. Kompozisyonda ayrıntıya çok yer vermeyen sanatçı renk tercihini ise pastel renklerden yana kullanmıştır. Açık koyu değerler arasında kullanılarak resme hacim kazandırmıştır. Resimde durağanlığı bozmak için fırçasına ustalıkla yön veren sanatçı, yatay ve dikey hareketleri bir arada kullanmıştır. *Empresyonist (izlenimci)* tavrıyla Şeref Akdik, resminde perspektifin varlığını da açıkça izleyiciye sunmaktadır. Kompozisyonda sahne daha

çok sağ tarafa doğru işlenmiş olup, sol tarafı da az kullanarak sahne kalabalıklaştırılmadan dengede tutulmaya çalışılmıştır. Sanatçı gökyüzünü, mavinin içinde beyaz ve gri renklerinin tonlarını bir arada kullanarak eserden kopmasını önlemiş, böylece bütünlük sağlamıştır. Şeref Akdik, boyayı eritmeden pütürtülü fırça vuruşu ile farklı bir teknik deneyerek, tarihi dokuyu en gerçekçi anlayışa yakın bir duyuşla yansıtabilmiştir. Özetle empresyonist yönüyle tam bir izlenimci olan sanatçı, döneminin çizgilerini özümseyerek resme aktarabilmiştir.



Müze Envanter No	: T5964
Eserin adı	: Konya minyatürü
Bulunduğu yer	: İÜK
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1568

**Resim-6. Matrakçı Nasuh**

Minyatür, '*Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*' adlı eserde Matrakçı Nasuh tarafından resmedilen çalışmalardan biridir. *Konya Minyatürü* adlı bu eser, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Sulu boya üzerine çalışılmış olan bu eserde, kompozisyonu dikdörtgen ve dikey form üzerine işlenmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanıldığı bu eserde, arka fon yeşil olarak tercih edilmiştir. Bu renkle birlikte yeryüzü ve toprak ifade edilmiş olup, yeşilin farklı tonlarıyla da canlılık ve minyatüre hareket kattığı düşünülmüştür. Eserde tabiatın konum ve yüksekliğine göre tepeler birbiri ardınca sıralanmıştır. Renk yelpazesine bakıldığı zaman, alçaktan yükseğe çıkıldığında açıktan koyu renge doğru bir geçiş söz konusudur. Bölgede hâkim olan bozkırı ifade etmek için ise sarı renk tercih edilmiştir (Yurdaydın, 2000: 9-15). Bununla birlikte, çam ağaçları, çiçek öbekleri, çiçek açmış bahar dalları ve otlar aynı zamanda bölgenin bitki örtüsünü işaret etmektedir (Res. 6).

Matrakçı bölgenin tasvirini yaparken, dağları, kaleleri, nehirleri, bölgedeki yapıları, yolları, ağaçlık alanları kuş bakışı bir edayla işlemiştir. Tasvirde çevresi surlarla korunan bir kale olduğu düşünülen yapı inşa edilmiştir. Bu yapının içerisinde ev ve dükkân gibi şahsi yapılarla birlikte medrese ve camii gibi toplumsal yapıların da olduğu görülmektedir. Surların

dışında ise evler, dükkânlar, ağaçlar ve hamamın yanı sıra, özellikle Mevlana türbesinin tasviri dikkat çekicidir.

Şeref Akdik'in *Peyzaj* adlı çalışmasıyla kıyas edildiği zaman, Akdik bir manzarayı resmederken; Matrakçı Nasuh bir bölgenin kuş bakışı görünüşünü izah etmiştir. İki eserde temelde tabiatta var olan unsurları ele alırken Akdik, harabe ve yıkık görünüme sahip tarihi yapıları işlemiş; Matrakçı ise bu tarihi yapıların sadece varlığını göstermiştir. İki eserde de görülebilir bir yükseklik söz konusudur. Şeref Akdik bu yüksekliği ışık ve perspektifle yansıtırken, Matrakçı tepelerin sıralanması ve kullandığı renklerle aktarmıştır. İki sanat eseri için geçerli bir diğer durum ise kullanılan renklerdir. Resimde sıcak tonlarla iç içe geçmiş soğuk tonlar ele alınırken, minyatürde soğuk tonlar üzerine sıcak renkler ince işlemeyle esere aktarılmıştır.



Müze Envanter No	:211
Teknik	: Yağlı Boya
Ölçüler	: 108x81 cm
Resmin Adı	: Kağrı
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1943

**Resim-7. Şeref AKDİK**

Eser, Erzurum Resim Heykel Müzesi'nde yer alan peyzaj çalışmalarından ikincisidir. Eserin üzerinde isim ve tarih olmamasından dolayı eserin kesin olmamakla birlikte sanatçının 1943 yılında Anadolu'dan aktardığı manzara çalışmalarından biri olduğu kabul edilmektedir (Res. 7).

Ülkemizin renkli kimliğini bütün eserlerinde gözler önüne seren Şeref Akdik '*Kağrı*' adlı eserinde yine bir peyzaj çalışmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Resimde sanatçı, köy halkının yaşantısından bir kesit sunmaktadır. Resim, enine gelişen dikdörtgen bir formda ele alınmıştır. Sahnenin merkezinde kağrı (*Öküz arabası*) olarak isimlendirilen araç konumlandırılmıştır. Kağrı iki veya dört tekerlekli, dingili tekerlekle birlikte dönen, çiftçilikle ilgilenen köylüler tarafından kullanılan bir araç olarak tanımlanabilir. Kağrının arka kısmında sahnenin sağ tarafında Anadolu'da siyah tüyüyle ve iri yapısıyla diğer hayvanlardan ayrılan bir mandaya yer verilmekle birlikte mandanın hemen arkasında aynı renkte, kafası sağ tarafa bakan bir başka mandaya yer verilmiştir. Bu hayvanların dışında sahnenin sol alt köşesinde mandaların aksine açık kahverengi tonlarda yerde yatan bir inek bulunmaktadır. Sahne dört insan betimlemesiyle doldurulmuştur. Figürlerin ikisi sahnenin sağ köşesinde konumlanmakla birlikte; bu figürlerden ilki oturmuş vaziyette bir erkek olup, yanında ise ayakta duran bir köylü kadınına yer verilmiştir. Sahnenin sol üst kısmında ise ateş yakmış bir şeylerle uğraşmakta olan bir çift bulunmaktadır. Sanatçı eserinde yine pastel tonları tercih



edip oldukça başarılı bir şekilde resimdeki sıcaklığı aktarmıştır. Resimde işlenen konu, çalışmanın bütününe yayılmış durumdadır. Sanatçı, diğer peyzaj çalışmalarına göre biraz daha detaylı biçimde ele aldığı eserine, açıktan koyuya dayalı geçişleri dikkatli bir şekilde aktarmıştır. Çalışmada dikey ve yatay fırça vuruşları oldukça başarılı bir biçimde kullanılmış ve resme hareketlilik kazandırmıştır. Figürler ve duruşlar resme daha ritmik bir hava katmıştır. Arka kısımda detaylara girmeyen sanatçının oran ve orantıyı tam anlamıyla ustaca kullandığı söylenebilir.



Müze Envanter No	:Surname-A3593
Eserin adı	:Esnafların Geçidi
Bulunduğu yer	:TSMK
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1588

**Resim-8. Levni**

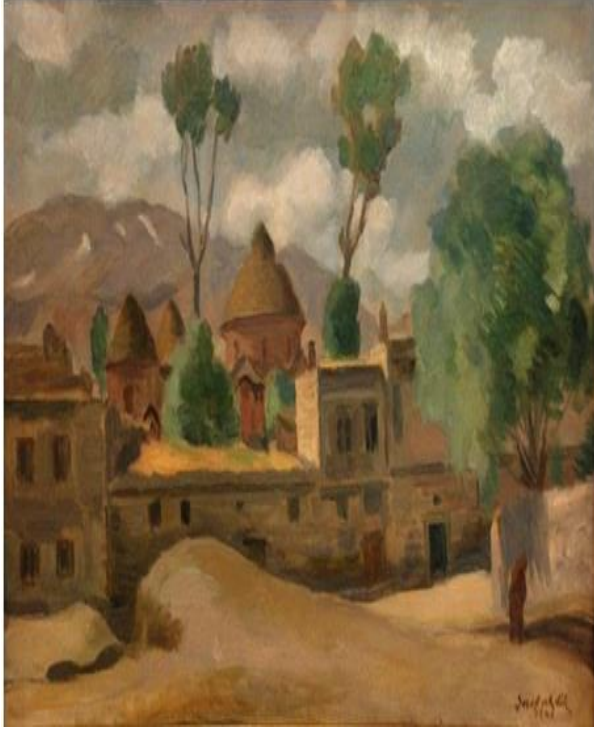
Levni'ye ait olan bu minyatür, Vehbi'nin 'Surname' adlı yazma eserinin içinde yer almaktadır. Eser bir düğün olduğu düşünülen tören esnasında esnafların, tüccarların, hokkabazların ve diğer eğlendirme maksatlı bulunan kişilerle birlikte misafirlerin de olduğu bir alanı tasvir eder. Sıra sıra dizilen siyah şapkalı figürler elçiler olarak tasvir edilmiştir. Kurulan büyük çadırın hemen yanı sıra sol tarafında atlı bir takım insan grubuna yer verilmiş, onların arkasında ise yayalar konumlandırılmıştır (Res. 8).

Orta kısma gelindiği zaman başının üstünde tepsiyle, minyatürdeki figürlere nazaran daha büyük sayılabilecek siyah bir figür bulunmaktadır. Yine onun önünde öküzün üzerinde bir hokkabaz, hokkabazın ardında ise ellerinde tahminen hediye bohçası olduğu düşünülen birkaç figür yer alır. Bu figürlerin hemen önünde ise iki öküzle birlikte bir kağrı mevcuttur. Kağrının önünde yine bir grup insan resmedilmiştir. Sol alt tarafta mavi renkle aktarılan üç başlı bir ejderha figürü dikkat çeker. Onun hemen ön tarafında ellerinde fenerler olan bir grup hokkabaz mevcuttur. Bu grubun önünde ise sırtlarında çuvallarla iki figürle birlikte, ellerinde çeşitli objeler olan bir topluluk bulunmaktadır.

Teknik açıdan dikdörtgen bir yapıda ve dikey formda minyatürü yapmayı tercih eden sanatçı, arka fonda toprak rengini yakalayabilmek için açık sarı tonunu tercih etmiştir. Minyatürün geneline bakıldığında renk tonları kırmızı, siyah, beyaz, gri, sarı, yeşil, lila, pembe ve mavi olarak tercih edilmiştir.

Minyatür, Şeref Akdik'in eseriyle kıyaslandığı zaman işlemeleriyle dikkat çeker. Odak noktası Akdik'te kağrıyla birlikte insanlar iken minyatürde kalabalık gruplar ve figürlerdir. Kağrı kullanım alanı itibariyle tarım ve çiftçiliğe girmektedir. Bu doğrultuda denilebilir ki iki

eser içinde de kullanan halk kesiminden insanlardır. İşlemeleri itibariyle minyatürdeki kağıdı daha canlı ve bakımlı tasvir edilirken, Akdik daha çok büyük ve yıpranmış olarak tasvir eder. İki eser için de kağıda kullanılan renkler aynı denilebilir, fakat minyatür renkleri itibariyle daha dikkat çeker. Kağıdı çeken hayvanlar için Levni gri tonunu kullanırken, Akdik daha çok koyu tonlar tercih etmiştir. Geneli itibariyle Akdik'te yorgun bir hava hâkimken, Levni'nin minyatüründe bu havadan ziyade şölen görünümü vardır. Levni, bu eseriyle yeni bir üslup bulma yoluna girmiş ve renk yelpazesini ona göre düzenlemiştir. İki eserde de arka fonda aynı tonlar tercih edilmekle birlikte minyatürün fonu daha parlak tutulmuştur.



Müze Envanter No	:212
Teknik	: Yağlı Boya
Ölçüler	: 34x47 cm
Resmin Adı	: Natürmort
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1943

#### Resim-9. Şeref AKDİK

Resim, 1943 yılında Şeref Akdik tarafından Anadolu gezisi sırasında resmedilen on sanat ürününden biridir. Eserin hemen sağ alt köşesinde Akdik, imzasını ve yapılış tarihini kayıt düşmüştür. Kayıtlarda ismi '*Natürmort*' olarak geçen bu resim, büyük olasılıkla kayıt defterine yanlış şekilde aktarılmıştır. Çünkü bu çalışma kompozisyonu itibariyle bir peyzaj çalışmasıdır (Res. 9).

Resim enine gelişen dikdörtgen bir formda tasarlanmıştır. Sanatçı bu resimde *Peyzaj* adlı eserinde olduğu gibi gündüz saatlerinde bir sokağı resmetmiştir. Sahnenin ön kısmında farklı noktalarda eğimli toprak bir zemin, hemen gerisinde hafif gölgesi yere yansıtılmış tek ya da çift katlı birbirlerine bitişik bahçeli evlere yer verilmiştir. Bunun gerisinde konik çatılı üç mimari yapıya yer verilip, bunların *Erzurum Üç Kümbetler* olması ihtimal dâhilindedir. Ayrıca resmin gerisinde ilk bakışta dikkat çeken dağların da hala erimemiş karlı tasviriyile aktarılması bu ihtimali güçlendirmektedir. Sahnede tek figüre yer verilmiş olup, bu figürün de *Peyzaj* adlı çalışmasındaki kadınla aynı şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Ufuk çizgisini başarılı bir şekilde veren ressam, bu kez gökyüzünü beyaz ve gri bulutların oluşturduğu yoğun yağmurlu hava hissiyatıyla doldurmuştur.

Renk tonları olarak ağırlıklı pastel tonlarını tercih etmekle birlikte, kompozisyonun geneline bakıldığında açık ve koyu renklerin bir arada kullanıldığı da dikkat çeker. Kompozisyonda kullanılan ışık, resmi; gökyüzü, yapılar ve zemin olarak üç parçaya bölmüş gibidir. Bir bütün olarak ele alınan resim, durağan görünse de fırçanın yine ustaca kullanılmasıyla hareket kazanmıştır.



Müze Envanter No	: T5964
Eserin adı	: Erzurum Minyatürü
Bulunduğu yer	: İÜK
Eserin Yapıldığı Yıl	: 1568

**Resim-10. Matrakçı Nasuh**

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan bu minyatür, Kanuni Sultan Süleyman'ın İran seferini konu alan '*Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*' adlı yazma eserin içindedir (Res. 10). Matrakçı Nasuh tarafından *Erzurum Minyatürü* olarak adlandırılan bu tasarım, sulu boya üzerine altın yıldız tekniği kullanılarak yapılmıştır. Dikdörtgen formda dikey ebatla aktarılan eser tek bir sayfa halinde resmedilmiştir. Ağırlıklı sıcak tonların kullanıldığı eserde sanatçı yeni sanat dilini göstermek amacıyla da soğuk tonları gölge oluşumunda kullanmıştır. Eserin arka planında toprağı ve bitki örtüsünü tasvirin yeşilin açık tonları kullanılmış olup, kale içinde ise daha çok toprak tonunu yakalayabilmek için sarı ve açık yeşil renklerini kullanmıştır. Eser konusu itibarıyla bir kale tasvirini içermektedir. Eserde tarihi yapı olarak karşımıza çıkan kale tasviri, dikdörtgen formda gösterilmiştir. Sur duvarlarıyla önemli yapılar koruma altına alınmıştır. Surların üzerinde gözetleme kuleleriyle birlikte dönemin önemli mekânlarından Tebrizkapı ve Erzincankapı iki yüksek noktayla ifade edilmiştir. Kale içerisinde binalar ve camiler Tebrizkapı tarafına daha çok resmedilirken evler, Erzincankapı tarafına aktarılmıştır. Surların içerisinde bir şehrin ihtiyacı olan caddeler, sokaklar, evler, dükkanlar, camiler, kümbetler, çeşme ve hamam gibi toplu kullanım alanları da resmedilmiştir. Sur dışında Pasinler ovası, sol üst bölümde Ilıca ile Erzurum şehrinin içinden geçen Boğaz ile Karasu'nun kolları panoramaya ayrı bir katkı sağlamıştır. Binaların renklendirmesinde ve minyatürün genelinde gri, kırmızı, sarı, mor, yeşil, yeşile çalan toprak rengi, kahverengi ve bunların tonları kullanılmıştır (Yurdaydın, 2000: 9-20).

Şeref Akdik'in *Natüermort* adlı eseriyle mukayese edildiği zaman çok fazla bir farklılık göze çarpmamaktadır. İki eserde de söz konusu olan sur içi yapılar, toprak tonlamaları, bitki örtüleri, kullanılan renk kontrastları birbirine uygun olarak aktarılmıştır. İki resimde de

yapılar gerçeğine yakın bir şekilde aktarılmış, hatta yapı malzemelerinde kullanılan toprağın renk tonu bile yakalanmıştır. Tarihi yapılarda daha çok dikkati çeken sanatçılar, bu kısımlarda detaycı ve titiz davranmış, yapıları üst üste bindirmeden ve birbirinden ayrı olarak aktarmışlardır. İki sanatçı da ürünlerini dikdörtgen formda tasvir etmeyi tercih etmişlerdir. Farklılık olarak Akdik, ışığın vuruş noktalarıyla bazı keskin hatlar oluşturmuş ve resme perspektif bakış açısını katmıştır. Buna ek olarak Akdik ışıkla birlikte resmin hikâyesini de oluşturmuştur. Arka fonda kullanılan dağın üzerindeki erimeye yüz tutmuş kar görüntüleri, mevsimin ilkbahara döndüğünü göstermektedir. Aynı düşünce bazı farklılıklarla Matrakçı'nın *Erzurum Minyatürü* için de geçerlidir. Minyatürde Akdik'in eserine kıyasla daha yeşillik ve bitki örtüsünün daha yoğun işlenmesi ve ağaçlandırmanın çokça yapılması bahsedilen benzerliği doğrular niteliktedir.

### Sonuç

Türk kültürü içerisinde geleneksel sanatların tarihi uzun yıllar öncesine kadar dayanmaktadır. Bu sanat dallarından Minyatürler, tarihi birer belge niteliğinde olup günümüze ışık tutan oldukça değerli eserler olarak nitelendirilebilirler. Tarihi birer vesika olmalarının yanı sıra, Türk resim sanatının gelişimini olumlu yönde etkilemeyi başarmışlardır.

Figürlü bir anlatım biçimi de olan minyatürler, ilk dönemlerde metne bağlı ve metni aydınlatmak için el yazmalarında kendine yer bulmuşken, daha sonraları özellikle de portrecilik de metne bağlı olmayan tasvirler şeklinde görülmeye başlanmıştır.

Erzurum Resim Heykel Müzesi'nde bulunan, Şeref Akdik'e ait resimlerle benzer özellikler gösteren tarihi bir grup minyatür pek çok yönden birlikte analiz edilmiştir. Şeref Akdik, sanat dünyasına katkılarıyla ve akademide duyurduğu adıyla karşımıza çıkar. Onun *Manzalar* adlı proje içerisinde yer alan eserleriyle birlikte günümüz müzeciliğine katkı sağladığı söylenebilir. Bugün, Erzurum Resim Heykel Müzesi'nde bulunan beş eserinin varlığı söz konusudur. Onun hayata bakış açısıyla tuvale aktardığı bu resimler, konuları bakımından bazı minyatürlerle benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada bahsi geçen eserlerden kimi portre özelliği taşıırken kimisi de peyzaj/manzara özelliği taşımaktadır. İncelemeye alınan eserlerden ilki olan *Yaşmaklı Kadın* ve *Acem Çengicisi*, bizlere bir kadının aynı duruş ve benzer renkler kullanılarak nasıl farklı hissettirdiğini aktarırken bu duruşun da içerisinde ışığın ve gölgenin anlama ne kadar derinlik kattığını göstermiştir. *İsimsiz* ve *Nur Banu Sultan'ın Cenazesini* konu alan çalışmalarda ise kalabalık bir grup içerisinde öne çıkarılmak istenen düşünce, renklerle ifade edilmiştir. Buna ek olarak aktarılan kalabalığın ne sebepten toplandığı da yine kompozisyon farklılıklarıyla ortaya konmuştur. *Peyzaj* ve *Konya Minyatürü* adlı çalışmalarda ise manzara resmiyle birlikte bizlere tarihi dokular ve kültürel yapılar dikkat çekici bir şekilde aktarılmıştır. Akdik ve Nakkaş bu eserleri oluştururken tarihi dokularda sıkıştırma yapmadan, detaya indirgeyerek işlemeye özen göstermişlerdir. *Kağnı* ve *Esnafların Geçişi* adlı eserlerde ise ana öge birinde kağnı olarak karşımıza çıkarken, diğerinde kalabalık bir figür topluluğuyla işlenmiş geçiş töreni olarak aktarılmıştır. Bu kalabalık minyatür tasviri içerisinde kağnılar işlenişleriyle birbirinden ayrılır. Renk kompozisyonuyla birlikte bu eserler birinden oldukça farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Son incelememiz olan *Natürmort* ve *Erzurum Minyatürü*'nde ise tercih edilen şehrin iki farklı zaman dilimlerine ait çalışmalar yer almaktadır. Kullanılan renkler ve arka plan dokusuyla da eserler ortak

özellikler sergilemektedir. Kompozisyon itibariyle de eserler birbirlerine benzer şekilde oluşturulmuşken, aktarım şekillerine kıyasla minyatür detaycı bir çalışma iken, Natürmort gölge ve ışıkla dar mekânın zamana karşı duruşunu ele almıştır. Sayılan bütün bu benzerlik ve kıyaslarla denilebilir ki Akdik, mekâna ve zamana aykırı yaşayarak geçmiş bugüne getirmiştir. Ona kıyasla tercih edilen minyatürlerin nakkaşları da dönemine damga vurmuş, sanat diliyle dikkat çekmiş kişiler olarak tercih edilmiştir.

Eserler, Akdik'in sanat görüşünü yansıtmakla birlikte onun görüntüdeki izlemini de bizlere aktarmaktadır. Resimlerde kullandığı sanat dili, bakış açısı, fırça kullanımı, renk tercihleri, resim formları, ışığın yansımaları ve anlatmak istedikleriyle Akdik; bir sanat lisanı oluşturmuş ve sözden ziyade görüntüyle hissettiklerini sanatına yansıtmıştır. Çalışmalarında aldığı eğitim doğrultusunda yabancı teknikleri büyük bir içtenlikle insanları etkileyecek şekilde kullanmayı başarmıştır. Yansıttığı manzaralar içimizden seçilmiş hayatları konu alırken, manzaraların çoğu bilinen fakat duyuş tarzıyla görülmeyenler olarak da dikkat çeker. Bu bakımdan da sanatçı bizi, bize anlatmanın halk dilindeki lisanını bulmuştur denebilir. Anadolu, köy yaşantısı, gündüz vakti ve sokak gibi konular her ne kadar üzerine inceleme yapılmadan resmedildiği düşünülse de gerçekte uzun süre düşünülüp gözlemler sonucu ortaya çıktığı, var olan eserlerden anlaşılmaktadır.

Eserlerinde yabancı teknikleri kullanan sanatçı, gösterişe kaçmadan memlekete dair tüm yaşanılabilir duyguları hissettirmektedir. Belgesel resmin ülkemizdeki önemli temsilcilerinden biri olan Akdik, manzara ve portre resimlerinde doğa ve figüratif resimleriyle tanınan Sisley, Degas, Lautrec, Pissarro ve Monet kadar başarılı olup gölgeyi ve ışığı başarılı bir şekilde kullanmıştır. Geleneksel sanatla, Çağdaş Resim sanatı arasında bir köprü kuran Şeref Akdik, kendi çağdaşları arasında yabancılaşma eğilimini en aza indirmiş ve taklitçiliği benimsememiştir. Sonuç olarak Akdik aileden gelen geleneksel sanatın da etkisiyle eserlerinde bu durumu kullanmış hatta çoğu zaman bu durumdan etkilenmiş denebilir. Minyatür sanatının da etkilerinin görüldüğü bu eserlerde onun lisanının her kuşağın sanatına uyduğu ve aynı etkiyi bıraktığı görülmektedir. Bu çok yönlü duyuşla Türk sanat dünyası da bünyesine yeni eserlerle birlikte, milli kültür bilinci gelişmiş ve zenginleşmiş bireyler kazandırmıştır.

### Kaynaklar

- Aksu, H. (1979-1980). *Sultan III. Murad şehinşahnamesi*. Sanat Tarihi Yıllığı Yayınları.
- Altıntaş, O. (1988). *Hayatı-sanatı eserlerinden seçmeler*, Şeref Akdik. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bektaşoğlu, M. (2009). *Anadolu'da Türk İslam sanatı*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Binark, İ. (1978). Türklerde resim ve minyatür sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 1(12), 271.
- Elibal, G. (1974). *Şeref Akdik, hayatı, sanatı, eserleri*. Ar Ajans Resim.
- Elibal, G. (1997). Ressam Şeref Akdik üzerine. *Sanat Çevresi Dergisi*, 1(224), 15-16.
- Gezer, H. (1984). Cumhuriyet dönemi Türk heykeli. *Ankara Sanat Dergisi*, 17.
- Giray, K. (1994). Türk resminde müstakiller. *Türkiyemiz*, (71), 4-17.
- Gören, A. K. (2003). Müstakillerin bir müstakili Şeref Akdik. *Artist Sanat Dergisi*, (10), 26-31.

- İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı (başlangıcından Osmanlılara kadar)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kaya, Ş., & Adıgüzel, H. (2007). *Türkiye'de müzecilik 100 müze 1000 eser*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kılıç, E. (2000). Resim ve heykel müzeciliği gerçeğimiz. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (2), 175-181.
- Kulaz, M., & İgit, İ. (2020). Bitlis'teki Hristiyan dini yapılara bir örnek (Adilcevaz mucizeler "Arzgue sk'ants'elegorgivank" manastırı). *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 375-401.
- Kutlu, T. (2014). *Osmanlı minyatürlerinde fantastik yaratıklar* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Naci, E. (1985). Ressam Şeref Akdik için. *Sanat Çevresi Dergisi*, (75), 32-33.
- Odabaş H., & Polat C. (2015). *Osmanlı imparatorluğunda yazma eser ve ferman süsleme sanatı*. Türk Kütüphaneciler Derneği.
- Tahir H., & Zade B. (1953). Minyatür'ün tekniği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 29-32.
- Yetkin, S. K. (1963). *Türk resim sanatının menşei hakkında*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yurdaydın, H. (2000). *Beyan-ı menazil sefer-i Irakeyn*. Türk Tarih Kurumları.
- Yurttaş H., Özkan H., & Köşklü, Z. (2008). *Yolların, suların ve sanatın buluştuğu şehir Erzurum*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.



## Türkiye Kütüphanelerindeki Farsça Yazmalar: Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesinde Kayıtlı Farsça Yazmalar Örneği<sup>†</sup>

### The Example of Persian Manuscripts in Turkish Libraries: Persian Manuscripts Registered in the Ziya Gokalp Manuscript Library

*Davut ERTEM\**

#### Öz

Ecdadımızın büyük zahmetlerle yazıp miras olarak bıraktığı ve mazimizin kültürel birikimini içeren yazma eserler başta sosyal bilimler olmak üzere fen, tıp, musikî gibi alanlarda son derece büyük bir öneme sahiptir. Yazma eserler, edebiyat, tarih, kültür ve bilim alanlarında ortaya konan birikimin vazgeçilmez kaynaklarıdır. Yazma eserler, medeniyetimizin düşünce, kültür ve bilgi birikiminin yeni kuşaklara taşınmasında kuşkusuz önemli bir işleve sahiptir. Bu medeniyet mirası, araştırmacılar için orijinal fikirlerin oluşmasında ve yeni ufukların açılmasında son derece büyük bir öneme sahiptir. Dolayısıyla bu paha biçilmez eserlerin incelenerek neşr edilmesi büyük bir önem arz etmektedir. Yazma eserlerin bulunduğu kütüphane kataloglarının hazırlanması, yayımlanması dil, din, tarih, bilim tarihi, edebiyat tarihi ve daha birçok alanla uğraşan araştırmacılar için kolaylık sağlar. Tasnif ve tanzim alanına katkı sağlamak bağlamında Türkiye’de yazmalar bakımından önemli bir yere sahip olan Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesinde kayıtlı Farsça yazmaların tescil hataları tespit edilmeye ve yazmalar konuları bakımından sınıflandırılmaya gayret edilmiştir. Makale, Farsça yazmaların kütüphane arşiv bilgilerinin incelenmesinden ve tescil hatalarının tespitinden oluşmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk İslam Edebiyatı, Diyarbakır, Ziya Gökalp YEK, Arşiv, Farsça Yazma.

#### Abstract

The manuscripts, which our ancestors wrote with great effort and left us as an inheritance, which contain the cultural accumulation of our past, have a great importance in field such as science, medicine and music especially social sciences. Manuscripts are indispensable sources of accumulation in the fields of literature, history, culture and science. Manuscripts have an important function in conveying the thought, culture and knowledge of our past to new generations. This heritage and accumulation has a great importance in the formation of original thoughts and opening new horizons. Therefore, it is of great importance to examine and publish these priceless works. The preparation and publication of catalogs in the library containing manuscripts provides convenience for researches dealing with language, religion, history, history of science, history of literature and

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Dr., T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Diyarbakır, Türkiye, e-posta: [dvtrtm@hotmail.com](mailto:dvtrtm@hotmail.com), ORCID: 0000-0001-7767-0916.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 05.04.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 23.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Ertem, D. (2022). Türkiye kütüphanelerindeki farsça yazmalar: Ziya Gökalp yazma eser kütüphanesinde kayıtlı farsça yazmalar örneği. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 101-120.



many more. In the context of contributing to the field of classification and arrangement, the registration errors of the Perisan manuscripts registered Ziya Gokalp Manuscripts Library, which has an important place in terms of manuscripts in Turkey, were tried to be determined and classified in terms of their subjects. Therefore, the article consists of examining the library archive information of Persian manuscripts and detecting registration errors.

**Keywords:** Turkish-Islamic Literature, Diyarbakir, Ziya Gokalp ML, Archive, Persian Manuscript.

## Giriş

İslamiyet'i benimsemeleri ile birlikte yazma eserler alanında nicelik ve nitelik bakımından bir ilerleme kaydeden Müslüman toplumlar dünya tarihine mal olmuş önemli isimler yetiştirmişlerdir. Kadim medeniyetimizin temelini teşkil eden ve atalarımızın emaneti olan yazma eserler arşivi, sahip oldukları işlev bakımından akademik çalışmalarda son derece önem arz etmektedir. Osmanlı medeniyetinin layığıyla bilinmesi bu arşivin incelenmesine bağlıdır. Akademik anlamda araştırma ve incelemelerin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için arşivlerin tescil ve kataloglama çalışmalarının doğru bir şekilde yapılması gerekir. Araştırmacıların yazma eser arşivinden istedikleri esere daha kolay ve hızlı bir şekilde ulaşmaları sağlam, doğru bir kataloglama ve sınıflandırma ile mümkündür.

1935 yılında Profesör Helmut Ritter, başkanlığında Kütüphaneler Tasnif Komisyonu adı ile başlayan yazma eser kataloglama çalışmaları, 1978 yılında önce Ankara ve 1979 yılında da İstanbul'da Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu (TÜYATOK) çalışması ile devam etmiştir. Türkiye çapında devam eden toplu kataloglama çalışmalarının tamamlanması bilim tarihi, kitap tarihi, okuma kültürü başta olmak üzere, el yazmalarını çalışmalarında kaynak olarak kullanacak araştırmacılara ayrıntılı bilgiler sağlayacaktır.

Ülkemizdeki el yazması eser sayısı kesin olarak bilinmemektedir, ancak kataloglama işlemleri bittikten sonra kesin sayı ortaya çıkacaktır (Aynur, 2012: 41/597-598). Yazma eser sayımız kataloglama çalışmaları tamamlanmadığından kesin olarak bilinmemekle birlikte yazmalara dair bazı akademik çalışmalarda yaklaşık tabiri ile tahmini sayılar verildiği görülmüştür.

Türkiye'de yaklaşık olarak 250.000 yazma eser olduğu tahmin edilmektedir. Ortalama olarak bu eserlerden 160.000'den fazlası Arapça, 70.000 cilt kadarı Türkçe, 13.000 ciltten fazlası Farsça'dır (Özgüdenli, 2008: 1-76; Kut, 1972:183-240). Tahmini de olsa verilen bu rakamlar Türkiye'nin adeta bir yazma cenneti olduğunu göstermesinin yanında yazma eser kütüphaneleri ihtiva eden diğer İslam ülkelerine kıyasla ülkemizin kültür seviyesinin bir bakıma daha yüksek olduğunu göstermektedir. Ülkemiz kütüphanelerindeki yazma eser sayıları dilleri açısından gruplandırıldığında Arapça olan eserlerin sayıca çokluğu dikkat çekmektedir. Arapçanın ardından Türkçe yazma eserler gelmektedir. Türkçe yazma eserleri azımsanmayacak miktarda olan Farsça yazmalar takip etmektedir. Çünkü Kur'an ve bilim dili olan Arapçanın yanında Farsçaya da edebiyat dili olması hasebiyle Osmanlı kültür sahasında çok değer verilmiştir.

Osmanlı medeniyetinin uzun yıllar temsilciliğini yapmış doğudaki önemli kültür merkezlerinden biri olan Diyarbakır, sahip olduğu yazma eser kütüphanesi ile kültür ve medeniyet tarihimiz açısından müstesna bir yere sahip olup arşiv hazinesi bakımından incelenmeye değerdir.

İsmi Diyarbakırlı şair ve mütefekkir Ziya Gökalp'tan alan söz konusu kütüphanede aralarında İbn-i Sina'nın bin yıl önce yazdığı *Urcüzetun Fi't-Tıb* adlı eserinin de yer aldığı el



yazmaları, matbu eserler toplamda yaklaşık 10.000 eser kayıtlıdır. Kütüphanede yaklaşık 3250 Arapça, 425 Türkçe ve 130 Farsça el yazması eser mevcuttur. Çoğunluğu dinî ilimler olmak üzere birçok alana ait eser iklimlendirme sistemiyle ısı ve nem dengesi sağlanan odada muhafaza edilmektedir. Özel güvenlik sistemi ve yangın sitemiyle korunan ve özel izinle girilebilen depolardaki yazmalar 2010'da Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi Restorasyon Merkezinde bakım ve onarımları yapıldıktan sonra dijital ortama aktarılmıştır.

1919 yılında Kurtuluş Savaşı El-Cezire Cephesi kumandanı Cevat Paşa tarafından Milli Kütüphane ismiyle Diyarbakır Ulucamii'nin doğu cephesinin kuzey bölümünde kurulan kütüphane, 1938'de Halkevi ile birleştirilip Halkevi Kütüphanesi adı altında hizmet vermeye devam etmiştir. Bu kütüphane Diyarbakır İl Halk Kütüphanesinin temelini oluşturmuştur. Diyarbakır İl Halk Kütüphanesi 29.12.1954 tarihinde mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait olan ve Ulu Camii'nin doğu maksuresinde yer alan medreseye taşınmış, 1978 yılına kadar bu binada hizmetine devam etmiştir. 1978'de hala hizmet vermekte olduğu binası tip proje olarak inşa edilmiş ve kütüphane mevcut binasına taşınmıştır.

