

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Hasan Akay *Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Prof. Zeliha Berksoy *MSGSÜ Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü*
Prof. Mahmut Bozkurt *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
Prof. Dr. Nalan Cinemre *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü*
Prof. Dr. Ahmet Mete Çilingirtürk *Marmara Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Ekonometri Bölümü*
Prof. Dr. Besim Dellaloğlu *Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
Prof. Dr. Hayati Develi *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilim Bölümü*
Prof. Dr. Harun Duman *Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Prof. Leyla Ersin Ekmekçiler *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü*
Prof. Dr. Semra Germaner *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Deniz İncedayı *MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü*
Prof. Kemal Iskender *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
Prof. Caner Karavit *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü*
Prof. Yalçın Karayağız *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*
Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Prof. Dr. Esin Küntay *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, emekli öğretim üyesi*
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Prof. Dr. Kemalettin Köroğlu *Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Prof. Dr. Selçuk Mülayım *Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü*
Prof. Refika Tarcan *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Dekorları ve Kostümü*
Prof. Dr. Mehmet Tekin *Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü*
Prof. Dr. Murat Tuncay *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü*
Prof. Dr. Abdullah Uçman *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Doç. Dr. Ayten Alkan *İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü*
Doç. Dr. Cemil Güzey *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü*
Doç. Dr. Handan İnci *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Doç. Dr. Aziz Merhan *Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Doç. Dr. Nilüfer Öndin *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Doç. Dr. Ferudun Özgümüş *İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Barış Aşıkil *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Haluk Çetinkaya *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Semra Erpolat *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Sinan Güler *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem *Bilgi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Korkut Öztekin *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Funda Sezgin *İstanbul Üniversitesi, Endüstri Mühendisliği Bölümü*
Yrd. Doç. Canan Suner *MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Kutluk Kağan Sümer *İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Ekonometri Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Sezer Özyaşar *Şakar MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Merih Tangün *MSGSÜ Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Adnan Tönel *Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşar *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Nurcan Yazıcı *MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü*
Öğr. Gör. Hasan Şahintürk *Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü*

Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 4 / Sonbahar 2011



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı: 4, Sonbahar 2011

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 1309-4815

Kod: MSGSÜ-SBE-011-06-D₁

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına

Prof. Fatma Refika Tarcan

Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Zeki Alpan

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır

Prof. Caner Karavit

Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak

Prof. Dr. Banu Mahir

Prof. Fatma Refika Tarcan

Prof. Gül Özturanlı

Doç. Dr. Handan İnci

Doç. Dr. Firdevs Gümüsoğlu

Doç. Dr. Muharrem Kaya

Doç. Mehmet Nemutlu

Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu

Editör: Doç. Dr. Muharrem Kaya

Editör Yardımcısı: Yrd. Doç. Dr. Esra Keskinçilic, Yrd. Doç. Dr. Emel Koşar

Grafik Tasarım-uygulama: Yrd. Doç. Dr. Esra Keskinçilic, Nadir Geçeroğlu

Aralık 2011, 500 adet basılmıştır.

Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Meclis-i Mebusan Caddesi No:24 34427 Fındıklı/İstanbul

Tel: 0212 244 03 97

e-posta: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Bedri Rahmi Eyüboğlu: Şairin Hedonist Olarak Portresi | 7
Bâki Asiltürk

Gecekondusuz İstanbul Tahayyülü | 14
Şükrü Aslan

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Karadut*'unda Sapmalar | 26
Fatih Bakırcı

Ayasofya Meydanında Bilinmeyen Bir Çukurçeşme | 34
Halûk Çetinkaya

Ayrı Bir Yer-Kadın Sunakları Geleneği | 40
Benal Dikmen

Günümüz Tuval Resminde Anti-Estetik Beden Formları | 52
F. Deniz Korkmaz Ekici

**Ayrılma Eğilimi Olan Müşterilerin Veri Madenciliği Yöntemleri ile Analizi:
Telekomünikasyon Sektörü Örneği | 65**
Semra Erpolat