Sur ilçesinde Ulu Cami Külliyesi içinde yer alan Mesudiye Medresesi, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesine tahsis edilmiştir. Yapımına 595/1198 yılında Artuklu Meliki Ebu Muzaffer II. Sökmen(ö. 597/1200) zamanında başlanan ve 32 yıl sonra Melik Mesud lakaplı Mevdud zamanında 1223 yılında tamamlanan Mesudiye Medresesi, Diyarbakır'da yapılan ilk büyük medresedir. İnşası Melik Mesud döneminde bitirildiği için Mesudiye ismiyle anılmıştır. Medresenin kitabesine göre burada fıkıh, tıp, fizik, matematik, biyoloji, kimya, edebiyat ve felsefe gibi dersler okutulmuştur (Özçelik, 2011: 26).

Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi arşiv kayıtları dijital ortamda incelendiğinde ne yazık ki bu kayıtlarda birçok eserin ve müellifinin hatalı olduğu, dolayısıyla söz konusu kayıtların çok sayıda yazım yanlışı ihtiva ettiği görülmektedir. Söz konusu yazım ve tescil hataları, araştırmacıların kütüphaneden sağlıklı ve verimli bir şekilde faydalanmalarının önündeki engellerden biri olarak durmaktadır. Bu bakımdan Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi kataloglarında kayıtlı bulunan yazmaları tanıtan, sınıflandıran ve bunların tescil hatalarını tespit eden çalışmalar son derece önem arz etmektedir.

Bu makaleyle Farsça, tahkik, metin inceleme, bibliyografya vb. alanlarda çalışacak olan araştırmacılara el yazmalarını kolay istifade edilebilir hale getirme, araştırmacıları bilgilendirme ve ön fikir oluşturma temenni edilmektedir.

### **Yazma Eser Kütüphanelerindeki Farsça Eserlerin Oluşum Süreci**

Yapılan araştırmalara göre, Türkiye İslamî ilimlerle ilgili en fazla yazma eseri ihtiva eden önemli bir ülkedir. Bu yazmalar arasında Farsça eserlerin sayısı ise azımsanmayacak bir rakama sahiptir. İçerik bakımından Farsça yazmaların önemli bir kısmını Fars dili ve edebiyatıyla ilgili yazılan eserler oluşturmaktadır. Osmanlı coğrafyasında Farsça yazma eserlerin dil ve edebiyat konusunda yoğunlaşmasında şüphesiz Farsçanın Selçuklulardan itibaren saray ve edebiyat dili olarak benimsenmesinin payı büyüktür.

Selçuklu sultanları Farsçayı resmi dil ve saray dili olarak benimsemişler, Fars şiirine büyük ilgi gösterip Farsça yazan şair ve yazarlara hamilik etmiş, onları teşvik etmişlerdir.

(Kayhan, 2011: 1433). Padişahlardan başka Amîdü'l-Mülk Kündürî (ö. 1064) ve Nizâmü'l-Mülk (ö. 1092) gibi vezirlerle diğer devlet büyükleri ve komutanlar da İrandan gelen âlim ve şairlere kucak açıp onları himaye ederek Farsça yazmaya teşvik etmiştir (Nejad, 1973: 488). Ülkelerinin ve şehirlerinin Moğollar tarafından yağmalanıp istila edildiğini gören İranlı âlim ve sanatkârların önemli bir kısmı Anadolu'ya sığınarak Selçuklu devletinin hizmetine ve himayesine girmiş ve çok sayıda Farsça eser telif etmişlerdir.

XIII. yüzyılın başlarında İran'dan beraberlerinde getirdikleri ve Anadolu'da kaleme aldıkları eserlerle İran kültür ve edebiyatının Anadolu'da canlandırılmasında İranlı âlim ve sanatkârların önemli katkıları olmuştur. Bu dönemde Farsça, bazı medreselerde eğitim dili olarak kullanılmaya başlanmış yer, şahıs ve meslek isimlerinde önemli ölçüde Farsça'dan istifade edilmiştir. Resmi vesikalarda Farsça kullanılmıştır. Bu dönemde Arapça eserlere Farsça şiir ve ibarelerin girmesinin yanında Anadolu'da Farsça kullanan müelliflerin, Arapça müşkülâtlarını aşabilmeleri amacıyla da kitaplar yazılmıştır (Özgüdenli, 2008 : 12).

Selçuklu ve Beylikler zamanında bilhassa Orta Anadolu şehirlerinde tarih, edebiyat, felsefe ve tasavvufla ilgili pek çok Farsça eser telif veya istinsah edilmiştir. Bu şehirlerden özellikle Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Sultan Veled ve Sadreddîn-i Konevî gibi mutasavvıf ve âlimlerin yaşadığı Selçuklu başkenti Konya öne çıkmıştır. (Özgüdenli, 2008: 12). Bu dönemde Selçukluların resmi saray dili ve medreselerde okutulan bir dil olarak Farsça, bu coğrafyanın yaygın dili konumuna gelmiştir.

Anadolu'da Farsça kitapların istinsahıyla uğraşan müstensihlerin isimlerinin sonunda özellikle el-Konevî, el-Aksarâî, el-Kayserî, el-Ankaravî, el-Amasyevî, el-Erzincânî ve es-Sivasî gibi nisbeleri taşıyan müstensihlerin çokluğu özellikle Orta Anadolu şehirlerinde hatırı sayılır yerli müstensihlerin varlığını göstermektedir. Kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla farklı nedenlerle Anadolu'ya gelen İranlı müstensihler de Anadolu'nun farklı şehirlerinde faaliyet halinde idiler. Türkiye kütüphanelerinde bulunan Farsça yazmaların oluşumunda Anadolu'daki telif ve istinsah faaliyetlerinin yanında, İran ve Arap memleketlerinden çeşitli sebeplerle Anadolu'ya göç eden âlim ve ediblerin beraberlerinde getirdiği kitapların da önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır (Özgüdenli, 2008:13). Kaynaklar, Anadolu'ya gelen söz konusu âlim ve ediblerin Anadolu'da sadece telif faaliyetlerinde bulunmakla kalmayıp yanı sıra bazı eserleri istinsah ederek medrese kütüphanelerine bağışladıklarını nakletmektedir.

İyi bir medrese tahsili gören Osmanlı padişahları, ilim dili olan Arapçanın yanında, edebiyat dili olan Farsçayı da mükemmel bir şekilde öğrenmekteydiler. Birçok Osmanlı padişahının divan teşkil edecek kadar Farsça şiirlerinin olduğu da bilinmektedir. Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleymân, Cem Sultan, Şehzâde Bayezîd ve III. Murad'ın yazdığı Farsça şiirler günümüze ulaşmıştır (Özgüdenli, 2008: 19). Osmanlı padişahlarının özellikle de Selimî mahlaslı Yavuz Sultan Selim'in İran dili ve edebiyatına ilgi duyması ve bu dilde bir divan yazması pek çok Farsça eserin saray kütüphanesine alınmasını sağlamıştır.

Osmanlı coğrafyasında Farsça eserler yazan Türk asıllı şairlerden en çok Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin eserleri, İranlı şair ve yazarlar arasından ise Molla Câmî'nin (ö. 1492) eserleri sevilmiş, eserleri sıklıkla tercüme ve istinsah edilmiş ve başta saray kütüphanesi ve Anadolu'daki kütüphaneler olmak üzere bütün Osmanlı coğrafyasındaki kütüphanelerde en çok bulunan eserler olmuştur. Keza Sa'dî-i Şîrâzî'nin (ö. 1292) eserleri de çokça tercüme ve

istinsah edilerek medreselerde okutulmuş ve bu eserler kütüphanelerde çokça yer almıştır. Anadolu'daki yazma eser kütüphanlerinde İran'ın en büyük lirik şairlerinden biri olduğu öne sürülen Hâfız-ı Şîrâzî'nin eserlerinin de nicelik bakımından öne çıktığı görülmüştür.

Anadolu kütüphanelerinde Farsça yazma eserlerin oluşum sürecinde yukarıda kısaca belirtilen sebeplerin dışında bir kısmının fetihler, hediyeleşme ve ticarî faaliyetler vesilesiyle de Anaoluda'ki medreselere, özel ve resmi kütüphanelere taşındığı tahmin edilmektedir.

### **Ziya Gökalp YEK'te Farsça Yazmalarda Karşılaşılan Tescil Hataları**

Ecdadımızın Türkçe, Arapça ve Farsça yazdıkları çoğunu da hat ve tezhip sanatı ile bezedikleri nadide eserlerden günümüze kadar gelebilen on binlercesi hâlâ yazma halde kütüphane raflarında beklemektedir. Türk-İslam kültürüne ışık tutacak olan bu eserlerin arasında tek nüsha olduğu için kaybolma ihtimali ile yüz yüze olan pek çok eser mevcuttur. Bazıları kütüphane kataloglarında bile zikredilmemiş veya yanlış isimle kaydedilmiştir. (Yılmaz, 1991: 1)

Ziya Gökalp Kütüphanesinde dijital ortamda yaptığımız katalog taraması sonucunda bazı eser ve müellif isimlerinin yanlış tescil edildiği, eser ve müellif isimlerinin yazımında tutarsızlıklar olduğu göze çarpmaktadır. Bu tutarsızlıklarda kütüphane görevlilerinin okuma hataları yapmalarının yanı sıra kütüphaneler için ortak tasnif ve yazım kurallarının henüz olmamasının da payı vardır.

XIX. asrın ikinci yarısından günümüze dek gerek Doğu ve gerekse Batıda Arapça, Türkçe ve Farsça yazma eserlerin birçok katalogları yayımlanmıştır. Ancak bu eserlerin, ilimlere göre tasnif edilmesi hususunda genelgeçer olan ve herkes tarafından kabul edilen müşterek bir esas bulunmamaktadır. Kataloglarda tasnife esas olarak alınan fasıllar, ihtiyacı tam karşılayacak bir yapıya ve yazmaların zaman zaman ortaya çıkardığı zorlukları giderebilecek bir mükemmeliyete sahip değildir (Sezgin, 1960: 201-208).

Kütüphanelerde eserlerin tasnifinde müşterek esaslar olmayınca Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi örneğinde de görüleceği üzere müellifleri aynı olan bazı Farsça yazma eserlerin kayıtlarda müellif isimleri farklı şekillerde yazılmıştır.

Kataloglama çalışmalarında Osmanlıca, Arapça ve Farsçanın transliterasyonu sorunu yaşanmaktadır. Osmanlıcanın uluslararası kabul görmüş bir transliterasyon şeması yoktur. Bunun dışında Arapça ve Farsça transliterasyonun Türkçeye mi yoksa uluslararası standarda uygun olup olmaması ayrı bir sorundur ( Küçük, 1999: 40-49).

Taramamız sonucunda ulaştığımız neticelerden ilki eser adlarının veyahut müellif isimlerinin yanlış tescillendirildiğidir. Bir diğeri ise eser ve müellif isimlerinin yazımındaki tutarsızlıklardır. (Örneğin, Muslih ed-dîn - Salâheddîn, Ni' metullâh - Abd' Allah gibi) Yazım yanlışlarına dayanan tescil hataları olarak sınıflandırdığımız eserler tablosu incelendiğinde Arapça ve Farsça transliterasyonu konusunda özellikle tamlamaların yazımında bir kafa karışıklığının, tutarsızlığın mevcut olduğu görülmektedir.

### ***Yazım Yanlışlarına Dayanan Hatalar***

Bu bölümdeki yanlışları Farsça tamlamaların, şeddeli harflerin ve Arapça çoğul olan kelimelerin yanlış yazımı, uzun ünlülerin düzeltme (şapka) işareti ile gösterilmemesi, müellif

ve eser isimlerinin eksik yazımı, Farsça ile Arapça sözcüklerin yanlış okunması şeklinde gruplandırmak mümkündür.

Yazmalarda yaşanan en büyük güçlüklerden biri, eser ya da müellif isminin tespiti konusudur. Yazmalarda besmele, hamdele ve salveleden sonra sebab-i telif bölümünde müellifin kendi ismini ve eserin ismini açıklaması bir gelenek olarak görülse de pek çok eserde sağlıklı sonuçlar alınamayabilir (Erünsal, 1995: 236). Kimi müelliflerin söz konusu geleneğe uymamaları, bazı eserlerin mukaddime (dibâce) bölümünün okunamaması, kopuk oluşu eser ve müellif isimlerinin öğrenilmesini güçleştirmektedir. Yazım usûlünden sonra kütüphane kaydına doğrudan etki eden hususlardan biri de eser ya da müellif hakkında kütüphane görevlisi tarafından yapılan tespitlerdir. Bu tespitler bazen eser ve müellif isimleri hakkında olurken bazen de eserin muhtevası ile ilgili olmaktadır. (Örneğin bakınız Tablo 1 ve Tablo 2)

Düzeltilme işareti olması gereken harflerin düzeltme işareti kullanılmadan yazılması *Tesbîhâtü'l-Â'zâ* yerine *Tesbihâtü'l-Aza* yazılması, Arapçadaki ayn harfinin uygun sembollerle veya transkripsiyon alfabetisiyle gösterilmemesi *Risâle der 'İlm-i Mu'ammâ* yerine *Risâle der İlmi Müamma* yazılması, bazı harflerin yazılmaması *Kasîde-i Fuzûlî* yerine *Kasîde-i Fuûlî*, Ahmed yerine Ahmer yazılması, çift ünsüzle veya şeddeyle yazılması gereken bazı eserlerin şeddesiz yazılması *Mesâ'il-i Fıkhîyye* yerine *Mesâ'il-i Fıkhîye* yazılması, tercüme yerine tarceme yazılması sıklıkla karşılaşılan yazım hatalarıdır. (Örneğin bakınız Tablo 1)

Müellif isimlerinde daha çok kataloglamada ortak bir transliterasyonun olmaması veya Türkçe transliterasyonun Arapça transliterayona uygun olmamasından kaynaklanan (Abd-Allâh b. Şihâb ed-dîn el-Hüseyin el-Yezdî örneğinde olduğu gibi Abdullah yerine Abd-Allah yazılması gibi) sorunlar göze çarpmaktadır. Ayrıca sınırlı da olsa kimi müellif isimlerinde hatalı okumaktan kaynaklı olduğunu düşündüğümüz yazım yanlışları görülmektedir. Örneğin Şeref b. Şemseddîn Rojeki (Rozeki) yerine Şeref b. Şemseddîn Rucigi yazılması. Keza müellif isimlerini yazımında nisbet bildiren harflerin düzeltme (şapka) işareti ile gösterilmemesi bir diğer hatadır. Örneğin, Hâfız Hâydar Muhammed Meşhedî yerine Hâfız Haydar Muhammed Meşhedî yazılması. (Örneğin bakınız Tablo 2)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi yazmaların tasnif ve tavsiflerinin yapıldığı katalogların belli bir tertibe, standarda uygun hazırlanmaması araştırmacıların aradıkları eserlere kolaylıkla ulaşmalarını zorlaştırmaktadır.

### Eser ve Müellif İsimlerinin Tespiti

Kütüphane kayıtları yazmalara dair notlardan isimlerine kaynaklarda rastlanmayan, çeşitli sebeplerle tespit edilemeyen bazı Farsça eserlerin isimleri ile müellif isimlerinin kütüphane görevlileri tarafından dibâce (mukaddime) bölümlerinden, eserlerde geçen ibarelerden (Örnek: Tablo 3), eserlerin mana ve muhtevasından (Örnek: Tablo 4), eserlerin değişik sayfalarından (Örnek: Tablo 5) alındığını öğreniyoruz. Ancak bu müellif ismi tespit gayretinin istikrarlı ve tutarlı olduğu söylenemez. Nitekim konularına göre yazma eserler tablosuna baktığımızda bazı eserlerin müellif isimlerinin tespit edilmeyip isim hanelerinin boş bırakıldığı görülür. (Örneğin bakınız Tablo 7)

Eser ve müellif isimlerinin tespitinde yazmaların ön kapakları, mukaddimeleri (dibâce), farklı yüzyıllarda yazılmış çeşitli biyografi kaynakları, yazmalara dair makaleler, Türk

Edebiyatı İsimler Sözlüğü ile TDV İslam Ansiklopedisi'nden istifade edilmiş ve isimler transkribe edilmiştir. Müellif isimleri tespit edilmemiş yazma eserlerinin tablodaki müellif kısımları boş bırakılmıştır.

### Farsça Yazma Eserlerin Konularına Göre Sınıflandırılması

Ziya Gökalp Kütüphanesinde kayıtlı Farsça yazmalar konu bakımından incelendiğinde genel ve yüzeysel bir sınıflandırma yapıldığı dikkatlerden kaçmaz. (Örneğin bakınız Tablo 7) Bu sınıflandırmada en çok Fars dili ve edebiyatı konusu öne çıkar. Fars edebiyatının ünlü şairlerinden Sa'dî-i Şîrâzî ile Molla Câmî'ye ait eserlerin çokluğu göze çarpar. Konu bakımından Fars dili ve edebiyatını Farsça gramer takip eder. Edebi kompozisyon(retorik), aruz (prosodi) gibi dil ve edebiyata dair konuları işleyen yazmaların yanısıra tefsir, hadis, fıkıh, kelim, akaid gibi daha çok medreslerde okutulan dini ilimlere dair yazma eserler de kayıtlarda azımsanmayacak miktarda karşımıza çıkar. Dil, edebiyat, coğrafya, felsefe gibi sosyal bilimler ile dini ilimler sahasında yazılmış yazmalar kadar olmasa da matematik, astronomi, tıp gibi pozitif bilimlerle ilgili kaleme alınmış yazmalar da kütüphane kayıtlarında yer bulmuştur. Konularına göre yazmalar tablosu hazırlanırken müellif, müstensih ve eser isimlerinde görülen yazım yanlışları ile tespit hataları düzeltilmeden isimler kütüphane kaydında olduğu gibi tabloya alınmıştır. (Örneğin bakınız Tablo 7)

Tablo 7 incelendiğinde kütüphane kaydında manzume kelimesi ile başlayan birçok eserin konusu yazıldığı dilden yola çıkılarak Fars dili ve edebiyatı ya da edebi kompozisyon (retorik) şeklinde geçmektedir. Örneğin Manzume-i Ferâiz adlı eserin konusu İslam hukuku (fıkıh) şeklinde kaydedilmesi gerekirken edebi kompozisyon şeklinde kaydedilmiştir. Keza Manzume-i Esmâü'l-Hüsna ismini taşıyan ve aynı konuda yazılmış iki eserin kaydına baktığımızda, tutarsız bir şekilde birinin konusu edebi kompozisyon diğersinin konusu ise akaid ve kelim şeklinde geçmektedir. Birçok eserde tasavvuf ve ahlak konuları görmezden gelinmiştir. Örneğin pendnâmeler ahlakî konularda yazılmış olmalarına rağmen konuları Fars dili ve edebiyatı şeklinde geçmektedir. Aynı şekilde Sa'dî'nin ünlü ahlak, nasihat, usûl, erkan kitabı olan Gülistan ve Bostan adlı eserlerinin diline ve manzum kısmına bakılarak konuları genel bir ifade ile Fars dili ve edebiyatı olarak kaydedilmiştir. Kütüphanedeki Farsça yazma eserlerin tescil veya kayıt hatalarına dair şu iki örneği de verebiliriz. Ağırlıklı olarak tasavvufî ve ahlakî içerikli Kürtçe şiirlerden oluşan Molla Ahmed el-Cezerî'nin Dîvân'ına yapılan bir şerh olan Şerh-i Dîvân-ı Molla Ahmed el-Cezerî adlı eserin muhtemelen diline bakılarak konusu Fars dili ve edebiyatı şeklinde kaydedilmiştir. Müellif ismi de Molla Ahmer el-Cezeri şeklinde yanlış yazılmıştır. Keza Şerefhan Bitlisî'nin ünlü Şerefnâme adlı eserinin konusu yazıldığı Fars dilinden yola çıkılarak İran tarihi şeklinde kaydedilmiş ancak eserin genel itibarıyla konusu Kürt boylarının siyasi tarihi, yanı sıra kabile yapıları ve boylar arasındaki ilişkiler olduğu anlaşılmıştır. Şeref b. Şemseddîn Rucîgi şeklinde yanlış yazılan müellifinin ismi ise Şeref b. Şemseddîn Rojekî (Rozekî) şeklinde olmalıdır.

### Sonuç

Akademik çalışmalara göre Türkiye yazma eser kütüphanelerinde Arapça ve Türkçe yazılmış yazmalardan sonra en çok Farsça yazılmış yazmalar bulunmaktadır. Farsça eserler arasında bazı sebeplerden ötürü İran'dan gelen âlim ve şairlerin kaleme aldığı yazmalar ile kimi Anadolu şehirlerinde istinsah edilen eserler bulunmaktadır. Eserlerin bir kısmı Osmanlı

coğrafyasında diğerk bir kısmı da İnan coğrafyasında istinsah edilmiştir. Genellikle Farsça yazma eserler, çeşitli fetihlerle ganimet olarak ele geçirilmiş veya hediyeleşmeler neticesinde elde edilmiştir. Bu yazma eserler başta kültür merkezi olan İstanbul'daki saray kütüphanesi olmak üzere Anadoludaki kütüphanelere taşınmıştır. Edebi bakımdan zengin olan Farsça yazmaların içerisinde Mevlânâ, Molla Câmî, Hâfız-ı Şîrâzî ve Sa' dî-i Şîrâzî gibi meşhur şair ve mutasavvıfların eserleri sayıca ön plana çıkmıştır.

Türkiye'deki yazma eser kütüphanelerinde eserlerin sayısına bakıldığında İranlı şairler arasında özellikle Molla Câmî, Sâ' dî-i Şîrâzî ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin Osmanlı aydınları arasında özel bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır. Nitekim Ziya Gökalp Kütüphanesinde de kayıtlı Farsça yazmalar incelendiğinde en çok Molla Câmî'nin ardından Sa' dî-i Şîrâzî'nin eserlerinin kayıtlı olduğu görülmüştür. Farsça yazmalarda konu bakımdan ise "Fars dili ve edebiyatı" konusu ağır basmaktadır. Toplamda sözlükler dâhil 131 adet olan Farsça yazmaların 47'si müstakil iken 84 yazmanın Türkçe yazmaların içinde belli bir sayfa aralığını teşkil ettiği anlaşılmıştır.

Ziya Gökalp Kütüphanesinde kayıtlı Farsça yazma eserler ta'lik, ri'kâ, nesih gibi yazı türleriyle yazılmıştır. Farsça yazma eserlerde İran'a özgü bir yazı türü olan ta'lik çokça kullanılmıştır. Farsça yazmaların tarihlerine baktığımızda ise en eski eserin 1315'te yazılan Gazzâlî'nin Kîmyâ-yı Saâdet adlı eseri olduğunu görürüz. Yazmaların çoğunlukla XVI ve XVII. yüzyıllarda kaleme alındığı tespit edilmiştir. Farsça yazmaların kütüphane kayıtları muhteva bakımından incelendiğinde XIV. yüzyıldan itibaren Farsçanın edebiyat dili olarak benimsenmesinden dolayı Fars dili ve edebiyatına dair konuların öne çıktığı görülmüştür. Kütüphane kayıtlarına dil ve edebiyat konusundan sonra en çok din ve tasavvuf ile ilgili konular geçmiştir. Kütüphanenin kayıtlarında kimi müellif ve eser isimlerinde sınırlı da olsa birtakım yazım ve tescil hataları tespit edilmiştir. Söz konusu hatalarda kütüphane görevlilerin yanlış okuma yapmalarının yanı sıra Osmanlıca, Arapça ve Farsça eser ve müellif isimlerinin yazımında uluslararası kabul görmüş standart bir transliterasyonun olmamasının da payı vardır. Kütüphane kataloglarının yazımında ortak bir çevrimyazı (transkripsiyon ve transliterasyon) sisteminin geliştirilip kullanılması, yazma eserlerin bibliyografik künyelerinin hazırlanmasında bir standart oluşturulması, yazmalarla ilgili oluşturulan internet sitesindeki (www.yazmalar.gov.tr) kullanıcı notları ve hata bildirimleri kısmına araştırmacılar tarafından düşünce ve tespitlerin yazılması halinde birçok yazma eser kütüphanesinde karşılaşılan eser ve müellif isimleri ile ilgili yazım yanlışları, tespit ve tescil hataları hataları önemli ölçüde azalacaktır, düşüncesindeyiz.

### Kaynaklar

- Aynur, H. (2012). Türkiye yazmaları toplu kataloğu, Diyanet İslam Ansiklopedisi (Cilt. 41, ss. 597-598). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Erünsal, İ. (1995). Yazma eserlerin kataloglamasında karşılaşılan güçlükler I: Eser ve müellifin adının tespiti. *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağani* (ss. 233-243). Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Özçelik, M. (2011). *Diyarbakır merkez maddi kültür varlıkları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dicle Üniversitesi.

- Özgüdenli, O. (2008). İstanbul kütüphanelerinde bulunan Farsça yazmaların öyküsü: Bir giriş. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 27(43), 1-76.
- Kayhan, H. (2011). Selçuklular devrinde Türk saraylarında Fars şâirleri. *Turkish Studies*, 6(1), 1477-1485
- Kut, A. T. (1972). Türkçe yazmalar kataloğu repertuarı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 20, 183-240.
- Küçük, M. E. (1999). Türkiye’de yazma eserler sorunu ve çözüm önerileri. *Türk Kütüphaneciliği*, 13(1), 40-49.
- Nejâd, B. D. (1973). Seyr-i Ferheng der cahd-i Selcûkiyân. (M. Öztürk Çev.). *Honer ve Merdom*, 124-125, 69.
- Sezgin, F. (1960). Arapça, Türkçe, Farsça yazma eserlerin ilimlere göre tasnifi. *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, 2(4), 201-208.
- Yılmaz, A. (1991). *Müstakimzâde Süleyman Sadeddin: Hayatı, eserleri ve Mecelletü'n- Nisab'ı* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (2021, 14 Şubat). [www.teis.yesevi.edu.tr](http://teis.yesevi.edu.tr/). <http://teis.yesevi.edu.tr/>
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2022, 15 Şubat). [www.islamansiklopedisi.org.tr](http://islamansiklopedisi.org.tr). <https://islamansiklopedisi.org.tr/>
- Yazma Eser Kurumu Başkanlığı Ziya Gökalp Yazma Eser Kütüphanesi. (2021, 08 Ocak). [www.ziyagokalp.yek.gov.tr](http://www.ziyagokalp.yek.gov.tr) <http://www.ziyagokalp.yek.gov.tr/>

## Ekler

Arşiv No	Eserin Kaynaklardaki Yaygın İsmi <sup>1</sup>	Kütüphane Kaydı
21 hk 425	Tekmilü'l-İmân ve Takvîyeti'l-Îkân	Tekmilü'l-İmân ve Takvîyeti'l-İkan
21 hk 504/3	Kaşîde-i Fuzûlî	Kasîde-i Fuûlî
21 hk 901/6	Müsemmen-i Hoca İsmet Buhârî	Müsemmen-i Hoca İsmet Buhârî
21 hk 1592/2	Zâdü'l-Müsâfir	Zâdü'l-Müsâfir
21 hk 495/2	Risâle-i Mu'ammeyât	Risâle-i Mu'ammeyât
21 hk 1592/5	Tesbihâtü'l-Â'zâ	Tesbihatü'l-Aza
21 hk 1460	Hatme-i Ravzâtu's-Şafâ	Hatime-i Ravzatu's-Safa
21 hk 926	Şerh-i Risâleti'l-Fethîyye	Şerhü Risâleti'l-Fethîye
21 hk 1217	Ravzü's-Şafâ fî Sîreti'l-Enbiyâ ve'l-Mülûki ve'l-Hulefâ	Ravzü's-Safa fî Sîreti'l-Enbiyâ ve'l-Mülûki ve'l-Hulefa
21 hk 990/3	Risâle der 'İlm-i Mu'ammâ	Risâle der İlmi Müamma
21 hk 490/1	Düsturu'l-Amel	Düsturu'l-Amel
21 hk 495/1	Kitâb-ı İstılâhâtü'l-Îhurûf	Kitâbü İstılahatü'l-Hurûf
21 hk 1954/4	Kelâm-ı Kibâr ve Tercümesi	Kelâm-ı Kibar ve Tarcemesi
21 hk 495/3	Manzûme-i Esmâu'l-Hüsna	Manzûme-i Esmâ'u'l-Husnâ
21 hk 492/2	Risâle der Şan'at-i Usturlâb	Risâle der San'et-i Usturlâb
21 hk 565/1	Şerh-i Divân-i Molla Ahmed el- Cezerî	Şerh-i Divân-i Molla Ahmer el- Cezerî

<sup>1</sup> Eser isimlerinin tespitinde yazmaların ön kapakları, mukaddimleri (dibâce), farklı yüzyıllarda yazılmış çeşitli biyografi kaynakları, yazmalara dair makaleler, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* ile TDV *İslam Ansiklopedisi'*nden istifade edilmiş ve eser isimleri transkribe edilmiştir.



21 hk 1498/2	Risâle-i Fezâil-i Qur'ân	Risâle-i Fazail-i Kur'ân
21 hk 1590/2	Mesâ'il-i Fıkhîyye	Mesâ'il-i Fıkhîyye

**Tablo 1: İsimleri Yanlış Yazılan Eserler**

Arşiv No	Müellifin Kaynaklardaki Yaygın İsmi <sup>2</sup>	Kütüphane Kaydı
21 hk 1111	Şeref b. Şemseddîn Rojeki (Rozeki)	Şeref b. Şemseddîn Rucığı
21 hk 1597	'Abdülcélil Mehâbâdî	Abd el-Celil Mehâbâdî
21 hk 433/2	'Abdullah b. Şihâbeddîn el-Ĥüseyn el-Yezdî	Abd-Allâh b. Şihâb ed-dîn el- Hüseyin el-Yezdî
21 hk 1467	Nûreddîn 'Abdurrahmân b. Aĥmed el-Câmî	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî
21 hk 1440	Ni'metullâh b. Aĥmed b. Kâdı Mübârek Rûmî	Nimet-Allâh b. Ahmed b. Kâdı Mübârek Rûmî
21 hk 1462/13	Ĥâfız Ĥaydar Muĥammed Meşhedî	Hâfız Haydar Muhammed Meşhedî

**Tablo 2: İsimleri Yanlış Yazılan Müellifler**

Arşiv No	Kütüphane Kaydı
21 hk 565/1	Şerĥ-i Dîvân-i Molla Ahmed el-Cezerî
21 hk 1874	Tefsîr-i Qur'ân
21 hk 1590/2	Mesâ'il-i Fıkhîyye
21 hk 592	Ĥutbeler ve Ed'îyeler
21 hk 1872/2	Manzûme-i Esmâ'u'l-Ĥüsnâ

<sup>2</sup> Müellif isimlerinin tespitinde yazmaların ön kapakları, mukaddimeleri (dibâce), farklı yüzyıllarda yazılmış çeşitli biyografi kaynakları, yazmalara dair makaleler, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* ile *TDV İslam Ansiklopedisi'*nden istifade edilmiş ve isimler transkribe edilmiştir. Müellif isimleri tespit edilmemiş yazma eserlerinin tablodaki müellif kısımları boş bırakılmıştır.

21 hk 1330/4	Risâle fî Beyân-i Kavâ'idî'l-Fursiyye
-----------------	---------------------------------------

Tablo 3: İsimleri İbâre ve Manadan Çıkarılan Eserler

Arşiv No	Kütüphane Kaydı
21 hk 490/4	Risâle-i Mu'ammeyât
21 hk 1498/2	Risâle-i Fezâil-i Qur'ân

Tablo 4: İsimleri Muhtevaya Göre Verilen Eserler

Arşiv No	Kütüphane Kaydı	Açıklama
21 hk 492/1	Şerh-i Risâle der Ma'rifet-i Usturlâb	Eserin adı 4/b'den alınmıştır.
21 hk 492/5	Risâle fî Mufaśśala fî Ma'rifet'i'l-Kıble	Eserin adı 1/a'dan alınmıştır.

Tablo 5: İsimleri Değişik Sayfalarından Alınan Eserler

Arşiv No	Kütüphane Kaydına Göre İsimleri Dibâcelerinden Alınan Müellif ve Eserler
21 hk 492/1	'Abd el-'Alî b. Muḥammed el-Bircendî
21 hk 1590/2	Ebû Hâmid Muḥammed b. Muḥammed el-Ġazâlî
21 hk 1906/1	Ebû Necîb Muḥammed el-Cevânrûdî
21 hk 490/4	Bâlâ-ger
21 hk 1906/1	Zevâhiru'l-Lügât
21 hk 492/4	Risâle der Dânisten-i Usturlâb
21 hk 492/3	Risâle der Ma'rifet-i 'Amel-i Rub'i'l-Muceyyeb
21 hk 492/4	Risâle der Dânisten-i Usturlâb
21 hk 492/3	Risâle der Ma'rifet-i 'Amel-i Rub'i'l-Muceyyeb

Tablo 6: İsimleri (Dibâce) Mukaddimelerinden Alınan Müellif ve Eserler

Arşiv No	Eserin Müellifi	Eserin Adı (Tarihi)	Eserin Konusu (Yazı Türü)
21 hk 1590/1	Ferîd ed-dîn Attâr Ebû Hâmid Muhammed b. İbrâhîm	Pend-nâme	Fars Dili ve Edebiyatı (Bozuk Nesih)
21 hk 432	Ebû İshâk Muhammed Şevket el-Buharî	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 504/3	Fuzûlî Mehmed b. Süleymân Bagdâdî (öl. 963/1555)	Kasîde-i Fuzûlî	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 430/1	Fettâhî en-Nisâbüri Yahyâ Sîbek	Hüsn u Dil	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 429	Ferîd ed-dîn Attâr Ebû Hâmid Muhammed b. İbrâhîm	Pend-nâme	Fars Dili ve Edebiyatı (Nesih Kırması)
21 hk 1645/18	Ferîd ed-dîn Attâr Ebû Hâmid Muhammed b. İbrâhîm	Pend-nâme	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 1276	Hüseyin Vâ'iz el-Kaşîfî b. Alî	Envâr-ı Süheyli	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 901/6	Hoca İsmet Buharî	Müsemen-i Hoca İsmet Buharî (H.880 M.1474)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 543/1	Hâlid	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk Kırması)
21 hk 611/24	Mîr Giyâseddîn Mansûr b. Mîr Sadr eddîn Muhammed eş-Şîrâzî	Manzûme-i Mir Gıyas ed-dîn	Fars Dili ve Edebiyatı (Nesih)
21 hk 1679	Mevlânâ Celâleddîn Rûmî Muhammed b. Bahâeddîn Veled	Mesnevî-i Ma'nevî	Fars Dili ve Edebiyatı (İran Talîki)
21 hk 504/2	Mollâ Amidî Acem	Kasâ'id	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 1557/3	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Gazalha-i Câmî (H.1028 M. 1618)	Fars Dili ve Edebiyatı (Harekeli Nesih)
21 hk 614	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 504/1	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)

21 hk 513	Nûr ed-dîn Abd er- Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Subhatü'l-Ebrâr H.972 M. 1564	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
<b>Arşiv No</b>	<b>Eserin Müellifi</b>	<b>Eserin Adı (Tarihi)</b>	<b>Eserin Konusu (Yazı Türü)</b>
21 hk 1943	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Yûsuf u Züleyhâ (H.1217 M. 1801)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 62	Sa'dî Müşerrefeddîn Ebû Abdullâh Şîrâzî (Müstensih: A. Vehab b. MollaYusuf)	Gülistân (H.1074 M. 1662)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 488	Sa'dî Müşerrefeddîn Ebû Abdullâh Şîrâzî (Müstensih: Hüseyin b. Hacı Yusuf)	Bûstân (H.984 M. 1575)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 1738	Sa'dî Müşerrefeddîn Ebû Abdullâh Şîrâzî (Müstensih: Hacı Hüseyin b. Ali Katip Edirnevi)	Gülistân (H.966 M. 1558)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 1738	Sa'dî Müşerrefeddîn Ebû Abdullâh Şîrâzî	Gülistân	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 295	Sa'dî Müşerrefeddîn Ebû Abdullâh Şîrâzî (Müstensih: Mehmed Şerif b. Hüseyin)	Bûstân	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 476	Urfî Muhammed b. Zeyneddîn Alî eş-Şîrâzî	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 490/2	Ziyâ Ordubâdî	Hall-i Mu'ammâ	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 607	Şevket Mehmed b. İshâk el- Buhârî	Divan	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 490/4	(Müstensih: Yusuf b. Muhammed)	Risâle-i Mu'ammeyât (H.1039 M. 1629)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 490/3		Bâl-ger	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21hk 490/5		Risâle-i Amel-i Mu'ammâ (H.1038 M. 1628)	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 565/1		Şerh-i Dîvân-i Molla Ahmer el-Cezerî	Fars Dili ve Edebiyatı (Talîk)
21 hk 490/1	Riyâzî Mehmed b. Mustafâ Birgili	Düsturu'l-Amel	Farsça Gramer (Talîk)

21 hk 1589	Rüstem b. Yûsuf	Tuhfetü'l-İhvân	Farsça Gramer (Talîk)
<b>Arşiv No</b>	<b>Eserin Müellifi</b>	<b>Eserin Adı (Tarihi)</b>	<b>Eserin Konusu (Yazı Türü)</b>
21 hk 1330/5	Kemâl Paşa-zâde Şemseddîn Ahmed b. Süleymân	Kavâ'id-i Kulliyetü'l-Fars	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 1461	Sürûrî Muhammed Kâsım b. Muhammed Kaşânî (Müstensih: Baba Allah Kuli b. Baba Hüseyin)	Mecma'u'l-Fürs (H.1065 M. 1654)	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 1825	Sünbül-zâde Mehmed Vehbî (Müstensih: Muhammed b. Ömer)	Vehbî (H.1242 M. 1825)	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 1851	Şâhidî İbrâhîm Efendî b. Sâlih Muglavî	Şâhidî	Farsça Gramer (Harekeli Nesih)
21 hk 1914	Şâhidî İbrâhîm Efendî b. Sâlih Muglavî	Şâhidî	Farsça Gramer (Harekeli Nesih)
21 hk 1782	Şâhidî İbrâhîm Efendî b. Sâlih Muglavî	Şâhidî	Farsça Gramer (Harekeli Nesih)
21 hk 489	(Müstensih: Ali b. Ali b. Abdulvehab)	Lugat (H.939 M. 1532)	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 351/2		Gülistan Dibâcesi Şerhinde Geçen Kelimât ve Elfâz ve Elgat	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 1330/4		Risâle fî Beyânî Kavâ'id-i'l-Farsiyye	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 1462/4		Muhtasar der Beyân-ı Nun-i Sakine	Farsça Gramer (Talîk)
21 hk 487/4		Risâle der Beyân-i Tahkik-i Hemzaha	Farsça Gramer (Nesih Kırması)
21 hk 495/6	Ehlî Mahmûd b. Yûsuf Şîrâzî	Manzûme-i Ferâ'iz (H.715 M. 1315)	Edebi Kompozisyon (Retorik) (Talîk)
21 hk 495/2	Hüseyin b. Muhammed el-Hüseyinî	Risâle-i Mu'ammeyât	Edebi Kompozisyon (Retorik) (İran Talîki)
21 hk 431	Muhammed b. Alî el-Yundakî (Müstensih: İbn Hilmî)	Şerh-i Muammeyât	Edebi Kompozisyon (Retorik) (Talîk)

21 hk 495/3		Manzûme-i Esmâ' u'l- Husnâ	Edebi Kompozisyon (Retorik) (İran Taliki)
<b>Arşiv No</b>	<b>Eserin Müellifi</b>	<b>Eserin Adı (Tarihi)</b>	<b>Eserin Konusu (Yazı Türü)</b>
21 hk 495/4		Manzûme-i Mu'ammâ	Edebi Kompozisyon (Retorik) (İran Taliki)
21 hk 990/2	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Muammeyât	Edebi Kompozisyon (Retorik) (Nesih)
21 hk 990/3	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Risâle der İlmi Müamma	Edebi Kompozisyon (Retorik) (Nesih)
21 hk 495/5		Risâle der Beyân-i Usûl ve Aksâmu (H.1130 M. 1717)	Edebi Kompozisyon (Retorik) (İran Taliki)
21 hk 916/5	Hâfız Hüseyin b. Ali Amâsî	İnşâu Kasîdeti'l-Burde	Arap Dili ve Edebiyatı (Harekeli Nesih)
21 hk 901/4	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Lavâ'ih	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 1592/7	Emîr Hüseyin b. Hasan el-Hüseyinî	Kenzü'r-Rumûz (H.878 M.1473)	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 1592/3	Ferîd ed-dîn Attâr Ebû Hâmid Muhammed b. İbrâhîm	Vuslat-nâme (H.879 M. 1474)	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 1592/2	Hüseyin b. Gânim b. el-Hasan Emîr Hüseyinî	Zâdü'l-Müsâfir	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 1592/5	Kemâl Gıyâs ed-dîn	Tesbihatü'l-Aza (H.880 M. 1474)	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 1592/6	Mevlânâ Celâleddîn Rûmî Muhammed b. Bahâeddîn Veled	Pend-nâme (H.880 M. 1474)	Tasavvuf ve Tarikatlar
21 hk 1592/1	Mahmûd eş-Şebüsterî	Gülşen-i Râz (H.880 M. 1474)	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 102/13		Kasîde	Tasavvuf ve Tarikatlar (Talik)
21 hk 176/9	Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî (Müstensih: Ömer b.	Arûz-i Câmî (H.1153 M. 1739)	Arüz (Prosodi) (Talik)

Arşiv No	Eserin Müellifi	Eserin Adı (Tarihi)	Eserin Konusu (Yazı Türü)
21 hk 10/1	Hüseyin Diyarbakırî Nûr ed-dîn Abd er-Rahmân b. Ahmed el-Câmî	Risâle-i Arûz (H.1129 M. 1716)	Aruz ( <i>Prosodî</i> ) (Nesih)
21 hk 747/12		Risâle-i Arûz	Aruz ( <i>Prosodî</i> ) (Talîk)
21 hk 1874		Tefsîr-i Kur'ân	Tefsir Tercüme ve Teviller (Nesih)
21 hk 1404		Tefsîr-i Kur'ân	Tefsir Tercüme ve Teviller (Nesih ve Sülûs)
21 hk 1523	Hüseyin b. Ali el-Vâ'iz el-Kaşîfî	Cevâhiru't-Tefsîr li-Tuhfeti'l-Emîr	Tefsir Tercüme ve Teviller (Kırma Talik)
21 hk 901/3	Sadreddîn Ebû Muhammed Ruzbehân b. Ahmed el-Kazerûnî	Te'vilü'n-Nasr ve fî Şerhi Ehâdîsi Aşr	Tefsir Tercüme ve Teviller (Talîk)
21 hk 1405	(Müstensih: Cebbar b. Bahsayîşi)	Tefsîr-i Kur'ân (H.1001 M. 1593)	Tefsir Tercüme ve Teviller (Talîk Kırması)
21 hk 1872/2		Manzûme-i Esmâ' u'l-Husnâ	Akaid ve Kelam (Talîk)
21 hk 425	Ebû Muhammed Abd el-Hakk b. Seyf ed-dîn ed-Dihlevî	Tekmilü'l-İmân ve Takvîyeti'l-İkan (H.1244 M. 1827)	Akaid ve Kelam (Talîk)
21 hk 1462/18	Halîl el-Gazî el-Kazvinî	Pursîş ve Pasuh (H.1080 M. 1668)	Akaid ve Kelam (Kırma Talik)
21 hk 1576/3	Rükn ed-dîn Hanefî	Manzûmetü'l-Fıkıh	Akaid ve Kelam (Talîk)
21 hk 1576/1	Zeyneddîn Hatîb Muhammed b. Nûreddîn b. Mevdeddîn	Şerhü Cevâhiri'l-İslâm (H.819 M. 1415)	Akaid ve Kelam (Talîk)
21 hk 926	Muslih ed-dîn Muhammed b. Salâheddîn el-Lârî	Şerhü Risâleti'l-Fethîye (H.1072 M. 1660)	Astronomi (Talîk)
21 hk 1367/1	Muzaffer b. Muhammed Kâsım İsfahanî	Şerh-i Bist Bâb (H.1177 M. 1762)	Astronomi (Nesih)
21 hk 1467	Nasîreddîn Muhammed b. Muhammed et-Tûsî	Zîc-i İlhanî	Astroloji ve Astronomi İlmi (Talîk Kırması)

21 hk 492/5		Risâle fî Mufassala fî Ma'rifeti'l-Kible H.1212 M. 1796	Astronomi (İran Taliki)
<b>Arşiv No</b>	<b>Eserin Müellifi</b>	<b>Eserin Adı (Tarihi)</b>	<b>Eserin Konusu (Yazı Türü)</b>
21 hk 492/4		Risâle der Danisten-i Usturlâb	Astronomi (Nestalik)
21 hk 492/3		Risâle der Ma'rifet-i Amel-i Rub'i'l-Muceyyeb	Astronomi (Nestalik)
21 hk 492/2		Risâle der San'et-i Usturlâb (H.1073 M. 1661)	Astronomi (Taliki)
21 hk 965/2		Risâle-i Hey'et (H.1093 M. 1681)	Astronomi (Taliki)
21 hk 1026/1		Şerhü'l-Mulahhas fî'l-Hey'e	Astronomi (Taliki)
21 hk 433/2	Abd-Allâh b. Şihâb ed-dîn el-Hüseyin el-Yezdî	Şerhu Tehzîbi'l-Mantık ve'l-Kelâm	Mantık (Taliki)
21 hk 691/2	Taşköprü-zâde İsmâeddîn Ahmed b. Mustafâ	Şerhü Adâbî'l-Bahs ve'l-Münâzara	Mantık (Taliki)
21 hk 84/1	es-Seyyid eş-Şerîf Âlî b. Muhammed b. Âlî el-Cürcânî	Kübrâ (H.1109 M. 1696)	Mantık (Taliki)
21 hk 1804/3		Dürcü'l-Cevâhir ve Burcu'z-Zevâhir	Matematik (Bînukat)
21 hk 1804/2	Kâdî-i Rûmî	Risâle der Mesahat	Matematik (Bînukat)
21 hk 1906/1	Ebû Necîb Muhammed el-Cevanrudî	Zevahiru'l-Lugat	Sözlükler Farsça - Arapça (Taliki)
21 hk 110/2	Mes'ûd b. Ebû Bekr b. Hüseyin b. Ca'fer el-Edîbî	Nisâbü's-Sıbyân (H.1115 M. 1702)	Sözlükler (Nesih)
21 hk 1342	Muhammed b. Abd el-Halîk b. Maruf	Kenzü'l-Luga	Arapça Sözlük (Taliki Kırmacı)
21 hk 609	Nî'metullâh b. Ahmed b. Kâdî Mübarek Rûmî	Lugat-ı Nî'met-Allâh	Sözlükler Türkçe - Farsça (Değişik)
21 hk 1440	Nimet-Allâh b. Ahmed b. Kâdî Mübârek Rûmî (Müstensih: Emin b. Ahmed)	Lugat-ı Nî'met-Allâh (H.1002 M. 1594)	Sözlükler Türkçe - Farsça (Taliki)
21 hk 1856	(Müstensih: İsmail b. Halil)	Takdîmiye (H.951 M. 1543)	Sözlükler (Harekeli Nesih)
21 hk 1655		Lugat (H.894 M. 1488)	Sözlükler (Harekeli Nesih)



Arşiv No	Eserin Müellifi	Eserin Adı (Tarihi)	Eserin Konusu (Yazı Türü)
21 hk 610/1		Lugat	Sözlükler (Talik)
21 hk 1577	Ferîştehoğlu Abdüllatif b. Abd el-Azîz Tîrevî (Müstensih: Muhammed b. H. Dervîş Ali)	Lugat-i Ferîştehoğlu	Sözlükler (Nesih)
21 hk 961/1	Dervîş Muhammed Beg	Manzûme fî'l-Lugat (H.1106 M.1693)	Sözlükler (Nesih)
21 hk 1775/7	Ferîştehoğlu Abdüllatif Abd b. el-Azîz Tîrevî (Müstensih: Hasan b. Mustafa)	Subhatü's-Sıbyân (H.1247 M. 1830)	Sözlükler (Harekeli Nesih)
21 hk 511/4	Ferîştehoğlu Abdüllatif b. Abd el-Azîz Tîrevî	Subhatü's-Sıbyân	Sözlükler (Medrese Rik'ası)
21 hk 1752	Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed el-Gazâlî	Kimyâ-yı Saâdet (H.715 M. 1315)	Fıkıh (Nesih)
21 hk 1590/2	Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed el-Gazâlî	Mesâ'il-i Fikhîye	Fıkıh (Nestalik)
21 hk 1462/3	Muhammed Takî b. Meclisî el-İsfahânî	Risâle-i der Emr-i Rıza	Fıkıh (Talik)
21 hk 1462/12		Terceme-i Risâle fî Şekkiyatî's-Salât	Fıkıh (Talik)
21 hk 1218/18	Birgili Mehmed Efendî b. Pîr Alî	İnkâzü'l-Hâlikîn	Ahkamu'l-Evkaf (Kırma Talik)
21 hk 1566/12	(Müstensih: Muhammed b. Ali Asgar)	Müfîdü't-Tecvîd (H.1115 M. 1702)	Kıra'ât (Nesih)
21 hk 664	Hîbet-Allâh Fahrî Alevî	Muşriku'l-Meşârik	Sahih Hadisler (Değişik)
21 hk 1012/6	Alî b. Ebû Tâlib b. Abd el-Muttalib el-Hâşimî el-Kuraşî	Sad Kelîme-i İmâm Alî (K.A.V.)	Hadis ve hadis ilmi (Harekli Nesih)
21 hk 1217	Muhammed Havend Şâh b. Mahmûd	Ravzü's-Safa fî Sîretî'l-Enbiyâ ve'l-Mülûki ve'l-Hulefa (H.1177 M. 1762)	Kısas-ı Enbiya (Talik)
21 hk 1943		Yûsuf u Züleyhâ	Kısas-ı Enbiya (Talik)
21 hk 993/1		Fevâ'id-i Tıbbiye	Tıp İlimleri (Kırma Nesih)
21 hk 1498/1		Risâle-i Tıbb	Tıp İlimleri (Talik)
21 hk 1954/4		Kelâm-ı Kibar ve Tercemesi	Sosyal İlimler (Talik)
21 hk 747/3		Risâle der Beyân-i Fazilet	Bilgi Öğretim İlim

21 hk 1533	Şerefeddîn Alî Yezdî (Müstensih: Molla Külâbî)	Zafer-nâme-i Timur (H.1106 M. 1693)	İran Tarihi (Nesih)
21 hk 1111	Şeref b. Şemseddîn Rucîgi	Şeref-nâme (H.1273 M. 1855)	İran Tarihi (Talîk)
<b>Arşiv No</b>	<b>Eserin Müellifi</b>	<b>Eserin Adı (Tarihi)</b>	<b>Eserin Konusu (Yazı Türü)</b>
21 hk 655	Nasîreddîn Muhammed b. Muhammed et-Tûsî (Müstensih: Muhammed Teka)	Ahlâk-i Nasîri (H.1064 M. 1653)	Ahlak ve İçtimaiyat (Talîk)
21 hk 807	Haydar Muhammed	Ferzend-nâme (H.1226 M. 1810)	Ahlak (Nasihatname) (Talîk)
21 hk 655	Nasîreddîn Muhammed b. Muhammed et-Tûsî (Müstensih: Muhammed Teka)	Ahlâk-i Nasîri (H.1064 M. 1653)	Ahlak ve İçtimaiyat (Talîk)
21 hk 1592/4	Seyyid İzzeddîn	Fütüvvet-nâme (H.880 M. 1474)	Fütüvvet-nâme (Talîk)
21 hk 487/2	es-Semerkandî	Risâle der Tecvîd	Kıra'ât (Talîk)
21 hk 395	(Müstensih: Mahmud b. İskender)	Terceme-i Teysîr der İlm-i Kıra'ât (H.1030 M. 1620)	Kıra'ât (Nesih)
21 hk 1498/2		Risâle-i Fazail-i Kur'ân	Kur'an ve Kur'an İlimleri (Nestalik)
21 hk 1460	Mîr Havand Muhammed Şâh b. Mahmûd	Hatime-i Ravzatu's-Safa	Coğrafya (Talîk)
21 hk 495/1	(Müstensih: Abdulvehab b. Salih)	Kitâbü İstilahatî'l-Hurûf (H.1129 M. 1716)	Felsefe (İran Taliki)

Tablo 7: Konularına Göre Farsça Yazmalar



## Sürdürülebilir Kırsal Kalkınmada Mikro Kredinin Kadın Girişimciliğine Etkisi: İzmir Örneği<sup>†</sup>

### Impact of Microcredit in Sustainable Rural Development to Women's Entrepreneurship: İzmir Case

Abdunnur YILDIZ\*

Makbule Dilasa ÖZBEY\*\*

#### Öz

Ülkeler ekonomik kalkınmalarını ve büyümelerini gerçekleştirmek için girişimcilik potansiyeline sahip bireylere destek vermelidir. Birçok ülkede ve Türkiye'de başarılı bir şekilde yürütülen mikro kredi; özellikle yoksul kadınlara gelir getiriye faaliyetinde bulunmalarını teşvik etmek amacıyla faizsiz ve kefilsiz şekilde verilen düşük miktarlı girişim sermayesi olarak tanımlanmaktadır. Özellikle kırsalda yaşayan kadınlara olan güveni esas alan ve onların yoksulluğunu ortadan kaldırma amacıyla olan mikro kredi uygulamaları, kadınların toplumda sosyal ve ekonomik anlamda güçlenmesine yardımcı olabilir. Bu çalışmada, İzmir ilinde mikro kredi sisteminin işleyişi ve mikro kredi sisteminin kadınlar üzerindeki sosyal ve ekonomik etkileri incelenmiştir. Bu amaçla İzmir Grameen Bankası Mikro Finans Şubesi ile iş birliği yapılarak mikro kredi kullanan 66 kadın girişimci ile yüz yüze görüşülüp çoktan seçmeli anket uygulaması yapılmıştır. Araştırma sonucunda, İzmir'de mikro kredi kullanan kadınların sistemden büyük ölçüde memnun oldukları ve mikro kredinin ekonomik ve sosyal yaşantılarına önemli katkılar sağladığı belirlenmiştir. Ancak verilen kredi miktarının yetersizliği ve pazarlama gibi bazı sorunlarla karşılaştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kırsal Kalkınma, Mikro Kredi, Kadın Girişimciliği, İzmir.

#### Abstract

Countries should support individuals with entrepreneurial potential in order to realize their economic development and growth. Micro-credit, which is successfully carried out in many countries and Turkey; It is defined as a low amount of venture capital given to poor women without any interest or guarantor in order to encourage them to engage in income-generating activities. Micro-credit applications, which are based on the trust of women living in rural areas and aim to eliminate their poverty, can help women become stronger socially and economically in society. In this study,

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye, e-posta: [abdunnuryildiz@yahoo.com](mailto:abdunnuryildiz@yahoo.com), ORCID: 0000-0002-6068-3363.

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye, e-posta: [dilasaozbey@hotmail.com](mailto:dilasaozbey@hotmail.com), ORCID: 0000-0001-7985-1737.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 28.03.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 23.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Yıldız, A., & Özbe, M .D. (2022). Sürdürülebilir kırsal kalkınmada mikro kredinin kadın girişimciliğine etkisi: İzmir örneği. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 121-142.



the functioning of the micro-credit system in İzmir and the social and economic effects of the micro-credit system on women were examined. For this purpose, 66 women entrepreneurs using micro loans were interviewed face to face and a multiple choice questionnaire was applied in cooperation with İzmir Grameen Bank Micro Finance Branch. As a result of the research, it has been determined that women using micro-credit in İzmir are largely satisfied with the system and that micro-credit contributes significantly to their economic and social lives. However, it was concluded that they faced some problems such as insufficient amount of credit and marketing.

**Keywords:** Rural Development, Microcredit, Women Entrepreneurship, İzmir.

## Giriş

Yoksulluk, fiziksel ihtiyaçların, varlıkların ve gelirin eksikliğini ifade eder. Boyutları sosyal eksiklik, izolasyon, fiziksel zayıflık, kırılabilirlik, güçsüzlük ve aşağılanmayı içeren genel yoksulluk durumunu içerir. Yoksullar, yeterli gelir elde edemeyen, istikrarlı bir iş bulamayan, mülk sahibi olamayan veya sağlıklı yaşam koşullarını sürdüremeyen kişilerdir. Ayrıca yeterli eğitim seviyesinden yoksundurlar ve temel sağlık ihtiyaçlarını karşılayamazlar (Tende, 2007: 46-58). Yoksulluk, sofralarda yeteri kadar yemek olmamasının yanı sıra kırılabilirlik, güçsüzlük ve sosyal dışlanmadan oluşan çok boyutlu bir yapıya sahiptir (Chowdhury, 2001: 76-88). Bununla birlikte, üçüncü dünya ülkelerinde yoksulluk oranı kadınlar arasında erkeklere göre daha yüksektir. Bu nedenle, bu ülkelerde kadınlar sürekli olarak kalkınma sürecinde kaybetmişlerdir.

Yoksulluğun hafifletilmesi, tamamen insan refahını (insanların yaşadığı hayat, yapabilecekleri veya yapamayacakları), özellikle de yoksulların refahını iyileştirmekle ilgilidir (Kakwani&Pernia, 2000: 1-16). Bu nedenle, nüfusunun çoğunluğunun kırsal alanlarda yaşayan kadınlardan oluştuğu gelişmekte olan bir ülkede, kırsal kalkınma o ülkenin ekonomik kalkınması için zorunlu hale gelir ve kırsal kalkınma için yoksulluğun azaltılması tüm kalkınma programlarının odak noktası olmalıdır (Arora, 2010: 44-54; Ifelunini, 2012: 76-87; Appah, 2012: 38-57).

Dünyada her geçen gün artan yoksulluk ve işsizlik, açlık, kırsal-kent yaşamındaki dengesizlikler ve bölgesel eşitsizlikler gibi faktörlere bağlı olarak kırsal kalkınma olgusu, gündemdeki önemini korumaktadır. Özellikle az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin en önemli sosyoekonomik sorunlarından biri işsizliktir. Kadınların işsizlik oranı, toplam işsizlik oranının içerisinde az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde önemli bir yer tutmaktadır.

Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler, kırsal bölgelerde yaşayan insanların sorunlarını çözmek amacıyla çeşitli kırsal kalkınma programları uygulamaktadır. Bu programlara uluslararası kuruluşlar olan Birleşmiş Milletler, Dünya Bankası vb. tarafından destek sağlanmaktadır (Aysan & Dumandağ, 2014: 56; Geray, 1999: 12-14).

Bu çalışmada, sürdürülebilir kalkınma kapsamında Türkiye’de kırsal alanlarında yaşayan kadınların girişimciliğini artırmaya yönelik mikro finans ofisinin mikro kredi uygulama politikalarının sonucu araştırılmıştır. Türkiye’nin tüm kırsal alanlarında yaşayan kadınların istihdamının girişimcilik yönünden gelişmesinin ve yaşam standartlarının artırılması ve kentlerde yaşayan kadınların belirli yaşam standartlarına yaklaşmalarının mümkün olabileceği sonucuna varılmıştır. Son yıllarda gelişme gösteren kadın girişimciliği, kırsal kalkınmanın sürdürülebilirliği açısından önemli hale gelmiştir. Bu bağlamda çalışmada kadın istihdamının kırsalda güçlendirilmesi için girişimcilik uygulamalarının teşvik edilmesi ve genel anlamda ekonomideki tüm kurumların iş birliği içinde bulunmalarının önemi

vurgulanmaya çalışılırken, özelde ise İzmir mikro finans ofisinin mikro kredi uygulamalarının sonuçları değerlendirilmiştir.

### **Kırsal Kalkınma ve Girişimcilik**

Kalkınma; ülkelerin, bölgelerin, toplulukların ekonomik, toplumsal, kültürel ve çevresel şartlarında gerçekleştirilebilen, yerel ve toplumsal dengeli iyileşme süreci, yapısal gelişmedir. Kalkınma, ekonomik büyüme olgusundan farklı olarak, üretim unsurlarındaki ve dolayısıyla üretimdeki artışların yanı sıra, üretim unsurlarının bileşimindeki değişime ve yaşam kalitesine ilişkin göstergelerle ölçülebilen ve izlenebilen değişme süreci olarak ifade edilebilir. Bu anlamda kalkınma, ekonominin ve toplumun ileriye doğru gelişmesini içermekte olup, insanlığın ihtiyaçlarının ve beklentilerinin karşılanması, kalkınmanın en başta gelen amacıdır (Aysan & Dumandağ, 2014: 56).

Kırsal kalkınma ise her zamankinden daha fazla girişimcilikle bağlantılıdır. Kırsal kalkınmayı teşvik eden kurum ve kişiler artık girişimciliği kırsal kalkınma sürecini hızlandırabilecek stratejik bir kalkınma müdahalesi olarak görmektedir. Ayrıca, kurumlar ve bireyler kırsal girişimlerin teşvik edilmesinin kaçınılmaz olduğu konusunda hemfikirdir. Kalkınma ajansları kırsal girişimciliği çok önemli bir istihdam potansiyeli olarak, politikacılar ise kırsaldaki huzursuzluğu önlemenin kilit stratejisi olarak görmektedir. Ancak tüm bu gruplar için kırsalda girişimcilik; bireylerin, ailelerin ve toplulukların yaşam kalitesini iyileştirmenin ve sağlıklı bir ekonomi ve çevreyi sürdürmenin bir aracı olarak önemini korumaktadır (Petrin, 1991: 7-33).

Girişimci, yeni üretim yöntemleri, yeni ürünler, yeni pazarlar gibi yeni üretim faktörleri kombinasyonları yaratan, yeni arz kaynakları ve yeni organizasyon biçimleri bulan veya risk almaya istekli biri olarak veya piyasa fırsatlarından yararlanarak toplam arz ve toplam talep arasındaki dengesizliği ortadan kaldıran veya bir işletmenin sahibi ve işletmecisi olan bir kişi olarak tanımlanmaktadır (Tyson, 1994: 2-3).

Kırsal kalkınmaya girişimci yönelimi, girişimciliği ekonomik büyüme ve kalkınmanın merkezi gücü olarak kabul eder. Ancak girişimciliğin tek başına merkezi bir kalkınma gücü olarak kabul edilmesi, kırsal kalkınmaya ve kırsal işletmelerin ilerlemesine yol açmayacaktır. Ayrıca ihtiyaç duyulan şey kırsal kesimde girişimciliği mümkün kılan bir ortamdır. Böyle bir ortamın varlığı büyük ölçüde kırsal girişimciliği teşvik eden politikalara bağlıdır. Bu tür politikaların etkinliği de girişimcilikle ilgili kavramsal bir çerçeveye, yani girişimciliğin ne olduğuna ve nereden geldiğine bağlıdır (Petrin, 1991: 7-33).

Kırsal kalkınma politikaları da genel olarak kalkınma teorileri ve tartışmalarından etkilenmiştir. Süreç içerisinde aşağıdan yukarıya kalkınma yaklaşımının güçlenmesiyle birlikte, yerel yönetimlerin güçlendirilmesi, sürdürülebilirlik, yönetim, yenilikçi hizmet sunumu, kapsayıcılık ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi çok çeşitli terimler kırsal kalkınma politikasını şekillendirmeye başlamıştır. Ülkemizin kırsal alan koşullarına ve kırsal toplumun beklentilerine uygun kırsal politika önceliklerinin tespiti yapılarak, kırsal kalkınmanın tüm paydaşlarla birlikte tartışılması ve karar alıcılara nitelikli bir raporlamanın yapılması planlı dönem boyunca kalkınma planı hazırlıkları sürecinde kesintisiz şekilde sürdürülmüştür (Kalkınma Bakanlığı, On Birinci Kalkınma Planı, Özel İhtisas Komisyon Raporu, 2018: 5).

## Sürdürülebilir Kırsal Kalkınmada Kadın Girişimciliği

Kırsal kalkınma, sürdürülebilir kalkınma ile eş zamanlı ilerler. Sürdürülebilir kalkınma bugünün ihtiyaçlarını, gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden karşılayan kalkınma olarak tanımlanabilir.

Sürdürülebilir kırsal kalkınma ile ilgili araştırmaların gösterdiği gibi, kadın girişimciler işleri farklı şekilde yapabilirler. Örneğin, erkek girişimcilere kıyasla, kadınlar daha çok takım halinde çalışma eğilimindedir, daha az bencildir ve onlar için kişisel ego, takip ettikleri organizasyonun veya iş fikrinin başarısından daha az önemlidir. Ancak kadın ve erkek girişimciler arasında başarı, özerklik, saldırganlık, bağımsızlık ve yardımseverlik gibi özellikler açısından fark yoktur. Ayrıca kadın ve erkek girişimcilerin risk alma eğilimlerinde de herhangi bir farklılık bulunamamıştır. Kırsal kesimdeki kadınların dönüşüm sürecinde yer almaya çalışırken birçok kısıtlamayla karşılaşabileceğinin altı çizilmelidir. Kırsal alanlar, toplumsal cinsiyet konusunda daha geleneksel olma eğilimindedir. Kırsal alanlarda, toplumsal cinsiyet konusu genellikle potansiyel kadın girişimciler için kentsel alanlarda olduğundan çok daha güçlü bir engelleyici faktördür, özgüvenleri ve yönetim becerileri kentli kadınlara göre daha düşüktür ve dış finansal kaynaklara erişim kentsel alanlara göre daha zordur (Hisrich, 1984: 30-37).

Mikro ve küçük ölçekli işletmeler, kırsalda geleneksel beceri biçiminde var olmuştur. Son zamanlarda girişimcilik dinamik bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Düşük sermayeli kırsal alanlarda istihdam olanaklarının yaratılmasına, halkın reel gelirinin yükseltilmesine, örtülü işsizliğin azaltılarak tarımın gelişmesine katkıda bulunulmasına, yoksulluğun, göçün, ekonomik eşitsizliğin ve işsizliğin azaltılmasına yardımcı olur (Sharma, 2016: 2-4).

### Mikro Kredi Kavramı

Mikro kredinin (Grameen Bank) kökeni 1976'da Chittagong Üniversitesi'nde Kırsal Ekonomi Programı Başkanı olan Prof. Dr. Muhammed Yunus'un, kırsal alanda yaşayan dar gelirli insanlara bankacılık hizmetlerinin nasıl sağlanabileceği üzerine yaptığı araştırmalara dayanmaktadır. Grameen Bangladeş dilinde "kırsal" anlamına gelmektedir. Grameen Bank tarafından geliştirilerek tüm dünyaya yaygınlaştırılan mikro kredi uygulamasından önce de düşük gelir grubunda yer alan kişilerin ihtiyaçlarına göre şekillendirilen çeşitli borç verme uygulamaları olmuştur. Ancak bu borç verme uygulamaları ya yasal olmadıklarından dolayı ya da başarılı şekilde uygulanamayarak sürdürülebilirliğin sağlanamamasından dolayı terk edilmiştir (Güneş, 2009: 53-56).

Mikro kredi, dar gelirli kadınların kendi kendilerine gelir getirici faaliyetlerde bulunmasına imkân sağlayan, küçük bir sermayedir. Yoksul hane halklarında özellikle de kadınların kredi alabilmesini kolaylaştırmak yoluyla onların yeni bir iş kurlmalarını veya mevcut işlerini geliştirebilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Bu anlamda kadınların ücretli işlere sahip olabilmesi ve işgücü piyasasına katılımlarında önemli bir araç vazifesi görmektedir. Ülkemizde kadınların hem işgücüne katılım oranları, hem de çalışanlar arasında kendi işinin sahibi olan kadınların oranı çok düşük düzeydedir. Bu iki olumsuzluk bir araya geldiğinde, mikro finans sistemi sayesinde oluşacak yeni iş alanlarında kadınların hem işgücü piyasalarına katılımı, hem de kendi işine sahip olma olasılıkları artırılmış olacaktır (TGMP, 2021).

Mikro kredilerin kadınların kullanımına sunulmasının en önemli avantajlarından birisi de kadınlara verilen paranın aile içindeki dönüşümünün çok daha fazla olmasıdır. Bu sayede rasyonel bir şekilde değerlendirilen krediler hane içi kalkınmanın sağlanmasında önemli bir araç olarak değerlendirilebilir (TGMP, 2021).

### Literatür İncelemesi

Kırsal kalkınmada kadın girişimciliğinin etkisi ile ilgili dünyada ve Türkiye’de değişik yıllarda ve farklı illerde mikro kredinin kullanılması ve sonuçlarının değerlendirildiği çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu konu ile ilgili yapılan benzer araştırmalar incelenmiş ve bu araştırmalarda ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibi özetlenmiştir:

Javed ve diğerleri (2006), mikro kredinin kadın girişimcilerin kredi kullanmaya başladıktan sonra gelirlerinin bir dereceye kadar arttığını belirtenlerin oranı %78; büyük oranda olduğunu belirtenlerin oranı ise %22’dir. Bir dereceye kadar daha iyi gıdalar alabildiklerini belirtenlerin oranı %70, daha iyi giyinebildiklerini ifade edenlerin oranı %51 olarak belirtilmiştir. Katılımcıların %76’nın ise ev içerisindeki durumlarının hiç değişmediği tespit edilmiştir.

Adaman ve Bulut (2007), Diyarbakır’da yaptıkları bir çalışmada; mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin, kendilerini ‘umulduğu veya basında duyulduğu gibi birdenbire girişimcilik dünyasında’ bulmadıklarını belirtmişlerdir. Kadın girişimcilerden, ailesinin borçlarını ödemek için harcadığını belirtenlerin oranı %10,8, ailesine harcadığını belirtenlerin oranı %7,2, mevcut işinin borçlarını ödemediğini belirtenlerin oranı %2,6, mevcut işini büyütmede kullandığını belirtenlerin oranı %54,4 ve yeni bir iş kurduğunu belirtenlerin oranı ise %24,9 olarak tespit edilmiştir.

Yetim (2008), yaptığı çalışmada; kadın girişimciliğine yönelik çalışmaların desteklenmesinin ve çeşitlendirilmesinin, sosyoekonomik açıdan pek çok açıdan olumlu sonuçlar doğurduğunu, kadın girişimciliğinin toplumsal ve ekonomik yaşamla bütünleşmesinin alternatif bir yolu olarak giderek önem kazandığını ifade etmiştir.