Tıp Endüstrisi, Modernite ve Sanat: 'Dr. Tulp'un Anatomi Dersi' | 73
Serhat Soyşekerci

**"Renkli, Sesli, Kokulu İlâh": Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Denemelerinde Otomobil ve
Diğer Modern Taşıtlar | 87**
İpek Şahbenderoğlu

**Hane Halkı Araştırmalarında Kullanılan Örneklem Ağırlıklandırma Yöntemi Üzerine Bir
Uygulama | 106**
Meral Yay

**Üretim İlişkileri Kapsamında Modernizm ve Postmodernizm'in Grafik Tasarıma
Etkileri | 114**
Turan Yigin

Derginin kapağında ve içinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Vagon Restoran, Araba, Tramvaylı Alan, Tramvaylı Yol, Kağrı adlı tabloları kullanılmıştır. Tabloları kullanmamıza izin veren Rahmi Eyüboğlu'na teşekkürlerimizi sunarız.

Prof. F. Refika Tarcan
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bedri Rahmi Eyüboğlu: Şairin Hedonist Olarak Portresi

Doç. Dr. Bâki ASİLTÜRK¹

Özet

Bu makalede şair ve ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerindeki hedonist öğeler üzerinde durulmaktadır. 1940 Kuşağı içinde kendine özgü şiirleriyle dikkat çeken Bedri Rahmi, hayata genellikle hedonist bir pencereden bakmış ve bu bakışının sonuçlarını şiirlerinde dile getirmiştir. Onun şiirlerinde yoğun bir hazcılık dikkat çeker.

Anahtar Kelimeler: Bedri Rahmi, zevk, haz, hedonizm, şiir, meyve, doğa.

Portrait Of The Poet As A Hedonist: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Summary

This article focuses on the hedonist elements of poetry of poet and painter Bedri Rahmi Eyu-boglu. Bedri Rahmi takes part in the 1940 Generation and he owns specific poems. Usually a hedonistic life is looked in the his poems and the results of this outlook has expressed his poems. His poetry draws attention to an intense hedonism.

Key Words: Bedri Rahmi, pleasure, gratification, hedonism, poetry, fruit, nature.

Bana arzulardan bahset arzulardan
Bedri Rahmi

Bir kız yanaşır insafsızca dişi
Boyuna bosuna kurban olduğum
Kalın dudaklarında yapıncağın balı
Tepeden tırnağa arzu dolu
Bedri Rahmi

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (1913-1975) şairliğini bir temel üzerine oturtacak olsak bu temel hiç kuşkusuz *yerlilik* olurdu. Bu anlayış sadece şiirinin değil, eser verdiği resim, heykel, seramik, gravür, vitray, mozaik ve litografi gibi sanat alanlarının neredeyse tamamının temeli olmuştur denebilir. Bu "yerlilik" in nasıl bir yerlilik olduğu sorusunun açtığı pencereden baktığımızda şairi özgün bir noktada görüyoruz. Şiirini resminden resmini şiirinden bağımsız düşünemeyeceğimiz Bedri Rahmi, her ikisinde de "Anadolu'ya dayalı bir yerlilik" peşindedir, sanatta bunun müca-delesini vermiştir. Dolayısıyla, gelenek içinden Anadolu'yu, Anadolu folklorunu seçerek kalıp-laşmış yerlilik anlayışından farklı ve yeniden üretici, yaratıcı bir anlayış geliştirmiş, bu anlayışı zenginleştirerek sürdürmüştür.