Parveen ve Chaudhury (2009), Bangladeş’te yaptıkları bir çalışma ile girişimci kadınların geliri, tasarrufları, mal varlıkları ve bunların kümülatif toplamı karşılaştırılmıştır. Çalışma sonucunda mikro krediden faydalanan girişimci kadınların, farklı gelir sağlayıcı faaliyetlerde bulduklarından toplum içerisinde sosyoekonomik olarak diğer kadınlardan daha güçlü ve daha ileri seviyede olduğu belirlenmiştir.

Sultana ve Hasan (2010), Bangladeş’te yaptıkları bir çalışmada, mikro kredi uygulaması sonucunda kırsaldaki kadınların kişisel gelirinin mikro kredi kullanmayan diğer kadınlara göre yaklaşık %16 daha yüksek olduğu, yıllık tasarrufun yaklaşık %35 daha fazla olduğu ve mal varlığının ise ortalama olarak %20 daha çok olduğu tespit edilmiştir.

Halkias ve diğerleri (2011), Nijerya’da yaptıkları bir araştırmada; mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin, mikro kredinin ve aile dinamiklerinin işletme kurmaları ve şekillendirmelerinde çok önemli etkili olduğunu belirtmişlerdir. Kadın girişimcilerin %10’u kişisel sorunların, %18’i çevresel sorunların ve %10’u finansın girişimci olmalarının önündeki engeller olduğunu vurgulamıştır. Çabalarının sonucunda başarılı olacaklarına inananların oranı %58, başarılı olmak konusunda emin olmadıklarını belirtenlerin oranı ise %37 olarak

belirtmişlerdir. Kadın girişimcilerin %18'i çocuklarının özellikle hastalıkları döneminde ilgi istedikleri için sorunlarla karşılaştıklarını belirtirken, %42'si çocuklarını büyütürken herhangi bir sorunla karşılaşmadıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların %81'inin aileleri tarafından desteklendiklerini hissettiklerini ifade etmişlerdir.

Burtan Doğan ve Kaya (2013), yaptıkları çalışma sonucunda; mikro kredi alma sebebini kadınların %64,2'si kendi işini kurmak, %19,4'ü mevcut işini büyütmek, %16,4'ü ise ihtiyaç kredisi kullanmak olarak belirtmiştir.

Fidan ve Yılmaz (2013) ise yaptıkları çalışmada; kadın girişimciliği için "bir serüven ve maceradan ileri gidememektedir" ifadesini kullanarak, girişimci kadınların mikro kredi kullanmasına eleştirel yönden yaklaşmışlardır.

Öz ve Çolakoğlu (2014), yaptığı çalışmada; mikro kredi kullanan kadınların %21,1'i yeni bir iş kurmak, %60'ı mevcut işini büyütmek, %10'u aile bütçesine katkıda bulunmak, %6,7'si boş zamanını değerlendirmek, %2,2'si ise yardımda bulunmak ve üyesi oldukları dernekten burs alan öğrencilere destek olmak amacıyla mikro kredi almışlardır.

## Metodoloji

### *Araştırmanın Amacı ve Önemi*

Bu çalışmada; İzmir ili kırsal kesimdeki kadınların girişimciliğini artırmaya yönelik mikro kredi uygulamalarının sonuçları değerlendirilecektir. Anket sonuçlarına göre; kırsalda küçük ölçekli kredilerle yeni işler kuran ya da mevcut işlerini finanse eden kadın girişimcilerin mikro krediden öncesi ve sonrasında sosyo-ekonomik durumlarındaki değişimler incelenmiştir.

Kırsalda kullanılan mikro krediler ile kadınlara girişimcilik alanında imkân verilmesi halinde ve aynı zamanda teknik, sosyal ve ekonomik donanımlar yönünden kentte yaşayan kadınlarla aynı şartlar sağlandığında; faaliyet gösterdikleri alanlarda başarılı olabileceklerinin önemi de ortaya çıkarılmış olacaktır.

### *Araştırmanın Evren ve Örnekleme*

Mikro kredi uygulamaları ile ilgili örnekleme oluşturabilmek için öncelikle Türkiye Grameen Mikro finans Programı (TGMP) İzmir Şubesi ile görüşülerek İzmir'deki mikro kredi uygulaması hakkında detaylı bir bilgi alınmıştır. Bu görüşmede, ilk önce TGMP genel merkezine e-mail ile izin için müracaat edilerek araştırmanın anket soruları paylaşılmış ve araştırmada anket yapacağımız kadın girişimcilerin ne kadarına ve nasıl ulaşabileceğimiz ile ilgili görüşleri alınmıştır.

Araştırmanın ana kütlesi olarak İzmir mikro kredi ofisinden 2021 Mart ayına kadar mikro krediden faydalanmış olan ve hala aktif olan mikro kredi kullanıcısı olan kadın girişimciler seçilmiştir. İzmir'de yer alan Buca mikro finans Şubesi'nin verdiği bilgiler doğrultusunda 2021 Mart itibari ile en az 6 aylık aktif toplam 375 mikro kredi alan kadın girişimci tespit edilmiştir.

Araştırma alanındaki kadın girişimcilerin dağılımı dikkate alınarak, tabakalı tesadüfi örnekleme yöntemi uygulanmıştır. İzmir'de kredi kullanan kadın girişimcilerin bulunduğu ilçelerin kırsalında mikro kredi kullananların sayısal oranı dikkate alınarak tabakalama



yapılmıştır. En az 6 aylık mikro kredi kullanıcısı olan ve özellikle kırsalda yaşayan 375 civarında kadın girişimci araştırmanın örnekleminin seçileceği grup olmuştur.

Örnek hacminin tespitinde ise Neyman eşitliği kullanılmıştır (Çiçek & Erkan 1996). Pandemiden dolayı Haziran 2020 ayında İzmir Grameen Bankası Mikro finans Şubesi'ne bağlı en az 6 aylık kredi kullanıcısı aktif 375 kadın girişimci için %5 hata payı ve %95 güven aralığında n=90 örneklem sayısının yeterli olacağı tespit edilmiştir.

$$n = \frac{(\sum N_h S_h)^2}{N^2 D^2 + \sum N_h S_h^2}$$

Formülde;

n : Örnek hacmi,

N : Toplam üretici sayısı

N<sub>h</sub> : Tabakadaki üretici sayısı

D=d/z (d: öngörülen sapma miktarı,

z : standart normal dağılım değeri)

S<sub>h</sub><sup>2</sup> : Tabaka varyansdır.

Ortalama =10,4, z=1.96 (Tablo değeri)

Araştırma için İzmir mikro finans ofisi çalışanı ile birlikte para tahsil günlerinde proje uygulama sahasına çıkmıştır. Bu bağlamda Kemalpaşa ilçesinden 140, Buca ilçesinden 108, Konak ilçesinden 53, Karabağlar ilçesinden 40, Menderes ilçesinden 24 ve Bornova ilçesinden 10 kredi kullanıcısı kadın ziyaret edilmiştir. Ziyaret esnasında tüm üyelere ulaşma imkânı kısıtlı olduğundan ödeme yapmaya gelemeyen üyelerin grup liderlerine anketler teslim edilmiştir. Bir hafta sonraki ziyarette ise anketleri grup lideri vasıtasıyla dolduran ve ziyaret sırasında yüz yüze yapılan anketlerle birlikte toplam 66 üyeye ait anket teslim alınmıştır.

### **Veri Toplama Yöntemi**

Anketler mikro finans ofis çalışanları ile birlikte kredi kullanıcılarının adreslerine gidilerek gönüllülük esasına dayalı olarak yüz yüze yapılan görüşmelerle uygulanmıştır. Araştırmanın anket soruları oluşturulurken benzer anket çalışmaları incelenmiştir. Anket formu toplam 52 sorudan oluşmaktadır. Araştırmada kadın girişimcilerin demografik özelliklerinin tespit edileceği 9 soru, mikro kredinin kullanma durumu ve özelliklerinin tespit edildiği 16 soru ve mikro kredinin sonuçlarının tespit edildiği 27 sorudan oluşan bir anket formu ile veriler toplanacaktır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

İzmir mikro finans şubesinin haftalık ödeme ziyaretleri, önceden karar verilmiş günlerde, çoğunlukla grup liderlerinin işyerine yapıldığından, ziyarete az sayıda da olsa bizzat katılan kadın girişimcilere yüz yüze anketler uygulanmıştır. Ziyaretler de çoğunlukla grup liderlerinin grubundaki üyelerin paralarını toplayıp toplu ödeme yapmalarından dolayı, anket formlarının çoğunluğu grup liderlerine verilmiş ve grup liderleri grubundaki kadınlara dağıtarak anketler yapılmış fakat hedeflenen sayıya ulaşmada zorluk yaşanmıştır.

İzmir’de girişimci kadınların mikro kredi kullanımı ile ilgili yapmış olduğumuz anket çalışmasında bir takım sınırlamalarla karşılaşmıştır. Anketlerin doldurulduğu sırada şube görevlilerinin anket doldurma ortamlarında bulunması, girişimci kadınların sorulara cevap verme konusunda çekingen ve kararsız kalmalarına sebep olmuştur.

Anketleri doldurma döneminin Covid-19 pandemi dönemine ve tarım işlerinin yoğun olduğu mevsime denk gelmesi sebebiyle sadece 66 kadın girişimciye anket uygulanabilmiştir. Ayrıca yüz yüze yapabildiğimiz görüşmelerde bazı katılımcıların anket şıklarının seçimlerinde kararsız tavır sergiledikleri gözlemlenmiştir.

Yapılan geri ödeme toplantısına katılan mikro finans şubesi görevlilerinin kadın girişimcilere, yapılacak ankete izin verdiklerini ve dağıtılan anket formlarına isim yazmadan doldurmalarını talep ettikten sonra anketler dağıtılmıştır.

### *Verilerin Analizi*

Uygulanan anketler sonucunda elde edilen verilerin istatistiksel analizi için SPSS 22.0 paket programı kullanılmıştır. Anketin demografik özellikler, mikro kredi kullanma durumu ve mikro kredinin sonuçları hakkındaki sorulara ve kadın girişimcilerin verdikleri cevaplara ait frekans ve yüzde dağılımları incelenerek, sonuçları yorumlanmıştır.

### *Bulgular ve Değerlendirme*

İzmir Grameen Bankası Mikro Finans Şubesi’nden mikro kredi kullanan kadın girişimcilere yönelik yapılan araştırma çalışmasına ait bulgulara ve değerlendirmelere bu kısımda yer verilmiştir.

### *Demografik Özelliklere İlişkin Bulgular*

İzmir Grameen Bankası Mikro Finans Şubesi mikro kredi kullanıcılarının demografik özelliklerine ait bulgular yaş, eğitim durumu, medeni durum, çocuk sayısı, eş seçim kararı, eşin yaptığı iş, evde yaşayan kişi sayısı, evde kararları kim verir ve oturdukları evin kime ait olduğu bağlamında ele alınmıştır. İzmir’deki mikro kredi kullanıcılarının hepsi kadınlardan oluştuğu için, cinsiyete ilişkin bir soru sorulmamıştır.

Mikro kredi kullanan 66 kadının %45,46’sı 36-45 yaş, %21,21’i 46-55 yaş, %18,18’i 26-35 yaş, %9,09’u 56-65 yaş ve %6,06’sı 17-25 yaş grubuna dâhildir. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının genel olarak yaş dağılımı incelendiğinde çoğunluğu 26-55 yaş grubuna ait kadınların oluşturduğu görülmektedir.

Mikro kredi kullanan kadınların %6,06’sı okuma-yazma bilmemekte, %54,55’i ilkokul, %22,73’ü ortaokul, %7,57’si lise, %9,09’u ise üniversite mezunudur. Üniversite mezunu olan 6 kadının, 4 tanesi ön lisans, 2 tanesi ise lisans mezunudur. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının genel olarak eğitim durumuna göre dağılımı incelendiğinde çoğunun ilkokul ve ortaokul mezunu olduğu görülmektedir.

Araştırmamızda tespit ettiğimiz eğitim seviyesi sonuçları; Ufuk ve Özgen’in (2001a), Özkaya’nın (2009), Kutanis’in (2009), Çakıcı’nın (2006) ve Yağcı ve Bener’in (2005) yaptığı çalışmalarda tespit edilen mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin eğitim seviyesi sonuçlarından farklılık göstermiştir.

Bu çalışmalarda genellikle ilkökul mezunu girişimci kadınların sayısı çalışmamızdan farklı olarak çok düşük bulunmuştur. İzmir'deki kadın girişimcilerin çoğunluğu kırsalda yaşamaktadırlar. Kırsalda yaşayan ve mikro krediden faydalanan kadın girişimcilerin eğitim seviyesi daha düşük tespit edilmiştir. Diğer taraftan başka bir araştırmada (Soysal, 2010: 71-95) tespit edilen kadın girişimcilerin eğitim seviyeleri ile ilgili sonuçlara benzerlik göstermiştir.

İzmir'de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunu evli kadınlar (%84,85) oluşturmuştur. Evli girişimci kadınlar, mikro krediden daha fazla yararlanarak bekârlara oranla daha fazla aile bütçesine katkıda buldukları iş hayatına girdikleri tespit edilmiştir.

Medeni durum açısından tespit edilen değerler; benzer çalışmalardaki sonuçlarla karşılaştırıldığında girişimci kadınların çoğunlukla evli olduklarına dair sonuçlarla benzerlik göstermektedir.

Yapılan benzer bir araştırmalarda (Yağcı & Bener, 2005: 85-100; Kutanis, 2009: 258-267) mikro krediden faydalanan kadın girişimcilerin büyük çoğunluğunun evli olduğu sonucu çalışmamızdaki sonuçlara benzerlik göstermiştir.

İzmir'de mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin genel olarak çocuk sayısı incelendiğinde büyük bir oranda iki ve üç çocuk sahibi olduğu görülmektedir. Bu sonuçlara göre İzmir'de mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin aile planlaması konusunda bilinçli olduklarını ifade edebiliriz. Bu da kadınların iş hayatına girişlerini kolaylaştırıcı bir etkidir. Bu sonuç girişimci kadınların iş hayatına atılmalarını kolaylaştırması yanında, çocuk sahibi olmalarının bir iş kurmalarına ve çalışmalarına engel olmadığını göstermektedir. Tespit ettiğimiz sonuçlar, Can ve Karataş'ın (2007) çalışmasında ki sonuçlara benzerlik göstermiştir.

Mikro kredi kullanan kadınların %30,31'nin görücü usulü ile %69,69'nun ise kendi kararı ile eşlerini seçtikleri görülmüştür. Kendi kararı ile eş seçenlerin kredi kullanım oranının daha yüksek olduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin %72,73'ünün eşi çalışmakta, %15,15'inin herhangi bir işte çalışmadıkları, % 12,12'si ise boşandıkları için bu soruyu cevapsız bırakmışlardır. İzmir'de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir oranının eşlerinin çalıştığı görülmektedir.

Mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin çalışan eşlerinin %33,34'ü işçi, %18,18'i serbest meslek sahibi, %15,15'i emekli, %9,09'u esnaf, %9,09'u çiftçi ve %3,03'ü memur oldukları görülmüştür. Eşleri çalışan kadın girişimcilerin büyük oranının işçi, serbest çalışan ve emekli oldukları tespit edilmiştir.

Mikro kredi kullanan kadınların %9,09'u iki, %27,28'i üç, %42,42'si dört, %15,15'i beş ve %6,06'sı ise aynı evde altı ve daha fazla kişi yaşamaktadır. İzmir'de mikro kredi kullanan kadın girişimcilerinin büyük bir çoğunluğunun dört kişilik aileden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca kadın girişimcilerin evlerinde kararları eşleri verenlerin oranı %15,15, kendisi karar verenlerin oranı %15,15, ortak karar verenlerin oranı %66,67 ve aile büyükleri karar verenlerin oranı ise %3,03 olarak tespit edilmiştir. Ortak karar verenlerin oranının yüksek olması girişimciliğin eşler tarafından desteklendiği ve aile yapısının ekonomik kararlar vermede önemli etkisinin olduğu görülmektedir.

Mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin oturdukları evin kendi evi olanların oranı %36,37, kira olanların oranı %57,57 ve kendi evi olmayıp ücretsiz oturanların oranı ise % 6,06 olduğu görülmüştür. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunun kirada oturdukları tespit edilmiştir.

### 5.6.2. Mikro Kredi Kullanma Durumuna İlişkin Bulgular

Ankete katılan kadın girişimcilerin %51,52’si mikro kredi almadan önce çalıştığı, %48,48’inin ise çalışmadığı görülürken; kredi alma kararını %54,54’ü kendisinin verdiği, %42,42’si eşi ile birlikte verdiği ve %3,03’ü ise eşinin verdiği görülmüştür. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunun mikro kredi almadan önce çalıştığını ve kredi alma kararını kendisinin verdiğini belirtmiştir.

Mikro kredi kullanmadan önce kadın girişimcilerin %33,34’ü ev hanımı olduğunu, %21,21’i kendi işini yaptığını, %15,15’i esnaf olduğunu, %9,09’u işsiz olduğunu, %6,06’sı özel sektörde çalıştığını, %3,03’ü emekli olduğunu ve %12,12’si ise bunların dışında diğer işleri yaptıklarını belirtmişlerdir. Mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunun mikro kredi kullanmadan önce ev hanımı olduklarını ve mevcut işlerini yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Kadın girişimcilerin banka kredilerine başvurmama nedeni olarak %66,66’sı bankaların uyguladıkları faiz oranlarını yüksek bulduğunu, %30,31’i bankaların kredi verme prosedürlerinin çok karışık olduğunu, %3,03’ü ise banka kredilerine güvenmediklerini beyan etmişlerdir. Ayrıca bu kişilerin %57,58’i mevcut işini büyütme, %18,18’i yeni iş kurmak, %12,12’si geçimini temin etmek ve %12,12’si ise borç ödemek için mikro krediye başvurduklarını belirtmişlerdir.

Mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin kredi alma tarihlerinin %27,28’i 2016 yılı ve öncesi, %3,03’ü 2017 yılı, %9,09’u 2018 yılı, %18,18’i 2019 yılı ve %42,42’si ise 2020 yılı olduğu görülmüştür. Alınan kredi miktarlarının ise %30,31’i 500-1000 TL, %24,23’ü 1001-2000 TL, %9,09’i 2001-3000 TL, %6,06’sı 3001-4000 TL ve %30,31’i ise 4001TL ve üstü olarak görülmüştür.

### Mikro Kredi Kullanma Özelliklerine İlişkin Bulgular

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi ile yaptıkları işler; iş ve ticaret %21,21, üretim ve işlem %21,21, gıda ürünleri (yöresel) %9,09, kuaförlük %6,06, terzi %3,03, kantin/kafe işletmeciliği %3,03 ve bu işler dışındaki diğer işlerde faaliyet gösterenlerin ise %36,37 oranında olduğu görülmüştür. Ayrıca alınan kredi ile yapılan işlerde tek başına çalışanların oranı %78,79, eşi ile beraber çalışanların oranı %18,18 ve eşi çalışanların oranı ise %3,03’tür. İzmir’deki mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunun krediyle yaptıkları işlerde tek başlarına çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Ankete katılan mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi ile yaptıkları işlerden elde ettikleri kâr; %42,43’ü temel ihtiyaçlarını %21,21’i genel ihtiyaçlarını, %12,12’si tasarruf, %6,06’sı yatırım, %3,03’ü eğitim ve sağlık ve %15,15’i ise diğer harcamalar için kullandıklarını ve %63,64’ü sigortalarının olmadığını belirtirken, %24,24’ü SSK, %9,09’u Bağ-Kur ve %3,03’ü ise eşinden dolayı SSK’lı olduklarını ifade etmişlerdir.

### ***Mikro Kredi Kullanmanın Aile Gelirine Etkisine İlişkin Bulgular***

Saha çalışmasına katılan mikro kredi kullanan girişimci eşlerinin geliri; %36,37'si 2501-3000 TL, %21,21'i 3000 TL ve üzeri, %15,15'i 2001-2500 TL, %12,12'si 1001-1500 TL, %9,09'u 0-1000 TL ve %6,06'sı 1501-2000 TL olduğu tespit edilmiştir. Mikro kredi kullanmadan önce kullanıcıların aylık gelirlerine baktığımızda, %15,15'inin 0-1000 TL, %6,06'sının 1001-1500 TL, %9,09'unun 1501-2000 TL, %12,12'sinin 2001-2500 TL, %51,52'sinin 2501-3000 TL, sadece %6,06'lık kesimin 3001 TL'den fazla gelire sahip olduğu belirlenmiştir.

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi kullandıktan sonraki aylık gelirine baktığımızda ise %12,12'sinin 0-2000 TL, %42,43'ünün 2001-3000 TL, %21,21'inin 3001-4000 TL, %24,24'lük kesimin ise 4001-5000 TL aylık gelire sahip olduğu ve yapılan işte aylık geliri %33,33'ünün 0-500 TL, %27,28'inin 501-1000 TL, %12,12'sinin 1001-1500 TL, %12,12'sinin 1501-2000 TL ve %15,15'inin 2001 TL ve üstü aylık kazançta sahip olduğu görülmektedir. Bu durum mikro kredi kullanıcılarının gelir düzeylerinde olumlu artışı göstermektedir.

### ***Mikro Kredi Kullanmanın Ekonomik Etkilerine İlişkin Bulgular***

Mikro kredi ile yapılan işten elde ettikleri kazançlarını; mikro kredi kullanıcılarının %54,55'i hane halkının temel ihtiyaçlarını karşıladığını, %18,18'i çocukların ihtiyaçları için harcadığını, %12,12'si tümünü kişisel ihtiyaçları için harcadığını, %9,9'u bir kısmını eşine/ailesine verdiğini ve %6,06'sı ise tümünü eşine/ailesine verdiğini belirtmiştir. İzmir'de mikro kredi kullanıcılarının elde ettikleri gelirin büyük bir çoğunluğunu evin ihtiyacı için kullandıkları görülmüştür.

Kadın girişimcilerin mikro kredi kullanımı ile yapılan işten sadece kendi parasının arttığını belirtenlerin oranı %78,79, artmadığını belirtenlerin oranı ise %21,21; ailesinin toplam parasının arttığını bildirenlerin oranı %66,67, artmadığını bildirenlerin oranı ise %33,33'dür. Ekonomik kararlar vermede yararı olmuş diyenlerin oranı %96,97, yararı olmadı diyenlerin oranı ise %3,03 olarak tespit edilmiştir. Mikro kredinin gelir harcama konusunda karar vermede mikro kredi almadan önceye göre etkisinin olduğunu belirtenlerin oranı %96,97, etkisinin olmadığını belirtenlerin oranı ise %3,03 olarak görülmüştür. Aile tasarruflarının arttığını cevaplayanların oranı %93,94, artmadığını cevaplayanların oranı ise %6,06 olarak tespit edilmiştir. Aile bütçesine katkı sağladığını bildirenlerin oranı %96,97, katkı sağlamadığını bildirenlerin oranı ise %3,03 olarak bulunmuştur.

İzmir'de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğunun hem kendi parasının hem de ailenin toplam parasının arttığı, ekonomik karar vermede çok yüksek oranda yararının olduğu, mikro kredinin gelir harcama konusunda karar vermede mikro kredi almadan önceye göre etkisinin çok yüksek olduğu, aile tasarrufların yüksek oranda arttığı ve aile bütçesine katkısının çok yüksek olduğu görülmüştür.

### ***Mikro Kredi Kullanmanın Sosyal Etkilerine İlişkin Bulgular***

Mikro kredi kullanıcılarından insanların kendilerine karşı davranışlarının geliştiğini belirtenlerin oranı %87,88, gelişmediğini düşünenlerin oranı ise %12,12; aile içi ilişkilerinin düzeldiğini düşünenlerin oranı %84,85, düzelmeyeni düşünenlerin oranı ise %15,15; arkadaş çevresinin çoğaldığını belirtenlerin oranı %66,67, çoğalmadığını belirtenlerin oranı ise %33,33;

saygınlığının arttığını bildirenlerin oranı %78,79, artmadığını bildirenlerin oranı ise %21,21 olmuştur.

Özgüveninin arttığını ifade edenlerin oranı %90,91, artmadığını ifade edenlerin oranı ise %9,09; eşinin desteğinin arttığını belirtenlerin oranı %89,66, artmadığını belirtenlerin oranı ise %10,34; daha girişken olduğunu bildirenlerin oranı %96,97, olmadığını bildirenlerin oranı ise %3,03 ve kendisini çalışan kadın olarak görenlerin oranı %96,97, görmeyenlerin oranı ise %3,03 olarak tespit edilmiştir.

İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğu insanların kendilerine karşı davranışlarının geliştiği, aile içi ilişkilerinin düzeldiği, arkadaş çevresinin çoğaldığı, saygınlığının arttığı, özgüvenin arttığı, eşinin desteğinin arttığı, daha girişken olduğu ve kendisini çalışan kadın olarak gördüğü tespit edilmiştir.

### ***Mikro Kredi Kullanmanın Sonuçlarına İlişkin Bulgular***

Ankete katılan mikro kredi kullanıcılarından yeniden mikro kredi almayı düşünenlerin oranı %93,94, düşünmeyenlerin oranı ise %6,06; kredi alarak ilerde kârlı işler yapmayı planlayanların oranı %90,91, planlamayanların oranı ise %9,09; mikro krediyi başka kadınlara öneririm diyenlerin oranı %96,97, önermem diyenlerin oranı ise %3,03 olarak tespit edilmiştir.

İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğu yeniden mikro kredi almayı düşünmekte, kredi alarak ilerde kârlı işler yapmayı planlamakta ve mikro krediyi başka kadınlara önermektedir.

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredinin yapılan ekonomik faaliyete etkisini; %51,52 oranında ürün çeşitliliğinin artması, %18,18 oranında karın artması, %18,18 oranında satışların artması şeklinde belirtirken, %12,12’si ise bir değişikliğin olmadığını belirtmişlerdir. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının yarısı mikro kredinin yapılan ekonomik faaliyete etkisini ürün çeşitliliğinin artması şeklinde olduğunu ifade etmişlerdir

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi ile yaptığınız işte ne kadar süre çalışmayı düşündüklerini; %36,37 oranında sağlığım el verdiği sürece, %18,18 oranında daha iyi bir iş bulana kadar, %18,18 oranında emekli olana kadar, %12,12 oranında uygulama sürdüğü sürece, %6,06 eşim/babam izin verdiği sürece, %6,06 çocukların eğitimi tamamlanana kadar ve %3,03 oranında ise paraya ihtiyaç bitene kadar şeklinde ifade etmişlerdir.

İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının büyük bir çoğunluğu sağlığı el verdiği sürece, daha iyi bir iş bulana kadar ve emekli olana kadar mikro kredi ile yaptığı işte çalışmayı düşünmektedirler.

Kadın girişimcilerin mikro kredi uygulamasından memnun olma nedeni sorusuna verdikleri cevapların % 57,58’i nakit para ihtiyacını karşılıyor, % 30,30’u mevcut işimi geliştirmemi sağladı ve %12,12’si ise iş kurmamı sağladı şeklinde olmuştur. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının yarıdan fazlası nakit para ihtiyacını karşıladığı için mikro kredi uygulamasından memnun kalmıştır.

Mikro kredi kullanıcıları ailesi ve çevresi tarafından desteklenmesini %33,33 çok, %27,28 orta, %15,15 çok fazla, %9,09 fikrim yok, %9,09 çok az ve %6,06 az şeklinde ifade etmişlerdir.

İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının çoğunlukla orta ve ortanın üzerinde düzeyde ailesi ve çevresi tarafından desteklenmektedir.

Kadın girişimciler mikro kredi kullanmanın yaşam kalitesini %60,61 oranında biraz yükseldi, %18,18 oranında değişim olmadı, %12,12 oranında çok yükseldi ve %9,09 oranında ise düştü şeklinde belirtmişlerdir. İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının yaşam kalitesi üzerine mikro kredi kullanmanın etkisi büyük bir oranda görülmüştür.

### ***Mikro Kredi Kullanmanın Sorunlarına İlişkin Bulgular***

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi uygulamasında karşılaştıkları genel sorunlar ise kredi miktarı yetersiz bulmaların oranı %54,55, grup kurmada zorlananların oranı %24,24, hayallerimi gerçekleştirebilmek için yeteri kadar birikim yapamayanların oranı %12,12, geri ödemelerde zorlananların oranı %6,06, ürettiklerimi pazarlamada sorun yaşayanların oranı %3,03 olarak tespit edilmiştir.

İzmir’de mikro kredi kullanıcılarının “kredi miktarını yetersiz bulmaları” ve “grup kurmada zorlananların oranı” sorunlarını mikro kredi uygulamasında karşılaştıkları genel sorunlardan en önemli sorunlar olarak görmüşlerdir.

Katılımcıların mikro kredi ile ilgili karşılaşmış oldukları sosyal sorunlardan; mikro kredi ile beraber büyük bir sorumluluk alınmasının oranını %57,58, ailenin ve çevrenin olumsuz bakış açısının oranını %15,15, mikro kredi ile evde söz hakkının artmamasının oranını %15,15, kendilerine yeterince zaman ayıramamalarının oranını %6,06 ve aile ile gerekli şekilde ilgilenememelerinin oranını %6,06 olarak bildirmişlerdir.

Mikro kredi kullanıcılarının mikro kredi ile ilgili karşılaşmış oldukları ekonomik sorunlardan; verilen kredi miktarının yetersiz olması %51,52, mikro kredinin geri ödenmesinde hizmet bedeli %18,18, kredinin ihtiyaçlar konusunda kullanılamaması %9,09, geri ödeme işlemleri yapılırken taksitlenme %6,06, kolaylığının yetersiz olması %6,06, oranlarının yüksek olması %3,03, kredi ile üretilen ürünlerde pazarlama sorunlarının yaşanması %3,03, oranlarının yüksek olması %3,03 ve kredi kullanma konusunda gerekli eğitimin verilmemesi %3,03 olarak belirtmişlerdir.

Ankete katılanlar, kredi miktarı arttırılmalı %46,15, bireysel olarak verilen kredi için grup kurma şartı aranmamalı %15,39, ödemeler aylık olmalı %15,39, ürün satışı için yönlendirme yapılabilir %7,69, sigorta prim desteği verilebilir %7,69 ve gençlere yönelik olmalı %2,56 şeklinde görüş belirtmişlerdir. İzmir’de mikro kredi kullanıcıları en çok kredi miktarının arttırılmasını önermişlerdir.

### **Sonuç**

Mikro kredi projesinin hem gelir hem de istihdam yaratma ve sosyal yaşamı daha kaliteli hale getirme anlamında İzmir’de her ilçede aynı oranda amacına tam anlamıyla ulaştığını söylemek mümkün değildir. Sistemin amacına ulaştığı ilçe Kemalpaşa ilçesi olmuştur. İzmir Mikro Finans Şubesi’nden mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin büyük bir çoğunluğu (140 kişi) Kemalpaşa ilçesinde faaliyet göstermektedir. Özellikle kırsalda yaşayan kadın girişimcilerin Kemalpaşa ilçesinden olması kırsal kalkınmaya olumlu etkilerini göstermektedir. Kemalpaşa ilçesine 6 kilometre mesafedeki Nazarköy mahallesinde kadın

girişimcilerin çoğunluğu (23 kişi) ve uzun süreli mikro krediden faydalanmaları ve yaptıkları işlerdeki sürekliliği kırsal kalkınmaya çok önemli bir örnek oluşturmuştur.

Kırsalda yaşayan kadınların aile bütçesine katkı sağlayacak iş kurmaları ya da bir işte çalışmalarının zorluğu göz önüne alındığında, kırsaldaki kadınlara mikro kredinin tanıtılması ve daha çok faydalanmalarının sağlanması sürdürülebilir kırsal kalkınma için çok önem arz etmektedir. Mikro kredi uygulaması kırsalda yaşayan kadınların ücretsiz aile işçisi konumundan kendine ve ailesine gelir getiren bir birey konumuna getirmesine yardımcı olabilecek çok önemli bir sistemdir. Kırsaldaki kadınların mikro kredi ile kurdukları işlerde ürettikleri ürünlerin pazarlanması için de desteklenmeye ihtiyacı olduğu açıktır.

Düşük gelirlili kadın girişimcilere verilen mikro kredi ile üretim faaliyetlerinde bulunması ve elde ettikleri gelirle evlerine maddi anlamda katkı sağlamalarına yardımcı olunması yanında, kadın girişimcinin aile ve toplum içerisindeki sosyal statülerine olumlu katkıları olmuştur.

Türkiye'deki kadınların %29,4'i ilköğretim mezunu (TUIK, 2021) olduğu dikkate alındığında, İzmir'deki mikro kredi kullanan kadın girişimcilerin eğitim seviyelerinin Türkiye ortalamasına göre yüksek olduğu söylenebilir.

Kadın girişimcilerin büyük bir çoğunluğunu evli olması, kadın girişimcilerin eşleri tarafından desteklendiğinin bir göstergesi olabilir. Fakat tek olduklarında bir işe başlamak için cesaretlerinin yeterli olmadığı ya da ailesi tarafından girişimciliğe yeterince yönlendirilmediği de bir gerçektir.

Kadın girişimcilerin büyük bir çoğunluğunun 2 ve 3 çocuk sahibi olduğu sonucuna göre; kadınların çocuk sahibi olmalarının bir iş kurmalarına ve bir işte çalışmalarına engel olmadığını göstermektedir.

İzmir'de mikro kredi uygulaması; kırsalda yaşayan kadın girişimcilere istihdam oluşturması, kurdukları işlerden gelir sağlaması ve sosyal yaşamlarına olumlu katkılarından dolayı faydalı ve başarılı olmuştur. Başarıya ulaşmada ve başarının devamlılığının sağlanmasında kredi mikro finans ofisinde yeterli miktarda personel istihdam edilmesi, mikro kredi verilen kadınlara sosyal ve ekonomik konularda daha fazla bilgi verilerek kadınların büyük çoğunluğunun gündelik ihtiyaçlarını karşılamaktan öteye geçmeleri teşvik edilmelidir.

Başarısızlığın önemli nedenlerinden biri kredi miktarının çok düşük olması, diğeri ise mikro kredi kullanan kadınların girişimci kişilik özelliği taşımamasıdır. Kredi miktarı küçük olduğundan mikro kredi kullanan kadınların çoğu yeni bir iş kurmak yerine evinde el işi ve benzeri üretim işleri yaptıkları görülmüştür. Dar gelirlili ve yoksulluk içinde geçim sıkıntısı çeken aileler aldıkları mikro krediyi, üretim ve yatırıma yönelik kullanmaktan ziyade tüketim ve acil ihtiyaçlar için kullanmaktadır.

Mikro krediler girişimci kadınların gelir ve refah düzeyini artırması yanında, kadın girişimciliğinin yaygınlaştırılması ile kırsal yerleşim yerlerinin kalkınmasına katkısı sağlanmasından dolayı çok önemlidir. Mikro kredi uygulamasının hedeflenen amaca ulaşması ve beklenen faydaları sağlaması; girişimci kişilik özelliklerine sahip kadınlara verilmesine bağlıdır.



Mikro kredi uygulaması girişimci özelliklere sahip ancak maddi ve manevi destekten yoksun girişimci kadınları hedeflemelidir. İzmir’de girişimci özelliklere sahip olan, ancak maddi sıkıntılar nedeniyle girişimcilik özelliklerini kullanamayan kadınlar bulunmaktadır. Mikro kredinin gerçek girişimci kadınlara ulaşmasının sağlanması durumunda, bu girişimci kadınların küçük ölçekli girişimlerde bulunmaları da mümkün olabilecektir. Bu girişimci kadınlara daha fazla kredi sunulması girişimcilik potansiyellerini ortaya çıkmasına ve küçük ölçekli olsa bile işyeri sahibi olmalarını sağlayarak, kadın istihdamına katkı sunacaklardır. Bunun sonucunda kadın işsizlik oranının düşeceği ve özellikle de işsizlikten dolayı kırsaldan kentlere olan göçlerin azalacağı öngörülmektedir. Kırsalda yaşayan kadınların sosyo-ekonomik açıdan güçlenmesi, hem toplum refahının artmasına, hem de kırsal kalkınma sürecini hızlandırmış olacaktır.

İlk defa mikro kredi kullanarak işe başlayan girişimci kadınlar için, yaptıkları işlerle ilgili eğitimin verilmemesi onların çeşitli sorunlar yaşamasına neden olmaktadır. Özellikle pazarlama ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmamaları, iş hayatının ve girişimciliğin getirdiği sorumluluğu tam olarak kavramamaları sonucunda; işlerini kurmuş olsalar dahi çoğu zaman işlerini sürdürebilme, büyütme ve geliştirme aşamalarında genellikle yeterli performansı gösterememektedirler.

İzmir’de mikro kredi kullanarak yeni iş kuran girişimci kadınlar, mikro kredi miktarını yeterli bulurken, bir iş sahibi olup mikro krediden faydalanıp işini büyütme ve geliştirmek isteyen kadın girişimciler genel olarak kredi miktarlarını yetersiz bulmaktadırlar. Eğer mikro kredi daha önceden işi olan, işini büyütme ve geliştirmek isteyen girişimci kadınlara verilecekse, mikro kredi kullanma şartlarının ve miktarının ayrı olması gerekebilir.

Gerçekten ihtiyacı olan kadınlara zamanında, uygun koşullarda ve yeterli miktarlarda mikro kredi verilmelidir. Kaynak yoksulu kadınlar, kolay faiz oranlarıyla kredi miktarını artırarak daha da güçlendirilmelidir. Daha fazla kadının mikro krediden haberdar olması için kitle iletişim araçları kullanılabilir. Bununla birlikte, şu anda mikro kredi kullanan ve deneyimi olan komşulardan ve arkadaşlardan gelen gayri resmi destekler, çoğu kadının mikro kredi kullanma kararı vermesine yardımcı olmada daha etkili olmaktadır. Bu nedenle, kadınların mikro krediye yönelik tutumlarını etkilemek için kişilerarası iletişim kanalları daha fazla kullanılmalıdır.

Proje alanındaki kadınlar farkındalık, sağlık, eğitim, güvenli gıdaya erişim konularında da güçlendirilmelidir, çünkü bu tür güçlenmeler gerçek ekonomik kalkınmaya yol açacaktır. Daha önceki araştırmaların çoğu mikro kredinin kadının iş hayatına katkısına odaklanmış ve bölgesel ve yerel alanlarla sınırlı kalmıştır. Ancak, kırsal kesimdeki kadınlar arasında yayılmak için mikro kredinin benimsenmesine yönelik daha fazla araştırma yapılmalıdır.

### **Kaynaklar**

Adaman, F., & Bulut, T. (2007). *500 milyonluk umut hikâyeleri*. İletişim Yayınları.

Appah, E., John, M.S., & Soreh, W. (2012). An analysis of microfinance and poverty reduction in Bayelsa State Of Nigeria. *Arabian Journal of Business and Management Review*, 1(7), 38-57.

- Arora, S., & Meenu, M. (2010). Microfinance intervention: An insight into related literature with special reference to India. *American Journal of Social and Management Sciences*, 1(1), 44-54.
- Aysan, A.F., & Dumandağ, D. (2014.) *Kalkınmada yeni yaklaşımlar*. İmge Kitabevi.
- Burtan Doğan B., & Kaya, M. (2013). Yoksullukla mücadelede mikro kredi sistemi, Diyarbakır örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(45), 144-170.
- Can, Y., & Karataş, A. (2007). Yerel ekonomilerde kalkınmanın itici gücü olarak kadın girişimcilerin rolü ve mikro finansman: Muğla ili örneği. *Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi, Yerel Ekonomiler Özel Sayısı*, 251-261.
- Chowdhury, H. J. (2001). Reintegration of internally displaced people: The need for microcredit. S. Hossain and G. Rahman (Eds.). *Microfinance and Poverty* (pp. 76-88), Oxford University Press.
- Çakıcı, A. (2006). Mersin'deki kadın girişimcilerin iş yaşamını etkileyen faktörler. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(4), 54-78.
- Çiçek, A., & Erkan, O. (1996). *Tarım ekonomisinde araştırma örnekleme yöntemler*. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Fidan, F., & Yılmaz, T. (2013). Kadın girişimciliğine alternatif bakış serüven mi? Macera mı? <https://docplayer.biz.tr/8957893-Kadin-girisimciligine-alternatif-bakis-seruven-mi-macera-mi-yrd-doc-dr-fatma-fidan-sakarya-universitesi-i-i-b-f-fidan-sakarya-edu.html>
- Geray, C. (1999). Kırsal kalkınma yöneltileri, ilçe yerel yönetimi ve 'ilçe köy birlikleri' önerisi. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 8(2), 8-18.
- Güneş, S. (2009). *Yoksullukla mücadelede mikro kredi uygulamaları, sosyal yardımlaşma ve dayanışma genel müdürlüğü proje destekleri* [Sosyal Uzmanlık Tezi]. T.C. Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü.
- Halkias, D., Nwajiuba, C., Harkiolakis, N., & Caracatsanis, S. M. (2011). Challenges facing women entrepreneurs in Nigeria. *Management Research Review*, 34(2), 221-235.
- Hisrich, R.D., & C. Brush (1984) The women entrepreneurs: Management skills and business problems. *Journal of Small Business Management*, 22, 30-37.
- Ifelunini, I.A., & Wosowei, E.C. (2012). Does microfinance reduce poverty among women entrepreneurs in South-Nigeria? evidence from propensity score matching technique. *European Journal of Business and Management*, 4(21), 76-87.
- Javed, A., Luqman, M., Khan, A. S., & Farah, A. A. (2006). Impact of micro-credit scheme of NRSP on the socio-economic conditions of female community in district Rawalakot. Azad Jamu and Kashmir. *Journal of Agriculture&Social Sciences*, 2(3), 142-144.
- Kalkınma Bakanlığı. (2018). Kırsal kalkınma, özel ihtisas komisyon raporu. On birinci kalkınma planı (2019-2023), <https://www.sbb.gov.tr/> <https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/04/KirsalKalkinmaOzelIhtisasKomisyonuRaporu.pdf>
- Kakwani, N., & Pernia, C. (2000). What is pro-poor growth. *Asian Development Review*, 8(1), 1-16.
- Kutanis, R. Ö. (2009, 5-9 Mart). Kadın ve erkek girişimcilerin algılama farklılıkları: Sakarya örneği. [Konferans sunumu tam metin]. Uluslararası Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi, Sakarya, Türkiye.

- Öz, C. S., & Çolakoğlu C. (2014). Türkiye’de mikro kredi uygulamasının Sakarya ili özelinde incelenmesi, *Çalışma ve Toplum*, 4, 177-206.
- Özkaya, M. O. (2009). Kadın girişimcilere yönelik "strateji geliştirmede" yerel yönetimlerle işbirliği içinde olmak, mümkün mü?. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(11), 56-72.
- Parveen, S., & Chaudhury, S. R. (2009). Micro-credit intervention and its effects on empowerment of rural women: The BRAC experience. *Bangladesh Research Publications Journal*, 2(3), 641-647.
- Petrin, T. (1991). Is entrepreneurship possible in public enterprises. J. Prokopenko and I. Pavlin (Eds.), *Entrepreneurship Development in Public Enterprises* (pp. 7-33). ILO, Geneva and International Center for Public Enterprises in Developing Countries.
- Sharma, S. (2016). Rural development through entrepreneurship, *International Journal of Social Impact*, 1(4), 1-4.
- Soysal, A. (2010). Kadın girişimcilerin özellikleri, karşılaştıkları sorunlar ve iş kuracak kadınlara öneriler: Kahramanmaraş ilinde bir araştırma, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, 5(1), 71-95.
- Sultana, S., & Hasan, S. S. (2010). Impact of micro-credit on economic empowerment of rural women, *The Agriculturists*, 8(2), 43-49.
- Tende, S. B. A. (2007). The place of informal sector in poverty alleviation: The Nigerian experience. *Journal of Management Research and Development*, 1(1), 46-58.
- Tewari, P., & Gakkhar, A. (2011). A study of opportunities extended to dairy women entrepreneurs under women’s dairy development scheme. *J. Dairying, Foods & H.S.*, 30(3), 178-181.
- TGMP. (2021, 07 Temmuz). Mikrofinans nedir, <https://tgmp.net/tr/sayfa/mikrofinans-nedir--/127/1.21.10.2020>.
- TÜİK (2021, 11 Haziran). Eğitim İstatistikleri, [www.tuik.gov.tr](http://www.tuik.gov.tr).
- Ufuk, H., & Özgen, O. (2001a). Interaction between the business and family lives of women entrepreneurs in Turkey. *Journal of Business Ethics*, 31(2), 95-106.
- Yağcı, F., & Bener, Ö. (2005). Girişimci kadınların demografik ve genel karakteristikleri ile kadınları girişimciliğe motive eden faktörler. *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 85-100.
- Yetim, N. (2002). Sosyal sermaye olarak kadın girişimciler: Mersin örneği. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, 2(2), 79-92.

## Ekler

### Anket Formu

#### A) DEMOGRAFİK ÖZELLİKLER

##### 1. Mikro Kredi Kullanan Kadınların Yaş Dağılımı?

- a) 17-25 yaş arası
- b) 26-35 yaş arası
- c) 36-45 yaş arası
- d) 46-55 yaş arası
- e) 56-65 yaş arası
- f) 66 ve üstü yaş

##### 2. Mikro Kredi Kullanan Kadınların Eğitim Durumu?

- a) Yok
- b) İlköğretim
- c) Ortaöğretim
- d) Yükseköğretim

##### 3. Mikro Kredi Alan Kadınların Medeni Durumları?

- a) Bekâr
- b) Evli
- c) Dul/boşanmış

##### 4. Mikro Kredi Alan Kadınların Çocuk Sayısı?

- a) Çocuk yok
- b) 1Çocuk
- c) 2 Çocuk
- d) 3 Çocuk
- e) 4 Çocuk ve Üstü

##### 5. Eş Seçim Kararınız?

- a) Görücü usulü
- b) Kendi kararım

##### 6. Eşin Çalışma Durumu?

- a) Evet
- b) Hayır
- c) Cevap yok

##### 7. Eşin Yaptığı İş?

- a) Esnaf
- b) Memur
- c) İşçi
- d) Çiftçi
- e) Emekli
- f) Serbest
- g) Cevapsız

##### 8. Evde Yaşayan Kişi Sayısı?

- a) 2 kişi
- b) 3 kişi
- c) 4 kişi
- d) 5 kişi
- e) 6 ve daha fazla kişi

##### 9. Evde Kararları Kim Verir?

- a) Eşim
- b) Ben
- c) Ortak karar alırız
- d) Aile büyükleri karar verir

#### B) MİKRO KREDİ KULLANMA DURUMU VE ÖZELLİKLERİ

##### 10. Mikro Kredi Kullanan Kadınların Oturdıkları Evin Kime Ait Olduğu?

- a) Kendi evi
- b) Kira
- c) Kendi evi değil ama ücretsiz oturuyor
- d) Lojman

##### 11. Mikro Kredi Almadan Önce Çalışıyor muydun?

- a) Evet
- b) Hayır

**12. Kredi alma kararını kim verdi?**

- a) Ben
- b) Babam
- c) Eşim
- d) Eş ile birlikte

**13. Mikro Kredi Kullanımı Öncesi Yaptığınız İş Neydi?**

- a) Çalışmayı düşünmüyordu
- b) İşsiz
- c) Ev Hanımı
- d) Kendi işini yapıyordu
- e) Çiftçi
- f) Esnaf
- g) Emekli
- h) Devlet Memuru (Kamu)
- ı) İşçi (Kamu)
- i) Özel Sektör
- j) Diğer

**14. Banka Kredilerine Başvurmama Nedeniz?**

- a) Banka kredilerine güvenmiyorum
- b) Bankaların uyguladıkları faiz oranlarını ödeme gücüm yok
- c) Bankaların kredi verme prosedürleri çok karışık

**15. Mikro Kredi Alma Nedenleri?**

- a) Borç Ödemek
- b) Geçimin Temini
- c) Çocukların Eğitimi
- d) Eşin İsteği
- e) Mevcut İş Büyütmek
- f) Yeni İş Kurmak

**16. Mikro Kredi Alma Tarihi?**

- a) 2016 ve öncesi
- b) 2017
- c) 2018
- d) 2019
- e) 2020

**17. Alınan Mikro Kredi Miktarı?**

- a) 500-1000
- b) 1001-2000
- c) 2001-3000
- d) 3001-4000
- e) 4001-ve üstü

**18. Mikro Kredi ile Yapılan İşler?**

- a) İş ve ticaret
- b) Seyyar satıcılık
- c) Üretim ve işlem
- d) Hayvancılık
- e) Tarım
- f) Kuaförlük
- g) Terzi
- h) Gıda ürünleri (Yöresel)
- ı) Kantin / Kafe işletmeciliği
- i) Diğer

**19. Krediyle Yapılan İşte Çalışan Kişiler?**

- a) Tek başıma çalışıyorum
- b) Eşim çalışıyor
- c) Yanımda işçi çalıştırıyorum
- d) Eşimle beraber çalışıyoruz
- e) Cevap yok

**20. Krediden Elde Edilen Kârla Yapılan Harcamalar?**

- a) Temel ihtiyaç
- b) Genel ihtiyaç
- c) Eğitim ve sağlık
- d) Tasarruf

- e) Yatırım
- f) Diğer

**21. Sigortalı mısınız?**

- a) Hayır
- b) Evet, SSK
- c) Evet, Bağ-Kur
- d) Evet, emekli Sandığı
- e) Evet, Yeşil Kartlı
- f) Evet, Eşimden dolayı SSK
- g) Evet, Eşimden dolayı Bağ-Kur
- e) Evet, Eşimden dolayı Emekli Sandığı

**22. Eşinin Geliri Ne Kadar?**

- a) 0-1000 TL
- b) 1001-1500 TL
- c) 1501-2000 TL
- d) 2001-2500 TL
- e) 2501-3000 TL
- f) 3001 TL' den fazla

**23. Ailenizin Mikro Kredi Almadan Önceki Aylık Gelir Ne Kadar?**

- a) 0-1000 TL
- b) 1001-1500 TL
- c) 1501-2000 TL
- d) 2001-2500 TL
- e) 2501-3000 TL
- f) 3001 TL' den fazla

**24. Ailenizin şu anki toplam aylık geliri ne kadardır?**

- a) 0-2000 TL
- b) 2001-3000 TL
- c) 3001-4000 TL
- d) 4001-5000 TL
- e) 5001 ve üstü TL

**25. Mikro kredi kullanımı ile yaptığınız işte aylık kazancınız nedir?**

- a) 0-500 TL
- b) 501-1000 TL
- c) 1001-1500 TL
- d) 1501-2000 TL
- e) 2001ve üstü TL

**C) MİKRO KREDİNİN SONUÇLARI**

**26. Mikro kredi ile yaptığınız işten sağladığınız kazancınız ile ne yapıyorsunuz?**

- a) Tümünü eşime/aileme veririm
- b) Bir kısmını eşime/aileme veririm
- c) Tümünü kişisel ihtiyaçlarım için harcarım
- d) Kendim ev harcamaları için kullanırım
- e) Çocukların giderleri için kullanırım

**27. Sadece Kendi Parasınız mı Arttı?**

- a) Evet
- b) Hayır

**28. Ailenin Toplam Parası mı Arttı?**

- a) Evet
- b) Hayır

**29. Ekonomik Kararlarını Vermedeki Yararı Olmuş mudur?**

- a) Evet
- b) Hayır

**30. Mikro Kredinin Gelir Harcama Konusunda Karar Vermede Mikro Kredi Almadan Önceye Göre Etkisi Olmuş mudur?**

- a) Evet
- b) Hayır

**31. İnsanların kendilerine karşı davranışlarının geliştiğini düşünüyor musun?**

- a) Evet
- b) Hayır

**32. Aile içi ilişkilerinin düzeldiğini düşünüyor musun?**

- a) Evet  
b) Hayır
- 33. Arkadaş çevresiniz çoğaldı mı?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 34. Saygınlığınız Arttı mı?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 35. Özgüvenin Arttı mı?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 36. Eşinin desteği Arttı mı?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 37. Daha girişken Oldunuz mu?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 38. Aile bütçesine katkı sağlıyor musun?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 39. Aile tasarruflarımız arttı**  
a) Evet  
b) Hayır
- 40. Yeniden Mikro Kredi Almayı Düşünüyor musunuz?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 41. Kredi Alarak İlerde Kârlı İşler yapmayı planlıyor musunuz?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 42. Mikro krediyi başka kadınlara önerir misiniz?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 43. Mikro Kredinin Yaptığınız Ekonomik Faaliyete Etkisi Ne Oldu?**  
a) Ürün çeşitliliği arttı  
b) Kâr arttı  
c) Satışlar arttı  
d) Bir değişiklik olmadı
- 44. Mikro kredi ile yaptığınız işte ne kadar süre çalışmayı düşünüyorsunuz?**  
a) Daha iyi bir iş bulana kadar  
b) Çocukların eğitimi tamamlanana kadar  
c) Emekli olana kadar  
d) Eşim/babam izin verdiği sürece  
e) Sağlığım elverdiği sürece  
f) Uygulama sürdüğü müddetçe  
g) Paraya ihtiyaç bitene kadar
- 45. Kendinizi çalışan kadın olarak görüyor musunuz?**  
a) Evet  
b) Hayır
- 46. Mikro kredi uygulamasından memnun olma nedenleriniz nedir?**  
a) Nakit para ihtiyacımızı kolayca karşılıyor  
b) İş kurmamı sağladı  
c) Mevcut işi geliştirmemi sağladı
- 47. Aileniz ve çevresiniz tarafından destekleniyor musunuz?**  
a) Fikrim yok  
b) Çok az  
c) Az  
d) Orta  
e) Çok  
f) Çok fazla
- 48. Mikro Kredi Kullanmanın Yaşam Kalitesine Etkisi Oldu mu?**  
a) Düştü  
b) Değişim olmadı

- c) Biraz Yükseldi
- d) Çok Yükseldi

**49. Katılımcıların Mikro Kredi İle İlgili Karşılaşmış Oldukları Sosyal Sorunlar**

- a) Ailenin ve Çevrenin Olumsuz Bakış Açısı
- b) Mikro Kredi İle Beraber Büyük Bir Sorumluluk Alınması
- c) Kendilerine Yeterince Zaman Ayıramamaları
- d) Aile İle Gerekli Şekilde İlgilenememeleri
- e) Ürünlerini Pazarlayamamaktan Kaynaklanan Ruhsal Sorunlar (Vicdan Azabı Vb.)
- f) Mikro Kredi İle Evde Söz Hakkının Artmaması

**50. Mikro Kredi Uygulamasında Karşılaşılan Sorunlar Nelerdir?**

- a) Kredi miktarı yetersiz
- b) Geri ödemelerde zorlanıyorum
- c) Grup kurmada zorlanıyorum
- d) Ürettiklerimi pazarlamada sorun yaşıyorum
- e) Hayallerimi gerçekleştirebilmek için yeteri kadar birikim yapamadım
- f) Geçirdiğim hastalık / kaza yüzünden, aldığım krediyi verimli kullanamadım

**51. Katılımcıların Mikro Kredi İle İlgili Karşılaşmış Oldukları Ekonomik Sorunlar**

- a) Kredi Kullanmam Konusunda Gerekli Eğitimin Verilmemesi
- b) Kredinin İhtiyaçlar Konusunda Kullanılamaması
- c) Verilen Kredi Miktarının Yetersiz Olması
- d) Kredi İle Üretilen Ürünlerde Pazarlama Sorunlarının Yaşanması
- e) Geri Ödeme İşlemleri Yapılırken Taksitleme
- f) Kolaylığının Yetersiz Olması
- g) Mikro Kredinin Geri Ödenmesinde Hizmet Bedeli
- h) Oranlarının Yüksek Olması

**52. Mikro Kredi Kullanıcısı olarak hangi öneride bulunursunuz?**

- a) Gençlere yönelik olmalı
- b) Üyeler arası işbirliği arttırılmalı
- c) Bireysel olarak verilen kredi için grup kurma şartı aranmamalı
- d) Kredi miktarı arttırılmalı
- e) Kredi kullanımında sınır olmamalı
- f) Ödemeler aylık olmalı
- g) Ödemeler tek seferde alınabilir
- h) Ürün satışı için yönlendirme yapılabilir
- i) Hizmet/işlem bedeli alınmamalı
- j) Sigorta prim desteği verilebilir





## Yaşlı Bireylerin Yoksulluk Bağlamında Medyada Temsiline Yönelik Göstergebilimsel Bir Çalışma Örneği<sup>†</sup>

### A Semiotic Study on the Representation of Elderly People in the Media in the Context of Poverty

Aziz COŞKUN\*

Aydın KAYMAK\*\*

#### Öz

Çalışmanın temel amacı, yaşlı bireylerin yoksulluk bağlamında medyada nasıl temsil edildiğinin ortaya konulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, “Yaşlı bireyler yoksulluk bağlamında haber görsellerinde nasıl temsil edilmektedir?”, “Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde hangi mesajlar verilmektedir?”, “Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde topluma yönelik nasıl bir çağrıda bulunmaktadır” şeklindeki soruların yanıtı aranmıştır. Çalışmanın evrenini, medyada yaşlı yoksulluğuyla ilgili haberlerde yer alan görseller oluşturmuştur. Çalışma kapsamında evreni en iyi şekilde temsil edeceği düşünülen yedi haber görseli, çeşitli haber sitelerinden amaçsal örneklem doğrultusunda seçilerek çalışma kapsamına dâhil edilmiştir. Seçilen görseller, Roman Jakobson’un düzdeğişmece, eğretilme, duygusal işlev, gönderimsel işlev ve çağrı işlevi kavramları esas alınarak göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma sonucunda yaşlı yoksulluğunun yaşlı bireylerin içinde bulunduğu muhit, yaşadıkları ortam, kıyafetler, ev, araç ve gereçleri, teknolojiden yoksunluk, çalışma zorunluluğu bağlamlarında ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca yaşlı yoksulluğunun yaşlı bireyleri maddi ve manevi olarak olumsuz etkilediği, yaşamlarını zorlaştırdığı, onları çalışmak zorunda bıraktığı şeklinde muhtevalardan oluştuğu görülmüştür. Bu mesajlar çerçevesinde çalışma, yaşlı yoksulluğuyla mücadele edilmesi gerektiği, yoksul yaşlı bireylerin maddi ve manevi desteğe ihtiyaçları olduğuna yönelik çağrıda bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yaşlı, Yaşlılık, Yaşlı Yoksulluğu, Medya, Göstergebilim.

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Öğr. Gör. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Bitlis, Türkiye, e-posta: [azizcoskun@hotmail.com](mailto:azizcoskun@hotmail.com), ORCID: 0000-0002-8486-8266.

\*\* Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye, e-posta: [aydinkaymak8484@gmail.com](mailto:aydinkaymak8484@gmail.com), ORCID: 0000-0001-8534-9516.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 25.05.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 25.06.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Coşkun, A., & Kaymak, A. (2022). Yaşlı bireylerin yoksulluk bağlamında medyada temsiline yönelik göstergebilimsel bir çalışma örneği. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 143-161.



**Abstract**

The main purpose of the study is to reveal how elderly people are represented in the media in the context of poverty. In line with this purpose, answers are sought to the questions such as "How are elderly people represented in news visuals in the context of poverty?", "What messages are conveyed in news visuals about elderly poverty?", "What kind of a call is made to the society in news visuals about elderly poverty?". Target population of the study is formed by the visuals appearing in the media about elderly poverty. Within the scope of the study, seven news visuals that are considered to represent the target population in the best way have been selected from various news websites in accordance with the objective sample and included in the scope of the study. The selected visuals have been analyzed by semiotic analysis method based on Roman Jakobson's concepts of metonymy function, metaphor function, emotive function, referential function, conative function. As a result of the study, it has been observed that the poverty of the elderly negatively affects the elderly individuals financially and spiritually, makes their lives difficult, and forces them to work.

**Keywords:** Elderly, Elderliness, Elderly Poverty, Media, Semiotics.

**Giriş**

Yoksulluk, bireylerin çağın şartlarına göre standart bir hayat düzeyinin altında yaşam sürdürmek zorunda olduğuna vurgu yapar. Yoksulluk; bireylerin beslenme, barınma, ısınma, kıyafet gibi temel ihtiyaçlara kısmen veya büyük oranda erişemediği durumlarda ortaya çıkar. Buna göre; bireyler üzerinde ekonomik olduğu kadar sosyal, psikolojik yönlerden de olumsuzluklar doğuran, onların yeterli düzeyde gelire sahip olmama/olamama durumunu yoksulluk olarak tanımlayabiliriz. Genç, yaşlı fark etmeksizin birçok kişiyi olumsuz şekillerde etkileyen yoksulluk, zamanla gelişen biyolojik değişiklikler, yaşlılığa bağlı hastalıklar gibi nedenlerle yaşlı bireylerin hayatlarını zorlaştırır. Sosyal bir problem olan yaşlı yoksulluğu, günümüzde yaşlı nüfusun giderek artmasına paralel olarak sıklıkla tartışılan konulardan biridir.

Yoksulluk mağduru bireylerin, medyada nasıl temsil edildiği ve bununla hangi mesajların verildiği, topluma yönelik yaşlı yoksulluğuyla ilgili nasıl çağrıda bulunulduğu yapılan tartışmaların odağında olması gereken konuların biridir. Zira medya farkındalık yaratma, bilgilendirme işlevlerinin gereği olarak ve geniş kitlelere ulaşabilme potansiyelinin sağladığı güçle, yaşlı yoksulluğuyla mücadelede ve bu konuya dikkat çekilmesi açısından büyük bir önem taşır. Bu bağlamda medya, konuya yönelik farkındalık yaratmak açısından en önemli referans araçlarından biridir. Medyanın toplumsal yaşamdaki yeri 21. yüzyılda hiç olmadığı kadar artmıştır. Günümüzde her yaşta insan, teknolojiyle içli dışlı olmanın yanında küresel bağlantı açısından da medya araçlarına büyük önem vermektedir. Dolayısıyla medya araçlarının insanlara sağladığı sınırsız etkileşim özgürlüğü (Görmez, 2015: 94) yoksulluk konusunda da önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın amacı, yaşlı bireylerin yoksulluk bağlamında medyada nasıl temsil edildiğinin ortaya konulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada; "Yaşlı bireyler yoksulluk bağlamında haber görsellerinde nasıl temsil edilmektedir?", "Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde hangi mesajlar verilmektedir?", "Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde topluma yönelik nasıl bir çağrıda bulunulmaktadır?" şeklindeki soruların yanıtı aranmıştır. Çalışma kapsamında, internet üzerinden geniş bir tarama yapılarak evreni en iyi şekilde yansıtaçağı düşünülen yedi haber görseli, amaçsal örneklem doğrultusunda seçilmiştir. Çalışmanın örnekleme seçilirken görsellerin yaşlı yoksulluğunu farklı açılardan yansıtmalarına önem verilmiştir. Seçilen görseller, Roman Jakobson'un düzdeğişmece, eğretileme, duygusal işlev, gönderimsel işlev ve çağrı işlevi kavramları esas alınarak göstergebilimsel analiz

yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada Jakobson'un göstergibilim kavramlarının esas alınmasının birçok nedeni vardır. Bunlar; hangi mesajların nasıl bir bağlam içinde verildiğinin tespit edilmesi, görsellerde hangi çağrılarda bulunduğu ortaya çıkarılması, yoksulluğun ve yaşlılığın temsil edilme biçimlerinin belirlenmesi gibi sıralanabilir.

Medyada yaşlı yoksulluğunun temsiline yönelik yapılan literatür taramasında konuyu doğrudan ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla yapılan bu çalışma ile yaşlı yoksulluğunun medyada ne şekilde temsil edildiğine yönelik dikkat çekileceği ve literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışma bu hususlar konusunda önem arz etmektedir.

### Yaşlılık Kavramı

Yaşlanma ya da yaşlılık, bütün varlıkların ortak kaderidir. Her canlı, yaş olarak yaşamsal işlevlerinde azalmaya neden olan, süreğen ve evrensel olan yaşlanma sürecini yaşar. Yaşlanma; yaşam döngüsünün çocukluk, gençlik, erişkinlik gibi doğal ve zorunlu bir sürecidir. Normal yaşlanma, zamanın geçişine bağlı olarak hastalık söz konusu olmaksızın ortaya çıkan anatomik yapı ve fizyolojik işlev değişikliklerini ifade eder (Bölükbaş & Arslan, 2003: 235).

Yaşlılık; psikolojik, sosyolojik, fizyolojik ve ekonomik olarak yaşam konusunda kayıp ve çöküşlerin yaşandığı bir süreçtir. Fizyolojik olarak yaşlılık, kronolojik yaşla birlikte ortaya çıkan değişimi; psikolojik boyutuyla yaşlılık, algı, öğrenme, psikomotor, problem çözme ve kişilik özellikleri açısından insanın uyum sağlama kapasitesinin kronolojik yaş ilerledikçe değişimini ifade etmektedir. Sosyolojik anlamda yaşlılık ise belirli bir toplumsal yaşamda bazı yaş grubundan beklenen davranışlar ve toplumun gruba biçtiği değerlerle ilgilidir (Beğer & Yavuzer, 2012: 1).

Yaşlılık konusunda yapılan çalışmalarda yaşlanma sürecinde; moleküler, hücresel, doku/organ, bireysel ve toplumsal yaşlanmak olmak üzere beş farklı aşamanın olduğu belirtilmektedir. Bu aşamalar aşağıdaki gibidir (Uncu & Özçakır, 2003: 32):

1. Moleküler yaşlanma: Kollajen makromoleküllerinin birikimi ile oluşan intra-intermoleküler köprülerin, tendon, deri ve kan damarlarının elastisitesinde azalmaya yol açması ile olmaktadır.
2. Hücresel yaşlanma: Mutasyona uğramış hücrelerin sayısal olarak atmasını ifade eder.
3. Doku ve organ yaşlanması: Yaşla beraber birçok organda ortaya çıkan yapısal ve işlevsel bozukluklar olarak bilinmektedir.
4. Bireysel yaşlanma: Yaş alan bireylerin, çevreye uyum yeteneğinin azalmasına bağlı olarak ölümlerle sonuçlanacak şekilde canlılık fonksiyonlarında gözlemlenen bozulmalardır.
5. Toplumsal yaşlanma: Bir toplumda 64 yaş ve üzerindeki kişilerin tüm nüfusa oranını gösteren aşamadır.

Toplumsal yaşamda yaşlılık ya da yaşlı olmak, genellikle olumsuz duygu, düşünce, algı ve beklentilerle anılır. Bu algının oluşmasındaki en büyük etmen, yaşlı olarak tarif edilen kişilerin büyük ölçüde üretim mekanizmasından çekilmesi ve toplum için bir yük olarak kabul edilmesinden kaynaklıdır. Özellikle yaşlı kesimin emekli olması, kronik hastalık ve fiziksel

gerilemelerle birlikte anılması, yaşlılığın ekonomik bir sorun olarak algılanmasına neden olur (Çunkuş, Yiğitoğlu & Akbaş, 2019: 95). Sözü edilen bu algıların oluşmasındaki ana etmen, 20. yüzyıldaki toplumsal değişimlere bağlanabilir. Çünkü bu yüzyılla birlikte insan ömrü hiç olmadığı kadar biyolojik olarak uzadı. Böylece toplumsal yaşamda daha öncesinde saygınlığı ve otoriteyi temsil eden yaşlılık, düşkünlük ve acizlik gibi dışlayıcı durumlarla anılmaya başlandı. Hele ki sosyal ilişkilerde birincil olan pozisyonundaki yerini, fikrine dahi danışılmayan bir yük olarak telakki edilmesi yaşlıların durumunun ciddiyetini arttırdı (Yaman & Acar, 2015: 7).

Toplumsal yaşamda yaşlılara yönelik algının değişime uğramasını;

20. yüzyıldaki gelişmeler; geniş ailelerin çekirdek aileye dönüşmesi, kadının çalışma yaşamına katılması, gelenek, kültür ve değerlerin değişime uğraması, eğitim seviyesinin yükselmesi, sağlık alanında bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, sosyal güvenliği olan ve yararlanan kişi sayısının artması, ortalama insan ömrünün uzaması vb. (Dönümcü, 2006: 43).

gelişmelere bağlayabiliriz. Sayılan tüm bu nedenlerden kaynaklı olarak yaşlılık dönemi, kendi has sorunları ile bir kayıplar dönemi başlatır. Kayıpların başlaması ile yoksullukların ortaya çıkması, yaşlı bireylerin öz saygısının ve yaşamdan duydukları tatminin azalmasına neden olur (Yerli, 2017: 1279). Aynı şekilde, yaşlılar, bakıma muhtaç ve bağımlı kişiler olarak algılanmakta, fiziki, cinsel ve iktisadi istismar yoluyla birçok gayri insanı muameleye maruz kalabilmektedirler (Kaya, 2020: 2).

Yaşlılık toplumsal ve kültürel ilişki ve anlayışımıza bağlı olarak bir toplumdan diğerine göre farklılık gösterir. Farklılıkların oluşmasında toplumların kendi iç dinamiklerinin, tarihsel gelişiminin, yaşam ve geçim şekillerinin payı vardır. Batılı toplumlarda yaşam evrelerinin parçalı olarak algılanması bunun göstergesidir. Batılılar yaşamı; çocukluk, gençlik, erişkinlik ve ihtiyarlık olarak ayırırlar. Bu anlayışta ihtiyarlık; acizlik, yalnızlık ve düşkünlükle yakın anlamlara gelir. Batılı olmayan toplumlarda ise hayat, doğumdan ölüme kadar süren bir bütün olarak algılanır. Yaşlılar, toplumdan ayrı bir grup olarak görülmez ve bakıma muhtaç olarak algılanmazlar (Beğer & Yavuzer, 2012: 2). Sonuç olarak yaşlılığı, toplumda sanılanın aksine hayatın durağan ve değişmez bir dönemi değil; yaşamın tüm evrelerinin zorlamalarına karşın bireylerin var olabilme güçlüğünü ve bilgeliğini içeren aktif bir dönemi olarak da değerlendirebiliriz.