Bedri Rahmi'nin şairliği, edebiyat kamuoyunda 1940'lı yıllarda belirginleşmeye başlamıştır. İlk kitabı *Yaradana Mektuplar*'ı 1941'de, ikinci kitabı *Karadut*'u 1948'de yayımlamış, ardından sırayla *Tuz* (1952), *Üçü Birden* (1953), *Dördü Birden* (1956), *Karadut 69* (1969), *Dol Karabakır Dol*

¹ Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bakiyehant@gmail.com



(1974), *Yaşadım* (1977) adlı kitapları okur önüne çıkmıştır. Bütün şiirleri ise *Dol Karabakır Dol* adıyla ilk defa 1974'te yapılmıştır.²

Hemen hatırlanacağı üzere, Bedri Rahmi'nin ilk iki kitabını yayımladığı 1940'lı yıllar, Garip akımının Türk şiiri ortamında hakimiyetini ilan edip pekiştirdiği, şiirimizdeki bütün gelenekleri alt üst ettiği, şiire yepyeni bir tanım getirdiği dönemdir. Orhan Veli-Melih Cevdet-Oktay Rifat üç-lüsü, Türk şiiri geleneğinde biçim veya içerik, biçem veya ölçü ne varsa şiirin dışına itmiş, o gün-lere dek şiirin dışında tutulan ölçsüzlük, serbestlik, sokak diline yaslanma, şairanelikten kaçış gibi modern değerleri ise şiire davet etmiştir. Bedri Rahmi'nin bu dönemdeki durumu ilginçtir. Bir yandan Garipçilerin şiir söyleme tekniklerini benimsemiş görünür, bir yandansa şiirinin kap-larını folklorla alabildiğine açarak kendine özgü bir yaklaşımın ipuçlarını verir. Onun insanı, Orhan Veli'lerdeki küçük memur, işçi veya avare insan değildir; tezgâhının başında sevdalarını, ayrılıklarını, özlemlerini bütün bir Anadolu tarihi içinden ilmek ilmek ören kadınlar, kızlardır; tarlasında, bağında bahçesinde doğayla iç içe yaşayan ve üreten erkektir. Doğada ne varsa onun-la hemhâl olan, kendini doğada bir varlık olarak görmekten hoşlanan, öyle yaşayan insandır.

Bedri Rahmi'nin *hedonizmi* de buradan kabarıp. Onun insana verdiği değer, insanın yeryü-zündeki varlığına yüklediği anlam daha çok, insanın doğa içindeki varlıklardan bir varlık ola-rak, doğanın bir parçası gibi yaşaması paralelindedir. Bu görüş bir yandan romantiklerle, özel-likle Roussesau'yla, bir yandan da pantheistlerle paralellik gösterir.

Bedri Rahmi şiirinden örneklemelere geçmeden önce, felsefe dünyasında ve psikolojide “hedonizm”in (hazcılık) taşıdığı anlamlara, bu anlamların tarihçesine göz atmakta yarar var.

Bugünkü durumda varılan en genel hedonizm tanımlarından biri şöyledir: “Psikolojide hazza yönelmenin ve acıdan kaçınmanın, insan davranışının temel güdülendirici güçlerinden birisi ol-duğu teorisi. 2. Felsefede, hazzın en yüce değer olduğu; yaşamın temel amacının haz olduğu savı. Epikürcüler, hazzın mutluluk için merkezi bir önem taşıdığını, ancak ölçülülük ve kısıtlama gibi manevi değerleri de içinde taşıdığına inanıyordu.”³ Bir başka tanımda ise hazcılığın hayat içinde uygulanmasına odaklanıldığı dikkati çeker: “(Hazcılık) İnsanın tüm yapıp etmelerinde, bütün eylemlerinde başvurabileceği tek ölçütün ‘acıdan kaçınıp hazza ulaşmaya çabalamak’ olduğunu öne süren dünya görüşü; yaşamaktalığımızın, burada olmaktalığımızın gerçek anlamını “haz”da bulan bakış açısı.”⁴