### **Yoksulluk, Yaşlı Yoksulluğu ve Türkiye'deki Durumu**

Günümüzde ister gelişmiş ister gelişmekte ya da gelişmemiş olsun tüm ülkelerde yoksulluk çok önemli bir sorundur. Yoksulluk konusunda görüş birliği olmamakla birlikte hakkında farklı tanımlamalar vardır. Bu durum yoksulluğun çok yönlü bir kavram olduğunu gösterir. Yoksulluğu tanımlama çalışmaları 19. yüzyıla dayandırılmaktadır. Fikret Şenses, yoksulluk tanımlarındaki en güçlü yaklaşımın 19. yüzyılın sonlarında İngiltere'de yapılan çalışmalar ile başladığını ifade eder. Buna göre; yoksulluk kavramı ilk olarak 1880'li yıllarda İngiltere'de Booth tarafından ileri sürülmüştür. Kavramın geliştirilmiş hali ile kullanılması 1899 yılına denk gelmektedir. Bu tarihte, York kenti için yaptığı çalışmada Rowntree tarafından kullanıldığı görüşü hâkimdir. Daha sonra yapılan çalışmalar neticesinde, kavramın ilk olarak 1870 yılında yine İngiltere'de "İlkokullar Yasası" gereğince eğitim masraflarını

ödeyemeyen ailelerin tespiti amacıyla il milli eğitim müdürlüklerince yapılan çalışmalara dayandığı kabul edilir (Şenses, 2006: 108). Yoksulluk, mahiyeti ve boyutu açısından ele alındığında toplumların farklı sosyoekonomik gelişmişlik düzeylerine göre değişkenlik gösterir. Bu durum, kavramın, hayati risk taşıması açısından bütün toplumların önemli ortak sosyal sorunlarından biri olduğunun ifadesidir. Yoksulluk denilince akla ilk olarak zenginliğin karşıtı fakirlik, sefalet, açlık, yokluk, muhtaçlık, hayatla mücadele, temel ve zorunlu ihtiyaçları karşılayamama gibi kavramlar gelir. Bu kavramlara binaen yoksulluğun sadece maddi muhtevalardan oluşan bir kavram olduğu algısına kapılmamak gerekir. Geniş yelpazede yoksulluk; kişi başına düşen milli gelirin azlığı, okuma yazma oranı, ortalama ömür, beslenme, sağlık hizmetlerinden yararlanma gibi durumları da içerir (Ak, 2016: 296-297).

Literatürde yoksulluk konusunda; mutlak yoksulluk, göreceli yoksulluk ve insani yoksulluk olmak üzere farklı kavramlar mevcuttur. Mutlak yoksulluk, kişilerin ya da hanehalkının fiziksel olarak yaşamını devam ettirebilmesi için gerekli olan asgari tüketim düzeyini ifade eder. Başka bir ifadeyle, kişi başına düşen gelirin bireysel temel ihtiyaçların karşılanmasına yetecek miktarın altına düşmemesidir (Yaşar & Taşar, 2019: 121). Göreceli yoksulluk; herhangi bir kişinin, yaşamını idame ettirebilmesi için sahip olduğu mutlak gelir düzeyinden ziyade geliri ve refahı arasındaki farklılıkları ifade eder. Başka bir ifadeyle bireyin, gerekli olan taşıma, sağlık, eğitim, içme suyu, kültürel etkinlikler vb. mal ya da hizmetleri karşılayabilecek gelir seviyesinin altında kazanç elde etmesidir (Topgül, 2013: 280). İnsani yoksulluk; kişinin yaşamını sürdürmek ya da asgari düzeyde yaşam standardını karşılamak için kişi veya hanehalkının ihtiyaç duyduğu temel gereksinimlerin yeterli düzeyde elde edilememesi olarak tanımlanır (Sam, 2008: 62).

Toplumsal yaşamda bazı yaş gruplarının (Çocuklar, gençler, yaşlılar) yoksulluk, işsizlik, eşitsizlik, güvensizlik, ayrımcılık ya da dışlanma olayları ile karşılaşma olasılıkları diğer yaş gruplarına daha yüksektir. Özellikle yaşlılar, gelir getirisi olan bir işten mahrum kalmaları/bırakılmaları, artan bedensel güçlükleri, sağlık sorunları gibi nedenlerden yoksulluk riskine daha çok maruz kalırlar (Kayan, 2012: 89). Yaşlılıkla beraber gelir elde etmedeki sınırlılıklar ve ek maliyetler, yaşlıların yoksullaşması riskini arttırmaktadır. Yetersiz beslenme, temel sağlık hizmetlerinden faydalanamama, sağlıksız ortamlarda yaşam sürdürme etme çabaları, eğitimsizlik, yalnızlık gibi sorunlar, yaşlıların yoksulluğunu daha da artırır. Böylece yaşlılar, refah düzeylerini yükseltme ve yaşam kalitesini artırma olanaklarından mahrum kalırlar. Bu bağlamda yaşlıların, yoksulluk durumlarının derinleşmesi riskine daha çok maruz kaldıklarını ifade edebiliriz (Ak, 2017: 198). Yaşlı yoksulluğunun nedenleri, bireylerin kişisel sorumluluk ve özellikleri ya da tamamen yapısal etmenler veya sosyoekonomik sistemle ilişkilendirir. Buna karşın yaşlı yoksulluğunun temel nedeni, sosyal güvenlik sistemindeki eksiklikler ve gelir dağılımındaki eşitsizlikler olarak karşımıza çıkar. Özellikle kayıt dışı çalışmanın yaygın olması, sosyal sigorta uygulamalarının yaşlıları kapsam dışında bırakması, emekli ve yaşlı aylıklarının düşük olması yaşlı yoksulluğunun sonuçlarını ve boyutunu önemli ölçüde etkiler (Karadeniz & Öztepe, 2013: 78-79).

Dünya genelinde yaşlı nüfusun genel nüfus içindeki oranı sürekli artmaktadır. Bu nedenle demografik yapı giderek değişmekte, yaşlı nüfusun baş etmekte zorunda kaldığı sorunlar da çeşitlenmektedir. Gelişmiş ülkeler bu süreci daha öncesinden görerek bazı

önlemler alırlar. Sosyal güvenlik ve sosyal hizmetler alanında alınan tedbirler bu önemlere örnektir. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkeler de yaşlanma hızına paralel olarak gerekli olan plan, politika ve uygulamaları hayata geçirirler (Danış, 2009: 68).

Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından 2022 yılında "Yaşlılara Saygı Haftası" çerçevesinde yaşlı nüfusa özel olarak çıkarılan bir haber bülteni yayınlandı. 65 ve üstünün yaşlı olarak kabul edildiği çalışmada yaşlı nüfus, 2016 yılında 6 milyon 651 bin 503, 2021 yılında %24 artarak 8 milyon 245 bin 124 kişi olarak açıklandı. Yaşlı nüfusun toplam nüfus içindeki oranı, 2016 yılında %8,3 iken, 2021 yılında %9,7'ye yükseldi. Yaşlı nüfusun 2021 yılında %44,3'ünü erkek nüfus, %55,7'sini kadın nüfus oluşturdu. Aynı raporda TÜİK, eşdeğer hanehalkı kullanılabilir fert medyan gelirinin %60'ına göre hesaplanan yoksulluk oranını, 2016 yılında Türkiye geneli için %21,2, 2020 yılında %21,9 olarak açıkladı. Yaşlı nüfus için bu oran, 2016 yılında %16,0, 2020 yılında ise %16,7 olarak tespit edildi (TÜİK, 2022). Yukarıdaki bilgiler, Türkiye'de yaşlı nüfusunun ve yoksulluğunun artmış olduğunu, ülkenin ekonomik, sosyal ve çevresel faktörlerden etkilendiğini göstermektedir. Gerek Türkiye'de gerek gelişmekte olan diğer ülkelerde gerekse gelişmiş ülkelerde yoksulluk konusu büyük bir sorun olmaya devam etmektedir. Bu yüzden yaşlı yoksulluğu tüm ülkelerde iyice analiz edilmeli, önlenmesine yönelik çalışmalar yürütülmelidir.

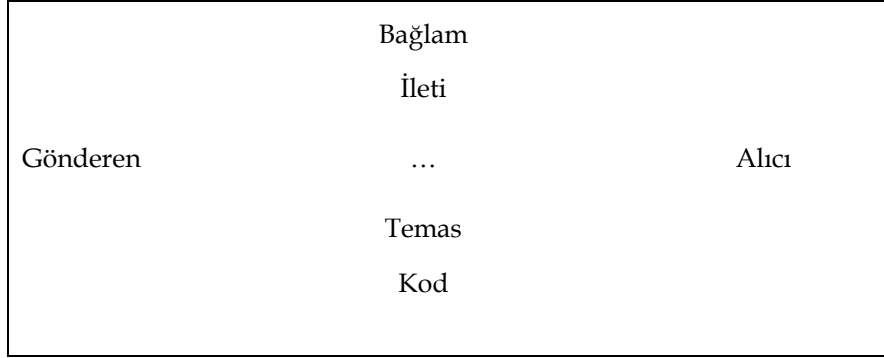
### Yöntem

Çalışmanın amacı, yaşlı bireylerin yoksulluk bağlamında medyada nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, "Yaşlı bireyler yoksulluk bağlamında haber görsellerinde nasıl temsil edilmektedir?", "Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde hangi mesajlar verilmektedir?", "Yaşlı yoksulluğuyla ilgili haber görsellerinde topluma yönelik nasıl bir çağrıda bulunulmaktadır" şeklindeki soruların yanıtı aranmıştır.

Çalışma kapsamında internet üzerinden geniş bir tarama yapılarak evreni en iyi şekilde yansıtacağı düşünülen yedi haber görseli, amaçsal örneklem doğrultusunda seçilmiştir. Çalışmanın örnekleme seçilirken görsellerin yaşlıların yoksulluğunu farklı açılardan yansıtmasına önem verilmiştir. Seçilen görseller, Roman Jakobson'un düzdeğişmece, eğretileme, duygusal işlev, gönderimsel işlev ve çağrı işlevi kavramları esas alınarak göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Göstergebilim, "anlamalı bütünleri ya da gösterge dizgelerini, yani göstergeleri belirleyen yasaları, aralarında kurdukları bağıntıları, onların işleyiş kurallarını saptamaya, böylelikle inceleme yöntemlerini oluşturmaya, betimleyip açıklamaya" çalışan bir bilim dalıdır (Aktulum, 2004: 2). Gösterge ise "kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır." (Rifat, 2014: 11).

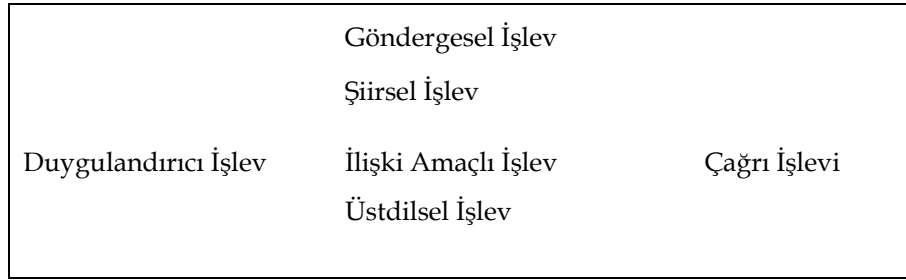
Tarihsel süreçte göstergebilim konusunda birçok isim ön plana çıkmıştır. Bu isimlerden biri de 20. yüzyılın ikinci yarısında dilin işlevleri kuramlarına bir yenilik getiren "dil dışı dünyadan iletişim ekseninde her tür bağlamın kullanılabileceğini öne süren" Roman Jakobson'dur (Saral, 2020: 538). Jakobson'a göre bir iletişimin gerçekleşmesi altı etmenin (gönderen, bağlam, ileti, temas, kod ve alıcı) varlığına bağlıdır. Jakobson'un modeli doğrusal bir temel ekseninde başlar. Gönderici alıcıya iletisini gönderir. Gönderilen ileti kendisinin dışında başka bir şeyi niteler. Jakobson bu durumu bağlam olarak isimlendirir. Bilindik bu unsurlara Jakobson temas ve kod olmak üzere iki unsur daha ekler. Tema, gönderici ve alıcı

arasındaki fiziksel ve psikolojik bağlantılara gönderme yapan bir kavramdır. Kod ise içinde iletinin şekillendiği ortak anlam sistemidir. Jakobson'un modeli aşağıdaki gibidir (Fiske, 2003: 57):



Şekil 1. İletişimin oluşturu etmenleri

Jakobson bu altı etmeni açıklamak amacıyla başka bir model geliştirmiştir. Bu model ışığında bu etmenlerin altı adet işlevi olduğunu belirtmiştir. Her etmen, modelde nitelenen işlevlerin yerini aldığını söylemiştir. Bunlar şu şekildedir (Fiske, 2003: 57):



Şekil 2. İletişimin işlevleri

Göndergesel işlev, "iletişim sürecinin gerçekleştiği bağlamı ifade etmektedir. Diğer bir deyişle gönderenin, gönderilene hangi şartlar altında nerede, ne zaman ve nasıl gönderdiği ile ilgilenmektedir." (Çakı, 2020: 68-69). Duygularıcı işlev, göndericinin duygu ve düşüncelerini ifade eder. Ayrıca ruhen ve fiziken ne düzeyde olduğuyla ilgili iletileri içerir (Saral, 2020: 538). Şiirsel işlevde mesaj yalnız kendisini hedeflemektedir. Esas vurgu mesajın kendisine çekilmekte ve mesaj estetik değerler içerdiğinden öznel bir yargı oluşturmaktadır. Şiirsel işlevin özelliği, diğer işlevlerle bütünleşerek yeni bir düzen meydana getirebilmesidir. İlişki amaçlı işlev, dilin algılama fonksiyonunu ifade etmektedir. Bu işlev, dil yoluyla ilişki kurmada, bu ilişkinin devam ettiğini doğrulama, ilişkiyi sürdürme ve sonlandırmada gerçekleşmektedir. Selamlaşma gibi iletişim biçimi bu işleve örnek olarak verilebilir. Üst dilsel işlev, koda yönelik ortak bir dil bilgisi vermeyi ifade eder. Üst dilsel işlevde alıcının anlamadığı bir olgu ortak dil kümesinde yer alan başka bir ifadeyle aktarılabilir. Çağrı işlevi ise algılama ya da etkileme fonksiyonunu çalıştıran bir işlevdir. Bu işlev alıcıya odaklı olarak seslenme, emir verme, soru sorma gibi biçimleri içinde barındırır (Saral, 2020: 538).

Jakobson'un göstergibilim anlayışında eğretileme ve düzdeğişmece kavramları da önemli bir yer tutar. Düzdeğişmece, bir parçanın bir bütünü temsil etmesi şeklinde tanımlanabilir (Barthes, 1979: 54). Düzdeğişmecede esas olan bütünü temsil etme potansiyeline sahip bir parçanın (bir ağaç, bir çocuk, bir kadın vb.) bütününe ( tüm ağaçlar,

tüm çocuklar, tüm kadınlar vb.) yönelik bir gönderme yapabilmesidir. Bir görselde yer alan bir yaşlının tüm yaşlıları temsil etmesi düzdeğişmeye örnek olarak verilebilir. Eğretileme ise “bir sözcüğü yerleşik anlamına yakın ama ondan değişik anlamlı bir başka sözcük yerine kullanarak yapılan sapmaca” dır. “Örneğin ‘üzüntünün kaynağı’ sözünde, su çıkan yer anlamındaki sözcük (kaynak), neden ya da köken yerine kullanılmıştır: Bu bir eğretilemedir.” (Guiraud, 1994: 135).

## Bulgular



Görsel 1: “Yaşlılar yoksullaştı”, (Cumhuriyet, 2017, 16 Mart)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı kadın, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretileme</b>	Baston, yaşlılığın; yaşlı bireyin kıyafeti, içinde bulunduğu muhit yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yaşlı yoksulluğu, yaşlıların yaşamlarını olumsuz yönde etkilemektedir.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıların yaşam şartlarını zorlaştırmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksulluğun yaşlıların yaşam şartları üzerindeki etkisine dikkat çekilerek yaşlı yoksulluğuyla mücadele edilmesine yönelik çağrıda bulunulmaktadır.

Tablo 1. Görsel 1’in çözümlenmesi

İlgili görselde yer alan yaşlı kadın, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır. Görselde yer alan baston yaşlılığın, yaşlı bireyin kıyafeti, içinde bulunduğu muhit yoksulluğun eğretilemesi olarak yer almaktadır. Posterde hâkim düşünce yoksulluğun yaşlıların yaşam şartlarını zorlaştırdığı şeklindedir. Yaşlı bireyin üzerinde görülen kıyafetler geleneksel bir giyim tarzını yansıttığı gibi kıyafetlerin eski görünmesi yoksulluğa da vurgu yapmaktadır. Görselde yaşlı kadının sağ elinde bir şey taşıdığı görülmektedir. Ne olduğu belirsiz olan nesne, yoksulluğun vurgulanması amacına yöneliktir. Zira elinde bastonla yürüyen ve yaşlılığın bedensel bir yansıması olarak algılanan yaşlı bireyin eğik bir vaziyette yürümesi zaten yürümekte zorlanan bireyin elinde bir şey taşımak zorunda olduğu şeklinde yorumlanabilir. Mevcut bağlamı içinde görsel bu zorunluluğun, yoksulluğun bir sonucu olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Görselin bağlamı yaşlı kadının elinde yiyecek



maddesi gibi zorunlu ihtiyaçların olduğunu düşündürmektedir. Bu bakımdan görselin duygusal işlevi yaşlı yoksulluğunun, yaşlıların yaşamlarını olumsuz yönde etkilediği düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Fotoğrafın sol tarafı karanlık görülmektedir. Bu durum, doğrudan yaşlı bireye ve içinde bulunduğu muhite odaklanılması amacına yöneliktir. Yaşlı bireyin hemen arkasında taşla örülmüş bir duvar, mütevazı bir müstakil ev ve üzerinde yürüdüğü kaldırım taşlarıyla döşenmiş bir yol görülmektedir. Söz konusu unsurların modern yapılardan uzak mütevazı bir şekilde görselde yer alması yoksulluğun vurgulanması amacına dönüktür. Tüm unsurlar bir arada değerlendirildiğinde görselin gönderimsel işlevinin yoksulluğun yaşlıların yaşam şartlarını zorlaştırdığı düşüncesi olduğu söylenebilir. Görsel aracılığıyla yoksulluğun yaşlıların yaşam şartları üzerindeki etkisine dikkat çekilerek yaşlı yoksulluğuyla mücadele edilmesine yönelik çağrıda bulunmaktadır. Bu şekilde yaşlı yoksulluğunun önlenmesine yönelik bir algı oluşturulmaktadır.



Görsel 2: “Bir yandan yaşlılık, diğer yandan yoksulluk bellerini büküyor. Tek odada yaşam mücadelesi”, (Açıksöz, 2015, 29 Nisan)

<b>Düzdeğişmece</b>	Üç yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretileme</b>	İçinde bulunulan yaşam alanı ve yaşam alanındaki çeşitli eşyalar yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yaşlı yoksulluğu yaşlıların standart bir hayat şartlarından mahrum kalmalarına neden olmaktadır.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıların yaşam şartlarını zorlaştırmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksulluğun yaşlıların standart bir hayat yaşamalarına engel olduğuna vurgu yapılarak yaşlıların en azından standart bir yaşam sürmeleri gerektiği yönünde çağrıda bulunmaktadır.

Tablo 2. Görsel 2'nin çözümlenmesi

Görselde ön planda yer alan nispeten yaşlı üç birey yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır. Yaşlı bireylerin içinde buldukları yaşam alanı ve

bu alandaki buzdolabı, çeşitli bez eşyalar vb. yoksulluğun eğretilmesi olarak kullanılmaktadır. Buzdolabının ve diğer eşyaların, içinde bulunan ortamın duvarlarının ve zeminin eski bir görünümde olması yoksulluğa vurgu yapmaktadır. İçinde bulunulan bağlam açısından görselin duygusal işlevi yaşlı yoksulluğunun yaşlıların standart bir hayat şartlarından mahrum kalmalarına neden olduğuna işaret etmektedir. Zira günümüz şartlarında standart bir hayat barınılan ortamın nispeten sağlıklı, güvenilir, düzenli olmasını elzem kılmaktadır. Görselde oturma odası şeklinde algılanan mekânda buzdolabının olması bu alanın ayrı bir mutfağı olmadığı şeklinde okunabilir. Ayrıca ayakta duran kadının ayağının çıplak olması, ayağında çorap veya terlik olmaması da dikkat çekmektedir. Çeşitli nesnelerin duvara asılı ve karmaşık bir şekilde durması da yaşlı bireylerin sağlıklı bir ortamda yaşamadığını dolayısıyla da barınak sorunu yaşadığını vurgulamaktadır. Tüm bu unsurlar ilgili bireylerin standart bir hayat yaşamadıklarını göstermektedir. Görselin gönderimsel işlevi yoksulluğun yaşlıların yaşam şartlarını zorlaştırmakta olduğunu belirtmektedir. İlgili görselde yoksulluğun yaşlıların standart bir hayat yaşamalarına engel olduğuna vurgu yapılarak yaşlıların en azından standart bir yaşam sürmeleri gerektiği yönünde çağrıda bulunmaktadır. Bu şekilde yaşlı yoksulluğunun önlenmesine yönelik algı oluşturmak amaçlanmaktadır.



Görsel 3: "Kimsesiz yaşlı çift, 10 bin liralık elektrik faturası!", (Milli, 2020, 28 Ağustos)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretilme</b>	İçinde bulunulan yaşam alanı yoksulluğun eğretilmesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıları çaresiz bırakabilmekte ve psikolojilerini olumsuz yönde etkileyebilmektedir.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlılar üzerinde maddi ve manevi sorunlara yol açmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksul yaşlıların maddi ve manevi desteğe ihtiyacı olduğu yönünde çağrıda bulunmaktadır.

Tablo 3. Görsel 3'ün çözümlenmesi

Görselde dizlerinin üzerinde oturur şekilde görünen yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmeci olarak kullanılmaktadır. İçinde bulunulan ortam yoksulluğun eğretilmesi olarak ön plana çıkmaktadır. Yerdeki kova, bez parçası ve belli belirsiz nesnelere derin bir yoksulluğa işaret etmektedir. Bir bez parçası üzerinde çaresiz ve üzgün bir şekilde dizlerinin üzerine hafif sağa eğimli şekilde oturan yaşlı birey, yoksulluğun yaşlıları çaresiz bıraktığı ve psikolojileri üzerinde olumsuz etki yaptığına yönelik mesaj vermektedir. Bu mesaj görselin duygusal işlevini oluşturmaktadır. Psikolojik iyi halin sağlığın önemli bir bileşeni olduğu düşünüldüğünde yoksulluğun yaşlıların sağlığına yönelik bir tehdit oluşturduğu kabulü öne çıkmaktadır. Yoksulluğun kıyafet üzerinden de yansıtıldığı görselde yaşlı bireyin psikolojisinin ön planda olması bulunduğu ortamın da yoksulluğu yansıttığı dikkate alındığında görselin gönderimsel işlevi yoksulluğun yaşlıların üzerinde yalnızca maddi değil manevi sorunlara da yol açtığını vurgulamaları açısından önemlidir. Görselde yoksul yaşlıların maddi ve manevi desteğe ihtiyacı olduğu yönünde çağrıda bulunmaktadır.



Görsel 4. "Her Gün 250 Yoksul Kadına Yemek", (Haberler.com, 2019, 29 Nisan)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmeci olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretilme</b>	Baston yaşlılığın, boş tabak gıda sorununun, kıyafet yoksulluğun, sarı yelekli görevli sosyal yardım ve dayanışmanın eğretilmesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıların yardıma muhtaç bir hayat sürmelerine neden olmaktadır.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıları gıda gibi temel ihtiyaçlara erişimini dahi zorlaştırmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksul yaşlılara gıda gibi temel ihtiyaçlar yönünden yardım edilmesine yönelik çağrıda bulunmaktadır.

Tablo 4. Görsel 4'ün çözümlenmesi

Görselde yer alan yaşlı birey yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmeci olarak kullanılmaktadır. Yaşlı bireyin elindeki baston yaşlılığa vurgu yapmaktadır. Sarı yelekli elinde bir poşetle görülen kişinin, haberin başlığından da anlaşılacağı üzere, yoksul yaşlılara yemek

yardımlı yapan bir görevli olduğu anlaşılmaktadır. Yaşlı bireyin elindeki boş tabağın söz konusu yardımlı almak için kullanılacağını göstermektedir. Yaşlı kadının kıyafeti incelendiğinde sol ayağında çorap olmadığı, sağ ayağındaki çorabın ise birkaç yerden delinmiş olduğu görülmektedir. Bu durum derin bir yoksulluğa işaret etmektedir. Baston ve görevlinin yardımıyla yürümeye çalıştığı görülen yaşlı bireyin hayatının yoksullukla daha da zorlaştığına dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda görselin duygusal işlevi yoksulluğun yaşlıların muhtaç bir hayat sürmelerine neden olduğu şeklindedir. Gönderimsel işlev bağlamında ise yoksulluğun yaşlıların gıda gibi temel ihtiyaçlara erişiminin dahi zorlaştırdığı mesajı verilmektedir. Bu bilgiler ışığında görsel aracılığıyla yoksul yaşlılara gıda gibi temel ihtiyaçlar yönünden yardımlı edilmesine yönelik çağrıda bulunularak yoksul yaşlılara yönelik sosyal yardımlı ve dayanışmanın önemine vurgu yapılmaktadır.



Görsel 5. "Yoksula yardımlı zengine gidiyor", (Adanapost, 2012, 21 Ağustos)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı bireyler, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretileme</b>	Çeşitli ev eşyaları, araç ve gereçler yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıların yaşam alanlarında zorluklara neden olmakta, onların psikolojilerini önemli ölçüde etkilemektedir.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlıların zor şartlar altında hayatlarını devam ettirmelerine neden olmakta, bu zorluklar onların psikolojileri üzerinde olumsuz etkilere sebep olmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksul yaşlılara yönelik maddi ve manevi yardımlı bulunulmasına yönelik çağrıda bulunulmaktadır.

Tablo 5. Görsel 5'in çözümlenmesi

Görselde yer alan ve eş oldukları düşünülen yaşlı bireyler yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmecesi olarak kullanılmaktadır. Görselde bulunan soba, süpürge, örtü, muşamba gibi çeşitli ev eşyaları yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır. Görselde teknolojiye uzak bir yaşam şekli ön plana çıkmaktadır. Doğalgaz, elektrikli ısınma gibi

sobaya nazaran daha az zahmet gerektiren ısıtma şekillerinin yerine soba, elektrikli süpürge yerine buğday samanından üretilmiş süpürge'nin olması bu durumu yansıtmaktadır. Görselde her ne kadar soba gibi nostaljik unsurlar yer alsa da vurgu nostaljik bir yaşam şeklinde değil bu yaşam şeklinin getirdiği zorluklardır. Örneğin sobanın ısıtma durumuna gelmesi için çeşitli aşamalardan geçmesi gerekir. Öncelikle soba borularının içlerinin ve bacanın tıkalı olmaması gerekir. Bunun için düzenli aralıklarla baca ve boru temizliği gerekir. Ayrıca kovanın kömür ve/veya odun gibi yakacak maddeleriyle doldurulması ve sobaya doğru şekilde yerleştirilerek yakılması esastır. Tüm bu süreçler yaşlılar açısından çeşitli zorlukları beraberinde getirir. Kas eklem ağrıları veya zayıflığı gibi yaşlıların bireyler üzerindeki olumsuz etkileri düşünüldüğünde tüm bu süreçleri yerine getirmenin yaşlı bireyler açısından getirdiği/getireceği zorluklar az çok tahmin edilebilir. Aynı şekilde elektrikli süpürge yerine buğday samanından yapılan süpürge'nin görselde yer alması da teknoloji yoksunluğunun bir göstergesi olduğu gibi zor bir hayat şeklinin de bir belirtisidir. Zira söz konusu süpürgeyi kullanmakta yaşlılar açısından birtakım fiziksel sorun ve zorluklara yol açabilir. Görselde dikkat çeken bir başka unsur ise henüz yemek yedikleri anlaşılan yaşlı bireylerin yiyecek kaplarının bir tepsi içinde belli belirsiz bir nesnenin üzerinde olmasıdır. Bu durum yemek masası olarak kullanabilecekleri bir masanın olmadığı göstermektedir. Yaşlı bireyin oturduğu yer de dikkat çeken başka bir unsurdur. Eski bir örtüyle kapatılmış oturma alanı ve bu alanın üzerinde battaniye ve yorgan olarak kullanıldığı düşünülen bir örtü görülmektedir. Bu eşyalar bu alanın hem oturma hem de yatma alanı olduğunu göstermektedir. Bu durum da yoksulluğu vurgulaması açısından önemlidir. Tüm bu bilgiler görselin duygusal işlevi yoksul yaşlıların yaşamlarını zor şartlar altında devam ettirdiğini ve bu zorlukların onların psikolojileri üzerinde olumsuz etkilere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Görsel gönderimsel işlev açısından da bu vurguyu pekiştirmekte zor yaşam şartlarına ve bu şartların yaşlı bireyler üzerindeki psikolojik duruma gönderme yapmaktadır. Görselde yer alan yaşlı bireyler psikolojik açıdan durgun, mutsuz görünmekte görselin arka planındaki yarı karanlık da bu durumu pekiştirmektedir. Görselde yer alan loş ışık yaşlıların da ruh haliyle bir bütün oluşturarak neşesizlik vurgusu yapmaktadır. Bu durumun ayrı bir önemi vardır. Sağlığın biyo, psiko ve sosyal bir bütün olduğu düşünüldüğünde yaşam şartlarının psikolojik yönden sağlıklarını sekteye uğrattıkları mesajı verilmektedir. Dolayısıyla yoksulluk bir sağlıksızlık semptomu olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda görselde yoksul yaşlıların maddi ve manevi yardıma ihtiyacı oldukları yönünde çağrıda bulunmaktadır.



Görsel 6. "Yaşlı kadının yürek yakan fotoğrafı", (İhlas Haber Ajansı, 2015, 09 Şubat)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmeci olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretileme</b>	Baraka türü kırık dökük yapı, içinde ateş yanan teneke evsizlik ve yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Aşırı yoksulluk yaşlı bireylerin sefil bir hayat sürmelerine neden olmaktadır.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Aşırı yoksul olan yaşlı bireyler barınma, ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden önemli ölçüde etkilenmektedir.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Yoksul yaşlılara yönelik en azından barınma, ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden yardımda bulunulması yönünde çağrıda bulunmaktadır.

Tablo 6. Görsel 6'nın çözümlenmesi

Görselde yer alan yaşlı birey, yoksulluk mağduru yaşlıların düzdeğişmeci olarak kullanılmaktadır. Baraka türü kırık dökük yapı, içinde ateş yanan teneke evsizlik ve yoksulluğun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır. Görsel iki farklı fotoğrafın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Her iki görselde de yaşlı bireyin barınma ve ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden zorluklar yaşadığı görülmektedir. Yaşlı bireyin içinde yer aldığı baraka türü kırık dökük yapı doğrudan barınma sorununa gönderme yapmaktadır. Baraka türü yapının kırık dökük çatısının özellikle ön planda olması, yaşlı bireyin ayaklarına örtmüş olduğu battaniyenin görünmesi, sol taraftaki görselde ellerini yanan kovaya doğru uzatmış olması ve sağ taraftaki görselde yanan bir tenekenin görülmesi doğrudan ısınma sorununa gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla görselde verilen ana mesaj barınma ve ısınma sorunu üzerinedir. Ayrıca yaşlı bireyin oturur şekilde görüldüğü ortamın son derece kirli görülmesi sağlıklı bir ortamda bulunmadığı göstermektedir. Topladığı odun vb. gibi yakacak maddeleriyle ısınmaya çalıştığı anlaşılan yaşlı bireyin aşırı yoksulluk içinde bulunduğu, sefil bir hayat yaşadığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda görselde duygusal işlev boyutunda aşırı yoksulluğun yaşlı bireylerin sefil bir hayat sürmelerine neden olduğu vurgulanmaktadır. Gönderimsel işlev bağlamında ise aşırı yoksul olan yaşlı bireylerin barınma, ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden önemli ölçüde etkilendiği şeklinde bir mesaj verilmektedir. Görselde aşırı

yoksulluğun yaşlı bireyler üzerindeki etkilerine dikkat çekilerek yoksul yaşlı bireylere yönelik en azından barınma, ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden yardımda bulunulması şeklinde çağrıda bulunmaktadır.



Görsel 7. "Gözleri görmeyen yaşlı adamın yürek burkan hikâyesi", (Yeni Akit, 2019, 31 Ocak)

<b>Düzdeğişmece</b>	Yaşlı birey, yoksulluk mağduru engelli yaşlıların düzdeğişmececi olarak kullanılmaktadır.
<b>Eğretileme</b>	Kâğıt gibi hurda materyalleri toplamak için kullanılan el arabası çalışma zorunluluğunun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır.
<b>Duygusal İşlev</b>	Yoksulluk yaşlı ve aynı zamanda engelli bireylerin zor şartlar altında çalışmalarına neden olarak onları yıpratmaktadır.
<b>Gönderimsel İşlev</b>	Yoksulluk yaşlı ve aynı zamanda engelli bireyleri çalışmak zorunda bırakmaktadır.
<b>Çağrı İşlevi</b>	Özellikle engelli ve çalışmak zorunda olan yoksul yaşlılara yönelik trafikte şoförlerin dikkatli olması yönünde çağrıda bulunmaktadır.

Tablo 7. Görsel 7'nin çözümlemesi

Görselde yer alan yaşlı birey yoksul ve aynı zamanda engelli yaşlıların düzdeğişmececi olarak kullanılmaktadır. Kâğıt gibi hurda materyalleri toplamak için kullanılan el arabası çalışma zorunluluğunun eğretilemesi olarak kullanılmaktadır. Görselde ilk olarak el arabasının üzerine büyük harflerle yerleştirilmiş "ŞOFÖRLERİN DİKKATİNE 88 YAŞINDA İKİ GÖZÜ KÖR.." şeklindeki yazı dikkat çekmektedir. Bu yazı bireyin yaşlı ve engelli olmasına dikkat çekmektedir. Aynı zamanda yazı aracılığıyla, bireyin görme engelli olması nedeniyle şoförlere yönelik bir uyarıda bulunmaktadır. İleri yaşta olmasına rağmen çalışmak zorunda olan yaşlı bireyin arkasında çekmekte olduğu el arabasından kâğıt vb. gibi geri dönüşüm değeri olan malzemeleri toplayarak geçimini sağladığı anlaşılmaktadır. Kâğıt toplayıcılığının fiziksel güç gerektiren bir iş türü olması ve görselde yer alan bireyin yaşı ve engel durumu dikkate alındığında görsel aracılığıyla bireyin bu işi yapmak zorunda olmasının bedenen yıpranmasına neden olduğuna yönelik bir mesaj verilmektedir. Bu bağlamda

görselin duygusal işlevi yoksulluğun yaşlı ve aynı zamanda engelli bireylerin zor şartlar altında çalışmalarına neden olarak onları yıpratmış şeklinde bir vurgu içermektedir. Gönderimsel işlev bağlamında ise yoksulluğun yaşlı ve aynı zamanda engelli bireyleri çalışmak zorunda bıraktığına işaret edilmektedir. Yaşlı bireyin gözlerinin görmemesi çalışırken onu çeşitli tehlikelere açık hale getirmektedir. Her ne kadar bu tehlikelerden birini (araba çarpması gibi) bertaraf etmeye yönelik el arabasının üzerine bir yazı asılmış olsa da bu durum yaşlı bireyi başlı başına söz konusu tehlikeden korumaya yetmeyebilir. Bu bağlamda sürücülerin yaşlı ve aynı zamanda engelli bireylere yönelik daha dikkatli olmaları gerekliliği görselde verilen mesajlar arasındadır. Bu mesajla orantılı olarak görselde özellikle engelli ve çalışmak zorunda olan yoksul yaşlılara yönelik trafikte şoförlerin dikkatli olması yönünde çağrıda bulunmaktadır.

### Sonuç

Doğal bir süreç olan ve biyolojik açıdan zamanla bireylerde bir takım değişikliklere sebep olan yaşlılık, bireylerin çeşitli sağlık, sosyal ve ekonomik sorunlar yaşamasına neden olabilmektedir. Günümüzde yaşlı bireylerin yaşadığı en önemli sorunlardan biri de yaşlı yoksulluğudur. Yaşlı yoksulluğu, yaşlılar açısından çeşitli sorunları beraberinde getirmekte, yaşlıların biyolojik değişikliklerle beraber maruz kalabileceği sağlık sorunları nedeniyle zorlaşan yaşamlarını daha da zor bir duruma getirebilmektedir. Yaşlı bireylerin yaşadığı/yaşayabileceği bu sorunlara toplumsal bir duyarlılık geliştirmek, bu sorunlara yönelik çözüm önerileri getirmek ve bu sorunların toplumda görünür olmasını sağlamak giderek yaşlanmakta olan toplumumuz açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda medyaya bilgilendirme, farkındalık yaratma işlevlerinin bir gereği ve geniş kitlelere ulaşabilme, bireyleri etkileyebilme potansiyelleri nedeniyle yaşlı bireylerin yaşadığı sorunların halka duyurulması, bu sorunlar hakkında bilgi verilmesi ve farkındalık yaratılması bakımlarından büyük sorumluluklar düşmektedir. Bu açıardan yaşlı yoksulluğunun medyada nasıl temsil edildiği, bu temsille hangi mesajların verildiği, topluma yönelik nasıl bir çağrıda bulunulduğu soruları ön plana çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen görsellerde yaşlı bireylerin (kadın veya erkek) temsili olarak genellikle bir, iki veya üç yaşlı birey kullanıldığı, baston gibi görsel unsurlarla ve biyolojik değişimlerle yaşlılığa gönderme yapıldığı görülmüştür. Yoksulluğun ise yaşlı bireylerin içinde bulunduğu muhit, yaşadıkları ortam, kıyafetler, ev araç ve gereçleri, teknolojiyen yoksunluk, çalışma zorunluluğu bağlamlarında ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen görsellerde temel olarak yaşlıların maruz kaldığı yoksulluğun yaşamlarını olumsuz yönde etkilediği, yaşamlarını zorlaştırdığı, standart bir hayat şartlarından mahrum kalmalarına neden olduğu, onları çaresiz bıraktığı, psikolojilerini olumsuz yönde etkilediği dolayısıyla da maddi ve manevi sorunlara yol açtığı, yardıma muhtaç bir hayat sürmelerine neden olduğu, barınma, ısınma, gıda gibi temel ihtiyaçlara erişimlerini dahi zorlaştırdığı, onları çalışmaya mecbur bıraktığı şeklinde mesajlar verilmektedir. Bu mesajlar çerçevesinde topluma yönelik yaşlı yoksulluğuyla mücadele edilmesi, yoksul yaşlıların en azından standart bir yaşam sürmeleri gerektiği, maddi ve manevi desteğe ihtiyaçları oldukları, beslenme, gıda, ısınma gibi temel ihtiyaçlar yönünden yardım edilmesine yönelik çağrıda bulunmaktadır.



Ayrıca bir görsel aracılığıyla özellikle engelli ve çalışmak zorunda olan yoksul yaşlılara yönelik trafikte şoförlerin dikkatli olması yönünde çağrıda bulunmaktadır.

Görsellerde özellikle yaşlı bireylerin maruz kaldığı aşırı yoksulluğa yönelik vurgular dikkat çekmektedir. Bu bağlamda dikkat çeken unsurlar oturma alanının hem yatmak için, hem mutfak olarak kullanıldığı, yıkık dökük bir barakanın kullanıldığı, ayaklarında çorap olmadığı veya ayaklarındaki çorapların yırtık olduğu ya da bir ayağında çorabın olmadığı görsellerle aşırı yoksulluğa vurgu yapılmaktadır. Bu şekilde özellikle aşırı yoksulluğun bireyler üzerindeki etkileri ön plana çıkarılmaktadır.

Görsellerde teknolojiden uzak bir yaşamın yaşlı bireyler üzerindeki olumsuz etkileri yansıtılmaktadır. Örneğin doğalgaz sistemi yerine soba kullanılması bu durumu yansıtmaktadır. Sobanın temizliği, kova doldurma ve yakma gibi işlemleri yerine getirme gerekliliği düşünüldüğünde soba üzerinden yoksul yaşlı bireylerin teknolojiden uzak yaşama zorunluluğunun onlar üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çekilmektedir. Bu zorluklar kas eklem ağrıları veya zayıflığı gibi yaşlılığın bireyler üzerindeki olumsuz etkileri bağlamında vurgulanmaktadır. Ayrıca birçok görselde yaşlı bireylerin psikolojik açıdan durgun, mutsuz görüldüğü görseller dikkat çekmektedir. Bu durumlar doğrudan yoksulluğun yaşlı bireyler üzerindeki sağlık yönünden etkisine dikkat çekmektedir. Sağlığın biyolojik, psikolojik ve sosyolojik bir bütün olduğu düşünüldüğünde yaşam şartlarının psikolojik ve fiziksel yönden sağlıklarını sekteye uğrattıkları mesajı verilmektedir. Dolayısıyla bu bağlamlarda yoksulluk bir sağlıksızlık semptomu olarak ön plana çıkmaktadır.

Bir görselde de yoksul yaşlıların çalışmak zorunda kaldığı şeklinde bir mesaj vermektedir. Görselde yer alan yaşlı bireyin yoksul ve aynı zamanda engelli olduğu, kâğıt gibi hurda materyalleri toplamak için kullanılan el arabasıyla kâğıt toplayıcılığı yaptığı anlaşılmaktadır. Yaşlılık ve engellilik durumu nedeniyle şoförlere dikkatli olmaları yönünde çağrıda bulunan görselde yoksulluğun yaşlı ve aynı zamanda engelli olan bireyleri çalışmak zorunda bıraktığına dikkat çekilmektedir. Kâğıt toplayıcılığının fiziksel güç gerektiren bir iş türü olması ve görselde yer alan bireyin yaşı ve engel durumu dikkate alındığında görsel aracılığıyla bireyin bu işi yapmak zorunda olmasının bedenlenip yıpranmasına neden olduğu yönünde bir mesaj verilmektedir.

Sonuç olarak yaşlı bireylerin yoksulluk içinde olmalarının beslenme, barınma, sosyallik, huzurlu olma, psikolojik ve fiziksel iyi hal gibi yönlerden olumsuz şekilde etkilendikleri görülmektedir. Ortaya çıkan bu tablo biyolojik değişimler nedeniyle ve yaşla orantılı olarak ortaya çıkabilecek sağlık sorunlarına ekonomik ve sosyal sorunların da eklenmesine yol açmakta zaten zor olan hayat yaşlı yoksul bireylerin daha da zor bir hayat sürmelerine neden olmaktadır. Haberlerde yer alan görseller aracılığıyla bu durumların ortaya konulması ve yoksulluk içindeki yaşlıları yönelik maddi ve manevi yardım anlamında çağrıda bulunulması medyanın farkındalık yaratması işlevi bağlamında son derece olumlu bir durumdur. Medyanın konuya yönelik daha fazla farkındalık oluşturması amacıyla yaşlı yoksulluğuna yönelik içeriklere daha fazla yer vermesi ve yaşlı yoksulluğuyla ilgili akademik çalışmalara daha fazla yer ayrılması günümüzde gittikçe yaşlanan nüfusun da bir gereği olarak büyük önem taşımaktadır.

**Kaynaklar**

- Açıksöz (2015, 29 Nisan). Bir yandan yaşlılık, diğer yandan yoksulluk bellerini büküyor. Tek odada yaşam mücadelesi. [www.aciksöz.com](http://www.aciksöz.com.tr/gundem/bir-yandan-yaslilik-diger-yandan-yoksulluk-bellerini-bukuyor-tek-odada-yasam-mucadelesi-h10828.html).  
<http://www.aciksöz.com.tr/gundem/bir-yandan-yaslilik-diger-yandan-yoksulluk-bellerini-bukuyor-tek-odada-yasam-mucadelesi-h10828.html>.
- Adanapost (2012, 21 Ağustos). Yoksula yardım zengine gidiyor. [www.adanapost.com](https://www.adanapost.com/yoksula-yardim-zengine-gidiyor-22083h.htm).  
<https://www.adanapost.com/yoksula-yardim-zengine-gidiyor-22083h.htm>.
- Ak, M. (2016). Toplumsal bir olgu olarak yoksulluk. *Akademik Bakış Dergisi*, (54), 296-306.
- Ak, M. (2017). Yaşlı yoksulluğu. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED)*, 3(2), 197-208.
- Aktulum, K. (2004). Göstergibilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(7), 1-12.
- Barthes, R. (1979). *Göstergibilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beğen, T., & Yavuzer, H. (2012). Yaşlılık ve yaşlılık epidemiyolojisi. *Klinik Gelişim*, 25, 1-3.
- Bölükbaş, N., & Arslan, H. (2003). Huzur evinde kalan yaşlıların psikososyal yönlerinin incelenmesi. *Düşünen Adam*, 16(4), 235-239.
- Cumhuriyet (2017, 16 Mart). Yaşlılar yoksullaştı. [www.cumhuriyet.com](https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yasli-lar-yoksullasti-700532).  
<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yasli-lar-yoksullasti-700532>.
- Çakı, C. (2020). İnsan ticaretine karşı hazırlanan uluslararası kamu spotu reklamları: çocuk istismarı üzerine inceleme. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 60-91.
- Çunkuş, N., Yiğitoğlu, G., & Akbaş, E. (2019). Yaşlılık ve toplumsal dışlanma. *Geriatric Bilimler Dergisi*, 2(2), 58-67.
- Danış, Z. (2009). Türkiye’de yaşlı nüfusun yalnızlık ve yoksulluk durumları ve sosyal hizmet açısından bazı çıkarımlar. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 20(1), 67-83.
- Dönümcü, Ş. (2006). Yaşlı ve sosyal hizmetler. *Türkiye Fiziksel Tıp ve Rehabilitasyon Dergisi*, 52, 42-46.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat.
- Görmez, E. (2005). Etkili medya okuryazarlığı eğitimi ve uygulamalarında örnekler. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 93-111.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergibilim* (M. Yalçın, Çev.). İmge Kitapevi.
- Haberler.com (2019, 29 Nisan). Her gün 250 yoksul kadına yemek. [www.haberler.com](https://www.haberler.com/guncel/her-gun-250-yoksul-kadina-yemek-11996022-haberi/).  
<https://www.haberler.com/guncel/her-gun-250-yoksul-kadina-yemek-11996022-haberi/>.
- İhlas Haber Aşansı (2015, 09 Şubat). Yaşlı kadının yürek yakan fotoğrafı. [www.ih.com](https://www.ih.com.tr/haber-yasli-kadinin-yurek-yakan-fotografi-437172/).  
<https://www.ih.com.tr/haber-yasli-kadinin-yurek-yakan-fotografi-437172/>.
- Karadeniz, O., & Öztepe, N. D. (2013). Türkiye’de yaşlı yoksulluğu. *Çalışma ve Toplum*, 3(38), 77-102.

- Kaya, M. (2020). Koronavirüs salgınında yaşlılar nasıl hedef haline geldi?. *Seta Perspektif Dergisi*, (271), 1-4.
- Kayan, V. (2012). *Türkiye'deki boyutları açısından yalı nüfusun yoksulluğu* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Milli (2020, 28 Ağustos). Kimsesiz yaşlı çifte, 10 bin liralık elektrik faturası! [www.milligazete.com](http://www.milligazete.com). <https://www.milligazete.com.tr/haber/5157176/kimsesiz-yasli-cifte-10-bin-liralik-elektrik-faturasi>.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Sam, N. (2008). Yoksullağa bir yaklaşım biçimi: kapasite yaklaşımı. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 27(1), 59-70.
- Saral, E. (2020). Jakobson, Peirce ve Gestalt yaklaşımı üçgeninde müziğin iletişimsel yönü üzerine bir deneme. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (44), 533-546.
- Şenses, F. (2006). *Küreselleşmenin öteki yüzü: Yoksulluk*. İletişim Yayınları.
- Topgül, S. (2013). Türkiye'de yoksulluk ve yoksulluğun kadınlaşması, *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 41(1), 277-296.
- TÜİK (2022). İstatistiklerle Yaşlılar, 2021. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Yasli-2021-45636>.
- Uncu, Y., & Özçakır, A. (2003). Yaşlı hastaya birinci basamakta yaklaşım. *Geriatrı*, 6(1), 31-37.
- Yaman, Ö. M., & Acar, M. (2015). *Türkiye sosyal hizmet birikiminde 1950-2013 yılları arası yaşlılık -bibliyografik bir değerlendirme-*. Açılım Kitap.
- Yaşar, S., & Taşar, M. O. (2019). Kavramsal olarak yoksulluk ve Türkiye'de yoksullukla mücadele politikalarının etkileri. *Sosyal Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 19(38), 118-144.
- Yeni Akit (2019, 31 Ocak). Gözleri görmeyen yaşlı adamın yürek burkan hikâyesi. [www.yeniakit.com](http://www.yeniakit.com). <https://www.yeniakit.com.tr/foto-galeri/gozleri-gormeyen-yasli-adamin-yurek-burkan-hikayesi-18066>.
- Yerli, G. (2017). Yaşlılık dönemi özellikleri ve yaşlılara yönelik sosyal hizmetler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 1278-1287.



## Seçim Şiddeti Kavramı ve Türkiye'nin Seçim Şiddeti Kimliği<sup>†</sup> Concept of Electoral Violence and Electoral Violence Identity of Turkey

Emre SAVUT\*

### Öz

Bu çalışma seçim şiddeti kavramına ilişkin temel unsurlarıyla genel bir çerçeve çizmeyi ve bu çerçeve içerisindeki unsurlara bağlı olarak Türkiye'nin tanımlayıcı özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Seçim şiddeti kavramı, seçim dönemlerinde sonuçları etkilemeye yönelik stratejik bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasal şiddetin ve seçim manipülasyonunun bir alt dalı olan seçim şiddeti; amaç, zaman ve eylem biçimi bakımından bu kavramlardan ayrılmaktadır. Türk siyasal yaşamı da demokratik siyasete geçiş sürecinden günümüze önemli seçim şiddeti örneklerine sahne olmuştur. Türkiye; terörle mücadele, bölgesel farklılıklar ve bürokratik mekanizmaların sistem içerisindeki konumlanışı bakımından özgün bir niteliğe sahiptir. Bu özgün nitelik Türkiye'yi seçim şiddeti konusundaki akademik çalışmalar açısından son derece elverişli bir konuma taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Demokrasi, Seçim, Seçim Şiddeti, Türkiye.

### Abstract

The basic purpose of this study is to draw a general framework about concept of electoral violence with its basic elements and to reveal the specifications of Turkey depending on the elements within this framework. Concept of electoral violence emerges as a strategic choice to affect the results of elections. Electoral violence can be defined as a sub-branch of political violence and electoral manipulation. But it differs from these concepts in terms of purpose, time and verb forms. Turkish political life has also important examples of electoral violence from transition period to democratic politics to present. Turkey has a unique character in terms of the counter-terrorism, regional differences and the positioning of bureaucratic mechanisms within the system. This unique feature puts Turkey in an extremely favorable position in terms of academic studies on electoral violence.

**Keywords:** Democracy, Elections, Electoral Violence, Turkey.

<sup>†</sup> Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur, Türkiye, [esavut@mehmetakif.edu.tr](mailto:esavut@mehmetakif.edu.tr), ORCID: 0000-0002-5671-1771.

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 08.04.2022

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 12.05.2022

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2022

**Atıf-Reference:** Savut, E. (2022). Seçim şiddeti kavramı ve Türkiye'nin seçim şiddeti kimliği. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 162-176.



## Giriş

Seçimler, bir yönetim biçiminin demokrasi olarak nitelendirilebilmesi için olmazsa olmaz ön koşuldur. Birkaç istisna dışında dünya üzerindeki neredeyse tüm ülkelerde çeşitli yönetim kademelerinin ve parlamenterlerin belirlenmesinde seçim mekanizması en temel araçtır. Seçimler otoriter tek parti yönetimlerinin, askerî idarelerin ve aşırı kutuplaşmış toplumsal yapıların söz konusu olduğu toplumlarda dahi varlığını sürdürmüştür. Ancak tam da bu noktada özellikle demokratik kurumsallaşmasını tamamlayamamış toplumlarda seçim sürecini ve sonucunu etkilemeye yönelik, dezenformasyondan ölümle sonuçlanabilecek fiziksel müdahalelere kadar geniş yelpazeye yayılan eylemlerle karşılaşmak mümkündür. İşte seçim şiddeti de bu kapsamda değerlendirilebilecek bir konu başlığıdır.

Seçim şiddetine ilişkin akademik çalışmalar, 2000'li yılların başları ile birlikte ortaya konmaya başlanmış; günümüze kadar uzanan süreçte de alana yönelik ilgi artarak devam etmiştir. Bir diğer ifadeyle seçim şiddeti, yakın dönem uluslararası akademik yazının popüler konu başlıklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Seçim şiddetine ilişkin akademik çalışmalar çok büyük oranda Afrika ülkelerine odaklanmıştır (Boone, 2011; Daxecker, 2014; Fjelde & Höglund, 2016; Klaus & Mitchell, 2015; Seeberg vd., 2018; Brosché vd., 2020; Wahman & Goldring, 2020; Borzyskowski & Kuhn, 2020; Gonzalez-Ocantos vd., 2020). Ayrıca Hindistan, Pakistan, Sri Lanka, Endonezya gibi Asya ülkelerini konu alan çalışmalar da söz konusudur (Höglund, 2009; Harish & Toha, 2019; Nellis & Siddiqui, 2018; Wilkinson, 2004; Berenschot, 2020; Daxecker, 2020). Bu tip çalışmaların sayısını artırabilmekle birlikte, seçim şiddeti çalışmalarının Afrika ve Asya ülkelerine yoğunlaşmasının nedeni, demokratik kurumsallaşmanın sağlanamaması ve buna bağlı olarak şiddet olaylarının gerçekleşme ihtimalinin yüksek olmasıdır. Özellikle Afrika ülkelerinde seçim öncesi ve sonrasında çok sayıda kişinin öldüğü, hatta ülkeyi iç savaşın eşiğine götürecek şiddet olayları söz konusu olmuştur. Bu yaklaşımı tersinden okumak gerekirse, demokratik kurumsallaşmasını sağlayan ülkeler seçim şiddeti çalışmalarının dışında bırakılmıştır.

Türkiye'yi konu alan seçim şiddeti çalışmaları ise son derece sınırlıdır. Bu konuda Emre Toros ve Sarah Birch tarafından kaleme alınan iki çalışma dikkat çekicidir. Bu çalışmalardan birinde Türkiye'de seçmen tercihi noktasında aile içerisindeki baskı konu alınırken (Toros & Birch, 2019); diğerinde ise şiddet olaylarının suç olarak tanımlanmasında bölgesel farklılıkların ve parti kimliğinin etkisi (Toros & Birch, 2021) işlenmiştir. Bu çalışma Türkiye'deki seçim şiddeti alanındaki sınırlılığı ortadan kaldırabilmek adına, uluslararası akademik yazına yönelik yapılacak literatür taramasıyla genel hatlarıyla seçim şiddeti kavramını ve Türkiye'nin konu kapsamındaki tanımlayıcı özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu cümleden hareketle, çalışmanın Türkiye'de seçim şiddeti konusundaki alan yazınına naçizane katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ancak önemle belirtmek gerekir ki çalışma, Türkiye'nin seçim şiddeti analizini yapma amacıyla değildir. Aksine seçim şiddeti kavramını, siyasal şiddetten ve seçim manipülasyonundan ayrılan yönleri ile birlikte Türkçe yazına kazandırarak ve Türkiye'nin aktörler ve bölgeler düzeyinde kendine özgü niteliklerini ortaya koyarak, Türkiye'de seçim şiddeti çalışmalarına kapı aralamak temel gayedir. Çalışma kapsamında Türkiye'ye ilişkin bilgiler, Conflict and Mediation Event Observation (CAMEO) projesi kapsamındaki verilerden elde edilecektir.

Çalışmada öncelikle seçim şiddeti kavramına yönelik tanımlamalara yer verilecek; ardından seçim şiddetinin ayırt edici özellikleri, seçim şiddetini yaratan koşullar ve seçim şiddetine konu olan eylem ve aktörler işlenecektir. Son olarak Türkiye'nin aktörler ve bölgeler düzeyinde özgün niteliği ile ilgili bilgiler verilecektir. Çalışma sonuç, tartışma ve önerilerle sonlandırılacaktır.

### Seçim Şiddeti Nedir?

Seçim şiddeti, her şeyden önce siyasal şiddetin bir alt türüdür. Benzer şekilde seçim şiddetini seçim manipülasyonlarının bir alt dalı olarak değerlendirmek de mümkündür (Toros & Birch, 2021: 253). En basit şekliyle seçim şiddeti, seçim sürecinde gerçekleşen zorlayıcı güç kullanımı olarak tanımlanabilir (Birch & Muchlinski, 2020: 218). Bunun dışında daha kapsamlı seçim şiddeti tanımlamaları da söz konusudur. Örneğin Avrupa Komisyonu ve Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı tarafından yapılan tanımlamada seçim şiddeti, bir seçim sürecini etkilemek için seçim rekabeti bağlamında ortaya çıkan zorlama, sindirme veya fiziksel zarara yönelik eylem ve tehditler olarak tanımlanmıştır (The EC-UNDP Partnership on electoral assistance, 2010).

Seçim şiddetinin örgütlü bir eylemi ifade etmesi gerekmez. Bu bağlamda bir tanım veren Jeff Fischer, bir seçim sürecini tehdit, yıldırma, nefret vb. yollarla etkilemeyi amaçlayan rastgele veya organize bir eylemi seçim şiddeti olarak nitelendirmiştir (Fischer, 2002: 3). Seçim şiddeti, başlangıç düzeyindeki bir başka tanımlama ile siyasal aktörler tarafından seçim sürecini ve sonucunu etkilemek için vücut bütünlüğüne, mülkiyete ve altyapıya yönelik kasıtlı şiddet eylemleri olarak ifade edilebilir (Harish & Toha, 2019: 697). Bir diğer tanımlamada ise seçim şiddeti, yaklaşan bir seçim yarışına ya da ilan edilen bir seçim sonucuna doğrudan bağlı fiziksel şiddet ve zorlayıcı tehdit olarak ifade edilmiştir (Birch & Muchlinski, 2020: 219).

Benzer nitelikteki tanımların sayısını çoğaltabilmekle birlikte seçim şiddetine ilişkin yapılan bu tanımlamaların iki temel bileşen üzerinden hareket ettiğini söylemek mümkündür. Kaldı ki bu bileşenler seçim şiddeti ile siyasal şiddeti birbirinden ayırmamızı sağlayacak noktalardır. İlk bileşen nedensellik bağıdır. Daha açık söylemek gerekirse, bir şiddet eyleminin seçim şiddeti olarak nitelendirilebilmesi için seçim sürecini etkileme amacıyla olması gerekmektedir. İkinci bileşen ise şiddet ile seçimin zamansal boyutudur. Yani şiddet eyleminin ne zaman meydana geldiği belirleyicilerden biridir. Bir şiddet eylemini seçim şiddeti olarak nitelendirebilmek için o eylemin seçim öncesinde, seçim gününde veya seçimden sonra gerçekleşmesi gerekir (Birch & Muchlinski, 2020: 219). Bu kapsamda seçim şiddeti; seçimlerin ilan edilmesiyle birlikte başlayan, ön seçimleri ve aday belirleme süreçlerini de kapsayan ve seçim sonrasında hükümetin kurulmasına kadar devam eden bir süreç içerisinde gerçekleşir (Birch, Daxecker & Höglund, 2020: 4; Seeberg, Wahman & Skaaning, 2018: 961-962). Seçim şiddetinin zamansal boyutuna yapılan bu vurgu, seçimlerin ilgili ülkenin anayasa ve yasalarında belirlenen olağan tarihlerde gerçekleşmesi durumunda elverişli görünmektedir. Ancak seçim şiddetinin, demokrasinin henüz kurumsallaşmadığı toplumlarda çok daha yaygın olarak gerçekleştiği kabulü düşünüldüğünde, bu bakış açısı sorunlu olabilecektir. Bu konuya seçim şiddetinin siyasal şiddetten ve seçim manipülasyonundan farklarını ele alan bölümde yeniden değinilecektir.

Seçim şiddeti hangi seçimlerin konusu olacaktır? Literatürde bu soruya verilen cevaplarda üzerinde anlaşmaya varılan husus, seçmenin yürütmeyi ve yasamayı doğrudan belirlediği ulusal seçimlerin konu edinileceğidir. Ayrıca yürütme ve yasamayı belirleyecek seçimlerin aynı gün yapılması durumunda bu seçimlerin tek bir seçim olarak kabul edilmesinde de uzlaşma söz konusudur. Ancak iki türlü seçimlerde hangi turun araştırma kapsamına alınacağı noktasında fikir ayrılıkları görülmektedir. Bir görüş, her bir turun ayrı bir seçim olarak değerlendirilmesi yönündedir (Hyde & Marinov, 2019: 3). Buna karşın iki türlü seçimlerde aktörlerin seçim sonucunu etkilemek için seçim şiddetine başvurma noktasında daha istekli olacakları gerekçesiyle sadece karar turunun seçim şiddeti kapsamında incelenmesi gerektiğini düşünenler de vardır (Birch & Muchlinski, 2020: 221).

Tanımlardan ve bileşenlerden hareketle seçim şiddetinin bir strateji olarak değerlendirilmesi yanlış olmaz. Nitekim seçim şiddetine yönelik literatürde kavramın stratejik boyutu sıklıkla vurgulanmaktadır. Bir diğer ifadeyle seçim şiddetini kullanma kararının kendisi, geniş anlamıyla “sandık” sürecini etkilemeye yönelik stratejik bir hamle olarak kabul edilir (Hafner-Burton, Hyde & Jablonski, 2014: 1). Örneğin Steven Wilkinson, Hindistan'daki etnik çatışmalar üzerinden şekillendirdiği seçim ve şiddet konulu çalışmasında şiddeti siyasal liderler için ilgi çekici stratejik bir taktik olarak ele almıştır (Wilkinson, 2004: 55). Seçim şiddetinin stratejik bir tercih olarak kullanılması seçime yönelik bilgilenmenin engellenmesinden seçim sandıklarına ve politikacılara yönelik doğrudan saldırılara kadar geniş bir yelpazede gerçekleşebilir (Birch & Muchlinski, 2020: 218). Ancak literatürde stratejik bir hamle olarak seçim şiddetinin kesin olarak tanımlanmasının zorluğuna da dikkat çekilmektedir. Bu zorluk çeşitli nedenlerle açıklanabilir. Öncelikle, şiddeti stratejik olarak kullanmak isteyen siyasal aktörler, yasadışı bu tercihlerini gizlemek amacındadırlar. Dolayısıyla şiddet kullanımında terör örgütleri ya da silahlı gruplar gibi aktörlerin dışarıdan desteklenmesi tercih edilebilir. Örneğin Paul Staniland, hükümetle ya da sistemdeki diğer siyasal partilerle bağlantılı terör örgütlerini, suç örgütlerini, aktivist öğrenci örgütlerini vb. devlet dışı aktörler olarak seçim şiddeti çalışmalarının merkezinde konumlandırır (Staniland, 2015: 695). Seçim şiddetinin aktörleri başlığında tekrar değinilecek bu konu, Türk siyasal yaşamında geçmişten günümüze yaşanan önemli seçim şiddeti örnekleri açısından dikkat çekici niteliktedir.

Seçim şiddetinin tespit edilmesindeki bir diğer zorluk da kamuya açık alanlarda olmayıp özel alanda gerçekleşebilmesidir. Bu konuda Emre Toros ve Sarah Birch tarafından yazılan ve Türkiye’de aile içi seçim baskısını bir seçim şiddeti türü olarak kabul ettikleri çalışmaları dikkat çekici bir örnektir (Toros & Birch, 2019). Seçim şiddetine konu olan eylemi uygulayan bireylerin bu eylemi gerçekleştirmedeki motivasyonlarının eylemi isteyen siyasal lider ve/veya gruplardan farklı olması da seçim şiddetini tespit etmedeki bir diğer zorluktur. Daha açık bir ifadeyle, şiddet eyleminin failleri bu eylemlerini ulusal seçimleri etkilemekten ziyade yerel ya da bölgesel iktidar mücadeleleri; bireysel çıkarlar ya da seçimden bağımsız dinamikler etrafında gerçekleştirmiş olabilirler. Yani terör örgütleri ya da silahlı gruplar kendi çıkarları için siyasal aktörlerin seçim sürecini etkilemek amaçlı teşviklerini kullanabilirler (Birch, Daxecker & Höglund, 2020: 3).

### *Seçim Şiddetinin Farklılığı*

Seçim şiddetine yönelik tanımlamalarda genel olarak değinildiği gibi seçim şiddetini siyasal şiddetten ve genel olarak şiddetten ayıran belli başlı hususlar söz konusudur. Seçimlerin genel çerçevesini belirleyen aktörler, dönemler ve kurumlar ile eylemin amacı seçim şiddetini diğer şiddet türlerinden ayırmamızı sağlayan temel değişkenlerdir. Bir diğer ifadeyle seçim şiddeti; bir seçim yarışının var olduğu dönemde gerçekleşen, bu yarışın içerisinde yer alan aktörlerce gerçekleştirilen veya yarış içerisinde yer alan aktörlere yönelen şiddet eylemlerini ifade eder (Fjelde & Höglund , 2016a)

Seçim şiddetini diğer şiddet türlerinden ayırmada temel zorluk, seçim şiddeti kapsamında değerlendirilebilecek olayların genellikle demokrasinin konsolide olamadığı ve çatışma ortamının sıklıkla yaşandığı toplumlarda gerçekleşmesidir. Bu tür toplumlarda, silahlı örgütler kendi çıkarları doğrultusunda şiddet içeren eylemler gerçekleştirerek siyasal iktidarı etkilemeyi amaçlayabilirler. Siyasal iktidarlar için ise bu örgütlerin sivil siyasetteki temsilcilerine demokratik siyaset içerisinde yer alma fırsatının yaratılması, yani bu aktörlerin seçim yarışı içerisinde konumlandırılması şiddeti ortadan kaldıracak bir seçenektir. Bu seçenek kimi zaman istenilen sonucu vererek başarıya ulaşır ve silahlı örgütler doğrudan kendi üyelerinden aday göstererek ya da açıkça destekledikleri siyasal oluşumları açıklayarak seçim sürecinin içerisinde yer alabilirler. Ancak bu beklentinin tam aksine silahlı örgütler, kendi temsilcilerinin seçimlerden azamî kazançla çıkması için seçim özelinde şiddet uygulamayı tercih edebilirler (Matanock & Staniland, 2018: 716). Silahlı örgütlerin seçim sürecindeki amaçları sadece destekledikleri kişilere destek vermekle sınırlı değildir. Bunun yanında hükûmete muhalif olan ve bu kapsamda hükûmeti devirmek isteyen örgütler de seçim sürecinde uyguladıkları şiddetle hükûmetin süreci yönetemediği, seçimlerin adil gerçekleşmediği algısını oluşturarak meşrûluk sorunu yaratmak isteyebilirler (Birch & Muchlinski, 2020: 220). Dolayısıyla aslında süreklilik arz eden bir çatışma ve şiddet durumu, seçim döneminde ve seçim sonucunu etkilemeye yönelik kullanıldığı anda seçim şiddeti hâlini alır.

Çatışma ortamının yaygın olduğu bir sistemde yerelde iktidar ve/veya toprak paylaşımı için etnik ve dini bölünmeler arasındaki çatışmaların varlığı da söz konusu olabilir ve bu gruplar arasındaki çatışma süreklilik arz edebilir. Bahsedilen etnik ve dinî bölünme eksenli çatışmalar aynı zamanda siyasal seçkinler tarafından, sistemdeki ekonomik ve siyasal sıkıntıları örtmek için seçim öncesi yaratılacak kutuplaşma ortamından faydalanmak adına bir strateji olarak da kullanılabilir (Wilkinson, 2004).

Seçim şiddetini seçim manipülasyonlarından da ayırmak gerekir. Seçim manipülasyonu, seçmen kayıtlarına müdahale edilmesi, kampanya sürecini zedeleme, seçmen tercihinin müdahale etme gibi başlıkları kapsar (Lehoucq, 2003: 253). Seçim şiddetinin seçim manipülasyonundan ayrılan yönü ise seçim şiddetinin fiziksel yaralanma veya doğrudan yaşamın kaybedilmesi korkusuyla psikolojik bir etki doğurmasıdır. Bununla birlikte seçim şiddeti doğrudan fiziksel tehdidi içerdiği için oy satın alma, seçim hilesi gibi manipülasyon biçimlerine göre gizlenmesi çok daha zor olan eylemleri ifade eder. Dolayısıyla da hem aktör, hem maliyet hem de seçimin meşrûluğu açısından ciddi potansiyel tehditleri



barındırmaktadır. Bu anlamıyla şiddetin tehlikeli bir strateji olduğunun altını çizmek gerekir (Birch, Daxecker & Höglund, 2020: 5).

Seçim şiddeti kavramının tanımlandığı bölümde de belirtildiği üzere seçim şiddetinin ayırt edici bir özelliği zamansal boyutundan kaynaklanmaktadır. Bir diğer ifadeyle şiddet eyleminin ne zaman gerçekleştiği, seçim şiddetini siyasal şiddetten ayırmamızı sağlamaktadır. Bu noktada bir görüş seçim kararının açıklanmasından seçim yoluyla belirlenen yönetim mekanizmalarının resmen göreve başlamasına kadar geçen süreyi esas almaktadır. Özellikle erken seçimler söz konusu olduğunda bu dönemlendirmenin faydalı olacağını düşünmek yanlış olmaz. Seçim şiddetine konu olacak dönemi daha kapsamlı ele alan bir diğer yaklaşım ise seçim ayından önceki 6 ay, seçim ayı ve seçimden sonraki 3 ay şeklindedir (Birch & Muchlinski, 2020: 218). Dolayısıyla 10 aylık bir süre içerisinde gerçekleştirilen şiddet olayları seçim şiddeti olarak nitelendirilir. Bu yaklaşım, erken seçim kararının alınmasına etki eden faktörlerin de seçim şiddeti kapsamında değerlendirilebilmesine imkân vermektedir.

### **Seçim Şiddetini Ortaya Çıkaran Koşullar**

Seçim şiddetinin nedenleri üzerine yapılan çalışmalar, seçimlere yönelik şiddetin ortaya çıkışında demokratik kültürün, toplumsal kutuplaşmanın ve uluslararası faktörlerin etkili olduğunu vurgular.

Demokrasinin kurumsallaşmadığı ve rekabetin yüksek olduğu sistemlerde diğer manipülasyon türleri gibi seçim şiddetinin de daha yaygın olduğu kabul edilir (Birch, Daxecker & Höglund, 2020: 6-7). Demokratik kurumsallaşma eksikliğine ve yüksek rekabete bağlı olarak, muhalefet partilerinin “kale”si olarak nitelendirilebilecek bölgelerde seçim şiddetinin ortaya çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunu ortaya koyan çalışmalar söz konusudur. Örneğin Kenya'da 2007 yılında gerçekleştirilen seçimlerdeki seçim manipülasyonlarını ve şiddet olaylarını konu alan bir çalışma yapan Roxana Gutiérrez-Romero, görevdeki başkanın yeniden seçilmesini amaçlayan Ulusal Birlik Partisi'nin muhalefetin güçlü olduğu bölgelerde stratejik şiddet kullanımını tercih ettiğini belirtmiştir (Gutiérrez-Romero, 2014: 1502). Ancak sistemdeki güçlü aktörlerin şiddet kullanımı noktasında daha temkinli olacağını düşünenler de vardır. Buna göre, başta iktidardaki siyasal partiler olmak üzere sistemin güçlü aktörleri, şiddet kullanımına oranla çok daha uygun maliyetli manipülasyon araçlarına sahiptirler (Fjelde, 2020: 140). Sistemdeki güçsüz aktörlerin ise demokratik siyaset içerisinde istedikleri sonuca ulaşamayacaklarından hareketle, varlıklarını sürdürebilmek ve güçlü aktörlerin gücünü kırabilmek adına şiddete başvurma noktasında daha istekli olabilecekleri düşünülür (Wahman & Goldring, 2020: 93)

Demokratik kültür ile seçim şiddetini birlikte değerlendirebileceğimiz bir diğer başlık uygulanmakta olan seçim sistemidir. Buna göre çoğunlukçu seçim sistemlerinin, özellikle iktidardaki partiye ve/veya sistemdeki büyük partilere avantaj sağladığından hareketle, küçük partiler ve onların destekçileri için sistemden kalıcı olarak dışlanma korkusuyla şiddet kullanımı açısından teşvik edici olabileceği düşünülmektedir (Fjelde & Höglund, 2016b: 298)

Kutuplaşmanın yoğun olduğu toplumsal sistemlerde seçim şiddeti örneklerinin daha yaygın olduğu genel bir kabuldür. Etnik ve dinî kutuplaşmanın aktörleri seçim şiddetinin de en önemli uygulayıcısı konumundadırlar (Nellis & Siddiqui, 2018; Wilkinson, 2004). Etnik ve/veya dinî bölünmelere dayalı bölgeselleşmelerde şiddetin siyasal seçkinler tarafından bir

seçim strateji olarak kullanılması olası kabul edilir. Bir diğer ifadeyle toprak mülkiyeti konusundaki hakların zayıf olduğu ve etnik bölünmelerin var olduğu toplumların siyasal elitlere seçim şiddetini örgütlemek için güçlü fırsatlar yarattığı düşünülür (Klaus & Mitchell, 2015: 632). Siyasal elitler ile bölgesel aktörler arasındaki patronaj ilişkilerinin, etnik ve dinî bölünmenin yaşandığı bölgelerde seçim şiddetine başvurmayı kolaylaştırdığı kabul edilir (Berenschot, 2020: 171). Ayrıca siyasal elitlerin herhangi bir müdahalesi olmadan bölgesel güç kazanmak veya var olan gücü korumak adına da etnik ve dinî bölünmeleri temsil eden aktörlerin şiddet kullanma ihtimalleri söz konusudur.

Toplumsal faktörler noktasında değinilebilecek bir diğer başlık da şiddetin cinsiyet farklılıklarına göre değişmesidir. Örneğin Gabrielle Bardall, genelde şiddet özelde de seçim şiddeti kavramının ya erkek cinsi üzerinden açıklandığını ya da bir cinsiyet ayrımı ortaya konmadığını eleştirerek toplumsal kültürlerin etkisiyle genelde şiddetin özelde de seçim şiddetinin cinsiyet farklılıkları üzerinden de incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Bu cümleden hareketle erkeklere yönelik şiddetin kadınlara oranla daha çok fiziksel nitelik taşıdığı, kadınlara yönelik şiddetin ise büyük oranda tehdit ve psikolojik taciz şeklinde gerçekleştiği dile getirilmektedir (Bardall, 2011: 5-6).

Seçim şiddetinin ortaya çıkışında uluslararası faktörlerin etkisi de göz ardı edilememelidir. Ancak bu noktada tersten bir okuma yapmak gereklidir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, seçimlerin uluslararası tarafsız gözlemciler tarafından izlendiği toplumlarda şiddet olaylarının yaşanma ihtimalinin düşük olduğu; dolayısıyla uluslararası gözlemcilerin yokluğunda şiddetin bir strateji olarak kullanılma ihtimalinin arttığı görülmektedir (Daxecker, 2014).

### **Seçim Şiddetinde Aktörler Ve Eylemler**

Seçim şiddetinin kavramsal olarak açıklanmasında değinilmesi gereken bir diğer konu şiddet eyleminin tipi ya da bir diğer ifadeyle şiddetin aldığı biçimdir. Aslında bu husus doğrudan seçim şiddetinin aktörleri ile ilişkilidir. Literatürde seçim şiddetinin aldığı biçim incelenirken "kim kime ne yaptı?" temel sorusu üzerinden ilerlendiği görülmektedir.

### ***Seçim Şiddeti Aktörleri***

Seçimler, iktidarı ele geçirmenin yasal ve en kısa yoludur. Ancak bu yolun manipüle edilmesi adına, yukarıda da belirtildiği gibi, şiddetin bir araç olarak kullanılabilmesi söz konusudur. Bu kapsamda iktidar ve muhalefet elitleri seçim şiddetinin hem uygulayan hem de etkilenen noktasında en temel aktörleridir. Seçim şiddeti üzerine yapılan akademik çalışmalar da çok büyük oranda iktidar ve muhalefet aktörlerine odaklanır. Örneğin Burton, Hyde ve Jablonski tarafından ortaya konan çalışmada iktidar aktörlerinin kurumsal kısıtlamalarla karar alma süreçlerinde yetkilerinin sınırlandırıldığı ve/veya seçim sonucunda güç kaybedecekleri düşüncesiyle seçim sürecinde şiddete başvurabilecekleri ifade edilmiştir (Hafner-Burton, Hyde & Jablonski, 2014: 149). Hannah Smidt ise uluslararası gözlemcilerin varlığının seçim şiddetine etkisini iktidar ve muhalefet üzerinden incelemiştir (Smidt, 2016)

İktidar ve muhalefet tarafından doğrudan kendileriyle ilişkilendirilebilecek şiddet kullanımının yanında, bu ayrımın altında konumlandırılacak alt başlıklarda da, yani iktidar ve/veya muhalefet tarafından desteklenmiş ya da iktidar ve muhalefeti desteklemek

için şiddete başvuran çeşitli aktörlerden bahsetmek mümkündür. Örneğin, yukarıda bahsedildiği gibi, konsolide olamamış demokrasilerde etnik ve dinî bölünmelerin seçim sürecinde manipüle edilerek şiddet odaklı kullanılabilmesi söz konusudur. Bu noktada etnik ve dinî bölünmeleri temsil eden örgütler uygulanan seçim şiddetinin aktörü konumunda yer alırlar (Wilkinson, 2004). Ancak etnik ve dinî bölünmeleri temsil eden örgütlerin seçim şiddetinin bir aktörü olarak nitelendirilmesi için iktidar veya muhalefet tarafından kullanılması bir ön şart değildir. Başka bir deyişle, bu tip örgütler siyasal elitler tarafından manipüle edilebileceği gibi, böyle bir etki olmadan doğrudan kendi çıkarları için de seçim döneminde şiddeti bir araç olarak kullanabilirler (Boone, 2011: 1313). Özellikle seçim sonrası oluşacak yapı ile güç kaybedileceği düşüncesi bu noktada önemli bir teşvik edicidir.

Ayrıca, siyasal iktidarın otoriter bir nitelik arz ettiği dönemlerde, demokratikleşme arayışını temel alan protesto gösterileri de yukarıda bahsedilen dönemler içerisinde gerçekleştiği takdirde seçim şiddeti olarak değerlendirilebilir (Saideman vd., 2002: 118). Bu bağlamda öğrenci grupları, sivil toplum örgütleri, meslek odaları vb. de seçim şiddetinin aktörleri arasında konumlandırılır.

Tüm bu bilgiler ışığında kolluk güçleri, yürütme organı, yürütme organını oluşturan parti/partiler, iktidarı devirmeye çalışan protestocular ve teröristler, yargı organları, ordu, muhalif parti ve gruplar, devlet istihbarat örgütleri, bağımsız uluslararası gözlemciler vb. genel itibarıyla fail ve/veya hedef olarak seçim şiddetinin aktörü sayılabilir (Schrodt, 2012: 89-95).

### *Seçim Şiddeti Eylemleri*

Seçim şiddetine konu olabilecek eylemleri manevî ve maddî şiddet olarak iki başlık altında toplamak mümkündür. Buna göre tehdit, askerî varlık gösterme ve baskı manevî şiddet; saldırı ve karşılıklı çatışma da maddî şiddet içerisinde yer alır (Birch & Muchlinski, 2020: 222).

Bu eylemleri kısaca açıklamak gerekirse tehdit, gelecek döneme yönelik ceza ve korkutmayı öngören sözlü bir eylemdir (Küçükşahin & Akkan, 2007: 46). Askerî, insanî ve maddî yaptırımların azaltılacağına ya da sonlandırılacağına; ticarî ilişkilere sınırlandırma getirileceğine; idarî kısıtlamaların ve cezaî yaptırımların genişletileceğine; temel hak ve özgürlüklerin kısıtlanacağına; siyasî faaliyetlerin yasaklanabileceğine; olağanüstü hâl ve/veya askerî darbe aracılığıyla anayasanın askıya alınabileceğine; polis ve/veya askerinin sahada kullanılabileceğine; terör örgütlerinin eylem gerçekleştirebileceğine, silahlı saldırılar olabileceğine ya da doğrudan silah kullanılacağına: bir emir ve/veya talep için “son” vurgusunun vb. dile getirilmesi tehdit örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu noktada tehdit eylemi için bahsedilen örneklerin “sözlü” olarak dile getirilmesinin belirleyici olduğunun altını çizmek gerekir. Aksi takdirde hayata geçirilen söylemler tehdit olmaktan çıkacak ve yukarıda bahsedilen eylem tiplerinde “baskı” başlığı içerisinde konumlanacaktır. Askerî varlık gösterme ile kastedilen ise gerek teçhizat sayısında artışa giderek gerekse de “tehlike” seviyesinin arttığını açıklayarak güç kullanımına hazır olduğunun hissettirilmesidir. Bu eylemler fiziksel bir şiddet içermediği için manevî şiddet kapsamında konumlandırılmaktadır. Fiziksel zararı içeren saldırı ve karşılıklı çatışma ise maddî şiddeti ifade eder. Bu bağlamda kaçırma, rehin alma, zorla ele geçirme, silah kullanılmayan fiziksel

saldırıları, cinsel saldırılar, işkence, patlayıcıların kullanılması, bombalı intihar saldırıları, siyasal elitlere yönelik suikastlar vb. saldırı başlığına; organize silahlı örgütler ve ordular arasındaki konvansiyonel silahların kullanıldığı silahlı çatışmalar ve savaşlar ise karşılıklı çatışmaya örnektir (Schrodt, 2012: 61-87).

Yukarıda bahsedilen aktörler ve eylemler ışığında seçim şiddeti biçimlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür (Birch & Muchlinski, 2020: 220-221):

*a. Devletten Devlet Dışı Aktörlere:* İktidarın elinde bulundurduğu güç ile muhalefetin siyasal temsilcilerine ve/veya muhalif gruplara yönelik uyguladığı şiddeti ifade eder. Devletin kolluk güçleri ile iktidar aleyhindeki protesto gösterilerine müdahale etmesi, muhalefetin güçlü olduğu bölgelerde sandık merkezlerinde kolluk kuvvetlerinin fizikî varlığı, kolluk güçleri ile seçmenler arasındaki fizikî çatışma bu madde kapsamında değerlendirilebilir.

*b. Devlet Dışı Aktörlerden Devlete:* Bu maddede özellikle terör örgütlerinin doğrudan hükümet yetkililerine ve/veya devlet otoritesine saldırarak seçim süreçlerine müdahalesi söz konusudur. Terör örgütlerinin silahlı eylemleri, yine terör örgütlerinin seçim sürecindeki seçmene yönelik tehditleri, aşırı uçtaki muhalif grup üyelerinin kolluk güçlerine saldırıları, hükümet temsilcilerine yönelik saldırılar devlet dışı aktörlerden devlete yönelik seçim şiddetinin örnekleridir.

*c. Devlet Dışı Aktörlerden Devlet Dışı Aktörlere:* Bu seçim şiddeti tipinde seçim sürecinde yarış içerisinde olan farklı grupların birbirlerine yönelik saldırıları söz konusudur. Etnik gruplar arasındaki çatışmalar, farklı siyasî parti sempatzanları tarafından birbirlerine yönelik şiddet eylemleri vb. devlet dışı aktörler arasındaki seçim şiddeti örnekleridir. Ancak bu noktada kısa bir parantez açarak birbirlerine saldırıda bulunan siyasî parti temsilcilerinin iktidar partisine mensup olabileceği de gözden kaçırılmamalıdır. Bir diğer ifadeyle siyasî parti sempatzanlarının aktör olarak yer aldığı şiddet olayları "devlet tarafından ya da devlete yönelik" olarak nitelendirilmemelidir.

*d. Uluslararası Bir Aktörden Ulusal Bir Aktöre:* Bu seçim şiddeti tipinde devletlerarası ilişkiler ve ulusötesi kimliğe sahip terör örgütlerinin varlığı söz konusudur. Seçim sürecinde komşu bir devletin kendi aleyhine olabilecek bir seçim sonucunun ortaya çıkmasını engellemek adına sınırdaki askeri varlığını bir caydırıcılık aracı olarak kullanmak istemesi, ulusötesi terör örgütlerinin seçim sürecindeki eylemleri bu madde içerisinde değerlendirilebilir.

*e. Ulusal Bir Aktörden Uluslararası Bir Aktöre:* Yukarıda aktörler başlığında konu edinilen uluslararası tarafsız gözlemciler, bu seçim şiddeti tipinin temel aktörüdür. Buna göre hem otoriter bir niteliğe sahip iktidar temsilcilerinden hem de çeşitli terör örgütlerinden uluslararası gözlemcilere yönelen tehdit ve saldırıların gerçekleşebilme ihtimali söz konusudur.

Aktörleri ve eylemleri ile seçim şiddeti kavramının, Türkiye siyaseti özelinde zengin bir inceleme alanına sahip olacağını düşünmek yanlış olmaz. Kaldı ki Türkiye, seçim şiddetinin farklı değişkenleri bakımından da özgün bir niteliğe sahiptir.

### Türkiye'nin Seçim Şiddeti Kimliği

Siyaset bilimi çalışmalarında ülkelerin demokratikleşme ve otoriterleşme süreçlerinin analiz edilmesine yönelik çeşitli araştırmalar yapılmış ve bu araştırmalar neticesinde bilimsel kriterlerin ortaya konması amaçlanmıştır. Conflict and Mediation Event Observation (CAMEO) projesi de bu araştırmalardan biridir ve aktörler ve olaylar açısından yaptığı kapsamlı kodlamalar ile seçim şiddeti çalışmalarında kendisine önemli bir yer bulmuştur.

CAMEO tarafından ülkelerin çatışma ve uzlaşma potansiyellerine yönelik yapılan analizlerde Türkiye diğer ülkelerden farklı bir konumda ele alınmıştır. CAMEO'nun Türkiye'ye yönelik yapmış olduğu farklı sınıflandırma, Türkiye'ye yönelik seçim şiddeti çalışmalarına ışık tutabilecek niteliktedir. Türkiye'ye özgün karakterini kazandıran ilk husus ülke içindeki bölgelere yönelik kodlamadır. CAMEO federal sisteme sahip ülkelerde eyaletleri ayrı bölgeler olarak kodlamayı tercih etmektedir. Üniter devlet sistemlerinde ise tüm ülke tek bir bölge olarak kodlanır. Ancak Türkiye üniter bir devlet olmasına ve buna bağlı olarak ülkede yasal bölgesel statüler söz konusu olmamasına rağmen, CAMEO tarafından güneydoğu bölgesinin demografik ve siyasal gerekçelerle ayrı kodlanması tercih edilmiştir (Schrodt, 2012: 91). Bunun nedeni, bölgedeki terör olaylarının ayrı bir çalışma ile bilimsel anlamda daha sağlıklı analiz edilebilmesidir. Güneydoğu bölgesinin ayrı bir kodlamaya tabii tutulması Türkiye özelinde seçim şiddeti çalışmalarının sınıflandırılabilmesi açısından da elverişli gözükmektedir. Ayrıca Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyükşehirler de Türkiye içerisinde ayrı bölgeler olarak kodlanmıştır.

Türkiye aktörler açısından da özgün bir kimliğe sahiptir. CAMEO kodlamasında Türkiye'ye bahsedilen özgün niteliğini kazandıran, Kürdistan İşçi Partisi (PKK) terör örgütünün ve ordunun sistem içerisindeki konumudur. Örneğin, Köy korucuları CAMEO tarafından Türkiye'de özel bir aktör olarak konumlandırılmıştır (Schrodt, 2012: 179). Köy koruculuğu kurumu aslında 1924 yılı itibariyle, köylerde kolluk gücü eksikliğinden oluşabilecek asayiş problemlerine çözüm üretmek amacıyla jandarmanın bir uzantısı şeklinde ihdas edilmiştir. 1985 yılına gelindiğinde ise özellikle PKK terörü ile mücadele etmek adına Geçici Köy Koruculuğu oluşturulmuştur (Arap & Erat, 2015: 73). Dolayısıyla terörle mücadele kapsamında oluşturulan bu yapı, CAMEO tarafından devlet destekli paramiliter bir örgüt olarak aktör başlığı altında konumlandırılmıştır. Devlet Güvenlik Mahkemeleri de Türkiye'nin bir diğer özgün kurumudur. Aslında CAMEO kodlamasında yargı kurumları altında kodlanması gereken bu yapı, CAMEO tarafından, uzun yıllar askerî hâkimlerin görev yaptığı ve genellikle Türk Silahlı Kuvvetleri'nin kontrolünde hareket ettiği gerekçesiyle "ordu" kodlaması içerisinde tanımlanmıştır.

Yukarıda bahsedilen bölgesel özgünlükten hareketle, Türkiye özelinde ayrıca, terör başlığı altında belediyelerin ve sahip oldukları yasal yetkilerle mülkî idare amirlerinin de (Özkaya, 2021: 81), niteliği değişmekle birlikte seçim şiddetinin aktörleri arasında konumlandırılabilmesi mümkündür.

Bunların yanı sıra, Türk siyasal yaşamının 1970'li ve 1990'lı yıllardaki istikrasız siyasal ortamı yani koalisyon hükümetleri döneminin varlığı da Türkiye için ayrı bir kodlamayı gerektirmektedir. Konuyu anlaşılır kılmak adına bir örnek vermek gerekirse CAMEO iktidar ve muhalefet partileri için genel bir kodlama yapmayı tercih etmektedir. Bu cümleden hareketle kendisine özgü koşulları nedeniyle ayrı bir kodlama yapılmıyaydı Türkiye

siyasetinde iktidar partileri "TURGOV"; muhalefet partileri ise "TUROPP" koduyla kodlanacaklardı. Ancak az önce belirtildiği gibi koalisyon hükûmetlerinin fazlalığı nedeniyle koalisyon hükûmetlerinde görev almış, tek başına iktidar olmuş ve muhalefette yer almış partiler kısaltmaları ile birlikte ayrı ayrı kodlanmıştır. Örneğin Demokratik Sol Parti, iktidar ortağı olduğu dönemleri belirtmek için "TURGOVDSP"; muhalefette yer aldığı dönemleri belirtmek için TUROPPDSP kodu ile kodlanmıştır (Schrodt, 2012: 179-180).

Türkiye özelinde son olarak 1960'lı ve 1970'li yıllardaki ideolojik kutuplaşmaya da değinmek gerekir. Bu yıllarda Türkiye'de ideolojik bölünmenin temsilcisi olarak kabul edilebilecek aktörler de seçim şiddeti kapsamında incelenebilecek niteliktedir. Bu aktörlerin birbirleriyle, siyasal elitlerle ve devlet otoritesi ile karşı karşıya gelişleri, yukarıda seçim şiddetinin zamansal boyutu olarak nitelendirilen bir dönemde gerçekleştiğinde önemli bir inceleme alanı oluşturma potansiyeline sahiptir.

### Sonuç

Demokrasinin tüm kurum ve kurallarıyla tam olarak yerleşemediği toplumlarda siyasal alanın aktörleri kendi çıkarları doğrultusunda sistemi manipüle etmeye çalışırlar. Şiddet de bu kapsamda kullanılabilir araçlardan biridir. Seçim şiddeti ise bu noktada siyasal şiddetin bir alt türü olarak, seçim dönemlerinde seçim sürecini ve sonucunu etkilemeye yönelik şiddet eylemlerini ifade eder. Bu cümleden hareketle, her seçim şiddeti eyleminin aynı zamanda bir siyasal şiddet ve seçim manipülasyonu eylemi olduğunu söylemek gerekir.

Seçim şiddeti her ne kadar siyasal şiddetin ve seçim manipülasyonunun alt dalı olsa da bu kavramlardan; amaç, dönem ve eylem biçimi açısından ayrılmaktadır. Öncelikle eylem biçimi konusunu açmak gerekirse, seçim şiddeti manipülasyondan farklı olarak fiziksel bir zararı ve/veya geleceğe dönük psikolojik bir korkuyu içermektedir. Bireylerin vücut bütünlüğüne yönelik bir müdahale veya müdahale tehdidi söz konusu olmalıdır. Örneğin, seçim sürecini etkilemek için sokağa çıkma yasağının dile getirilmesi tehdit; sokağa çıkma yasağının uygulanması ise baskı olarak seçim şiddeti kapsamına girer. Buna karşın seçim sonuçlarını etkilemek için maddî yardım aracını kullanmak, dezenformasyona başvurmak manipülasyon olarak tanımlanır. Seçim şiddetini manipülasyondan ayırmak az önce de belirtildiği gibi fiziksel zarar açısından kolaydır. Ancak siyasal şiddet ile seçim şiddetini ayırmak daha zordur. Bu noktada amaç, temel belirleyici olmaktadır. Seçim sürecinde seçmen tercihini ve dolayısıyla seçim sonucunu etkilemeyi amaçlayan eylemler seçim şiddeti olarak değerlendirilebilir.

Seçim şiddetini siyasal şiddetten ayırmamızı sağlayabilecek bir diğer unsur da zamandır. Zaman boyutu aynı zamanda eylemin amacını saptamamıza da yardımcı olacaktır. Çalışma içerisinde de bahsedildiği üzere seçim tarihinin ilan edilmesinden seçim sonrasında hükümet kurulana kadar geçen sürede yaşanan eylemleri seçim şiddeti olarak tanımlamak mümkündür. Ancak zaman bakımından bu şekilde bir sınırlandırma koymak iki açıdan sorunludur. Birincisi, başlangıç noktasına bakıldığında bu yaklaşımın, seçimlerin olağan döneminde gerçekleşmesi durumunda seçim takviminin başladığı gün; erken seçim kararının alınması durumunda ise kararın alındığı gün itibarıyla takvimi başlatıyor olması yeterli kabul edilebilir. Ancak seçim şiddetinin büyük oranda demokratik sistemin sorunlu olduğu toplumlarda yaşandığı düşünüldüğünde, özellikle muhalif grupların iktidar tarafından seçim

kararı alınmasını sağlamak adına şiddeti bir araç olarak kullanmayı tercih etmesi de mümkündür. Dolayısıyla seçim kararının alınmasına neden olacak şiddet olaylarının da seçim şiddeti kapsamında değerlendirilmesi gerekebilir. Bu cümleden hareketle seçim kararının alınmasına neden olacak şiddet olaylarının da inceleme kapsamına alınabilmesi adına seçim tarihinden önceki 6 ay kriterinin benimsenmesi daha sağlıklı olacaktır. İkinci sorun ise bitiş noktasının belirlenmesinde karşımıza çıkar. Seçimler sonucunda hükümetin kurulmasına kadar geçen sürecin dikkate alınması kabul edilebilir görünse de Özellikle Türkiye gibi dönem dönem istikrarsız siyasal iklime sahip olan ülkelerde kalıcı bir hükümetin kurulması açısından zorluk yaşanabilmesi söz konusudur. Bir diğer ifadeyle seçim sonucunda tek parti iktidarının ortaya çıkmaması durumunda koalisyon hükümeti kurma çabalarının da sonuçsuz kalması halinde ülkeyi yeniden seçime götürecek geçici bir hükümet yapılması oluşturulabilir. Seçim sonrasında hükümetin kurulması şeklinde bir son tarihin belirlenmesi durumunda ülkeyi seçime götürecek geçici bir hükümet kurulduğunda da seçim şiddeti çalışmalarını noktalamak gerekir. Ancak 2015 yılında Türkiye’de gerçekleştirilen genel seçimlerde de görüldüğü üzere geçici hükümet dönemlerinde de şiddet olayları yaşanabilmektedir. Ayrıca seçim sonrasında 3 ay gibi bir sürenin belirlenmesinde de koalisyon hükümetlerin kurulmasının çok daha uzun döneme yayıldığı örnekler ile karşılaşılabilme ihtimalinden dolayı sorunlar söz konusudur. Dolayısıyla seçim sonucunda kalıcı bir hükümet kurulana kadar geçen süreyi seçim süreci çalışmalarının sonlandırılacağı tarih olarak belirlemek sağlıklı olacaktır. Toparlamak gerekirse seçim şiddeti, seçim tarihinden 6 ay öncesinden başlanarak seçim sonrasında kalıcı hükümetin kurulmasına kadar geçen süreyi kapsar.

Seçim şiddetinin aktörleri konusunda, iktidar ve muhalefet partilerinin ve temsilcilerinin ayrıca devlet otoritesini temsil eden polis, ordu, yargı vb. yapıların temel aktör olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bununla birlikte bir toplumun kendine özgü koşulları da farklı aktör tanımlamalarını beraberinde getirmiştir. Özellikle etnik, dinî ve ideolojik bölünmelerin yoğun olduğu toplumlarda bu bölünmeleri temsil eden aktörlerin de seçim şiddeti içerisinde tanımlanması söz konusudur.

Hangi seçimlerin seçim şiddeti kapsamında değerlendirileceği noktasında ulusal seçimler temel alınsa da özellikle bölgesel farklılıkların ciddi şekilde yaşandığı toplumlarda, bu bölgesel farklılıkları oluşturan değerleri temsil eden aktörlerin seçim sürecinde bölgesel güç kazanımı sağlamak ve/veya güç kaybetmemek adına şiddet kullanması mümkündür. Dolayısıyla bu tip toplumlarda yerel seçimlerin de inceleme kapsamına alınması çalışma alanını zenginleştirebilir.

Türkiye, hem bölgeler hem aktörler hem de siyasal yapısı itibariyle oldukça özgün bir yapıya sahiptir. Çok partili siyasete geçişin üzerinden yaklaşık 75 yıl geçmesine rağmen demokratik kurumsallaşmanın sağlanamaması, ideolojik kutuplaşmaların siyasal şiddet olarak sokağa yansıdığı dönemlerin yaşaması, hükümet oluşumu noktasında istikrarsız süreçlerin varlığı, başta ordu olmak üzere bürokratik mekanizmaların sistem içerisindeki konumu ve en önemlisi 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren başta PKK olmak üzere terör örgütleri ile yoğun mücadele içerisinde olması Türkiye’ye bahsedilen özgün niteliği sağlamaktadır. Bu özgün yapı, akademik yazındaki boşluğa rağmen Türkiye’yi seçim şiddeti çalışmalarında çok elverişli bir konuma taşımaktadır. Özellikle PKK terör örgütünün bir aktör olarak sahneye çıkması neticesindeki terör eylemleri, terörle mücadele kapsamında

oluşturulan kurumlar ve atılan adımlar ve terör eylemlerinin ve çıkar çatışmalarının yoğunlaştığı bölgeler bu noktada son derece önemlidir.

Son söz olarak Türkiye, sahip olduğu özgün nitelik sayesinde dönemler, aktörler ve bölgeler düzeyinde ayrı ayrı seçim şiddeti çalışmalarına konu olabilecek zengin bir hazineye sahiptir. Bu hazine, Türkiye'nin yaşadığı demokratikleşme sürecinin karakterini seçim şiddeti özelinde analiz edebilmek adına gelecek dönem çalışmalarına kaynaklık edebilecek niteliktedir.

### Kaynaklar

- Arap, İ., & Erat, V. (2015). Bir kamu politikasının analizi: Türkiye'de geçici köy koruculuğu. *Mülkiye Dergisi*, 39 (4), 73-108.
- Bardall, G. (2011). Breaking the mold: Understanding gender and electoral violence. Georgetown Institute for Women, Peace and Security: [https://www.ifes.org/sites/default/files/gender\\_and\\_electoral\\_violence\\_2011.pdf](https://www.ifes.org/sites/default/files/gender_and_electoral_violence_2011.pdf)
- Berenschot, W. (2020). Patterned pogroms: Patronage networks as infrastructure for electoral violence in India and Indonesia. *Journal of Peace Research*, 57(1), 171-184.
- Birch, S., & Muchlinski, D. (2020). The Dataset of countries at risk of electoral violence. *Terrorism and Political Violence*, 32(2), 217-236.
- Birch, S., Daxecker, U., & Höglund, K. (2020). Electoral violence: An introduction. *Journal of Peace Research*, 57(1), 3-14.
- Boone, C. (2011). Politically allocated land rights and the geography of electoral violence: The Case of Kenya in the 1990s. *Comparative Political Studies*, 44(10), 1311-1342.
- Borzyskowski, I. V., & Kuhn, P. (2020). Dangerously informed: Voter information and pre-electoral violence in Africa. *Journal of Peace Research*, 57(1), 15-29.
- Brosché, J., Fjelde, H., & Höglund, K. (2020). Electoral violence and the legacy of authoritarian rule in Kenya and Zambia. *Journal of Peace Research*, 57(1), 111-125.
- Daxecker, U. (2014). All quiet on election day? International election observation and incentives for pre-election violence in African election. *Electoral Studies*, 34, 232-243.
- Daxecker, U. (2020). Unequal votes, unequal violence: Malapportionment and election violence in India. *Journal of Peace Research*, 57(1), 156-170.
- Fischer, J. (2002). Electoral conflict and violence. International foundation for electoral systems: <https://www.ifes.org/sites/default/files/econflictpaper.pdf>
- Fjelde, H. (2020). Political party strength and electoral violence. *Journal of Peace Research*, 57(1), 140-155.
- Fjelde, H., & Höglund, K. (2016a). Electoral violence: The Emergence of a research field. *APSA Comparative Democratization Newsletter*, 14(2), 8-11.
- Fjelde, H., & Höglund, K. (2016b). Electoral Institutions and electoral violence in Sub-Saharan Africa. *British Journal of Political Science*, 46(2), 297-320.



- Gonzalez-Ocantos, E., Jonge, C., Meléndez, C., Nickerson, D., & Osorio, J. (2020). Carrots and sticks: Experimental evidence of vote-buying and voter intimidation in Guatemala. *Journal of Peace Research*, 57(1), 46-61.
- Gutiérrez-Romero, R. (2014). An Inquiry into the Use of illegal electoral practices and effects of political violence and vote-buying. *Journal of Conflict Resolution*, 58(8), 1500-1527.
- Hafner-Burton, E., Hyde, S., & Jablonski, R. (2014). When do governments resort to election violence? *British Journal of Political Science*, 44(1), 149-179.
- Harish, S., & Toha, R. (2019). A New typology of electoral violence: Insights from Indonesia. *Terrorism and Political Violence*, 31(4), 687-711.
- Höglund, K. (2009). Electoral violence in conflict-ridden societies: Concepts, causes, and consequences. *Terrorism and Political Violence*, 21(3), 412-427.
- Hyde, S., & Marinov, N. (2019). Codebook for National Elections Across Democracy and Autocracy Dataset. National Elections Across Democracy and Autocracy: [https://www.dropbox.com/s/amvyfi6cnpy19ew/NELDA\\_Codebook\\_V5.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/amvyfi6cnpy19ew/NELDA_Codebook_V5.pdf?dl=0)
- Klaus, K., & Mitchell, M. (2015). Land grievances and the mobilization of electoral violence: Evidence from Côte d'Ivoire and Kenya. *Journal of Peace Research*, 52(5), s. 622-635.
- Küçükşahin, A., & Akkan, T. (2007). Değişen güvenlik algılamaları ışığında tehdit ve asimetric tehdit. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 3(5), 41-66.
- Lehoucq, F. (2003). Electoral Fraud: Causes, Types, and consequences. *Annual Review of Political Science*, 6, 233-256.
- Matanock, A. (2018). How and Why Armed Groups Participate in Elections. *Perspectives on Politics*, 16(3), 710-727.
- Nellis, G., & Siddiqui, N. (2018). Secular party rule and religious violence in Pakistan. *American Political Science Review*, 112(1), 49-67.
- Özkaya, Y. (2021). Tarihsel süreç içinde valilerin değişen yetkileri ve cumhurbaşkanlığı sistemindeki yeri. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 72-84.
- Saideman, S., Lanoue, D., Campenni, M., & Stanton, S. (2002). Democratization, political institutions, and ethnic conflict: A Pooled time-series analysis, 1985-1998. *Comparative Political Studies*, 35(1), 103-129.
- Schrodt, P. A. (2012). *Conflict and mediation event observations event and actor codebook*. Pennsylvania State University.
- Seeberg, M. B., Wahman, M., & Skaaning, S.-E. (2018). Candidate nomination, intra-party democracy, and election violence in Africa. *Democratization*, 25(6), 959-977.
- Smidt, H. (2016). From a perpetrator's perspective: International election observers and post-electoral violence. *Journal of Peace Research*, 53(2), 226-241.
- Staniland, P. (2015). Armed groups and militarized elections. *International Studies Quarterly*, 59(4), 694-705.

- The EC-UNDP Partnership on electoral assistance. (2010, Mart 22-26). *Introduction to current trends in election-related violence*. European Commission United Nations Development Programme International IDEA: <https://www.ec-undp-electoralassistance.org/wp-content/uploads/2018/08/ec-undp-jtf-04-our-trainings-2010-barcelona-day-1-3.pdf>
- Toros, E., & Birch, S. (2019). Who are the targets of familial electoral coercion? Evidence from Turkey. *Democratization*, 26(8), 1342-1361.
- Toros, E., & Birch, S. (2021). How citizens attribute blame for electoral violence: regional differences and party identification in Turkey. *Southeast European and Black Sea Studies*, 21(2), 251-271.
- Wahman, M., & Goldring, E. (2020). Pre-election violence and territorial control: Political dominance and subnational election violence in polarized African electoral systems. *Journal of Peace Research*, 57(1), 93-110.
- Wilkinson, S. (2004). *Votes and violence: Electoral competition and ethnic riots in India*. Cambridge University Press.