Bu tanım çerçevesinde baktığımızda hedonizmin, başlangıcından bugüne felsefenin yoğun ilgi gösterdiği bir kavram olduğunu görürüz. Hemen her dönemde filozoflar hayatın ve kültürün içindeki hedonist eğilimlere ilgi duymuş, hedonizmin sınırını/sınırsızlığını, hayatın ve kültürün içinde tuttuğu yeri anlamaya çalışmışlardır. Sözelimi Platon (MÖ 427-347) “haz nesnesinin, be-denin dinginliğini sağlayan ve zihnin arzu çılgınlıklarına yanıt veren bir süreçten ibaret” oldu-ğunu düşünmekte;⁵ Aristippos (MÖ 435-386) ise “bilge kişinin temel niteliğinin hazları seçen ama kendini onlara kaptırmayan bir erdemlilikte” olduğuna inanmaktaydı. Aristippos’a göre “haz ya da acı duyumuna yol açan içsel devinimler geçici olduğundan, haz ve acı kısa süreli, sürekli olmayan duyumlar”dır ve onların geçiciliğinin farkında olmak gerekir.⁶ Epiküros (MÖ 341-270) ve onu takip eden Epikürcüler de fizyolojik hazları devamlı kılmanın yolunun günlük hayatta alı-nan zevkin abartısız ve hoş biçimde sürdürülmesinde yattığını düşünürlerdi. Hayatın doğallığı içinde belli ölçüler aşılmadan sürdürülen hazların kişiyi *ataraksia* (ruh dinginliği) durumuna ulaştıracağı inancına sahiptiler.⁷

Hedonizm sadece filozofların değil yüzyıllar boyunca her alandan sanatçıların da ilgi ala-nında olmuştur. Yukarıda değindiğimiz üzere plastik sanatlar ve şiir alanında çok sayıda eser veren, hayatı da bir sanat hâline getirmeye çalışan Bedri Rahmi'deki hedonist eğilim, Platonik

² Bu makaledeki şiir alıntıları bütün şiirlerinin şu baskısından: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007. Alıntıların sayfa numaraları bu baskıya göredir.

³ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2003, ss. 357-8.

⁴ A. Güçlü, E. Uzun, S. Uzun, Ü. H. Yolsal, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2003, s. 647.

⁵ age, s. 646.

⁶ agy.

⁷ agy.



diyebileceğimiz bir yaklaşımla, “hazların ihtiyaçlarımızla paralel olduğu biçiminde” ele alınabilir. Bununla birlikte, şiirlerinde belli bir ihtiyaçtan yola çıkmadığı örneklerin sayısı da az değildir. Bu tip şiirlerde Bedri Rahmi, insanın yeryüzündeki varlığının sınırsız bir özgürlükle anlam kazanacağı düşüncesindedir. Bu düşünceyi görünür kılmak için doğadaki varlıklardan, özellikle de tazelik ve güzellik simgesi olarak değerlendirebileceğimiz meyvelerden yararlanır. Doğada insanoğlunu doyurmak, ona haz vermek işlevselliğiyle yaratıldığına inandığı ne varsa hepsinin insana sınırsız biçimde sunulmasına olan inancını bu yolla ortaya koyar. İnsanın bütün duyularının aynı anda genellikle yeme-içme sırasında uyanık olduğu düşünülürse şairin hazzın canlılığını sağlamada neden meyve izleğine sıkça başvurduğu daha iyi anlaşılabilir.

Bedri Rahmi’nin hazcılığı bu noktada sınır tanımayan bir hazcılıktır; ihtiyaçların sınırı yoktur onda. Biri giderildiği anda (diyelim yiyerek haz alma ihtiyacı) başka ihtiyaçlara, başka hazlara (diyelim cinsel hazlara) geçilir. Tatsal hedonizm, cinsel hedonizmin bir hazırlayıcısı veya arkadaşı olarak yer bulur onun şiirlerinde. Bu bakımdan, Bedri Rahmi’nin hazcılığı, deneyci haz kuramcılarının, mesela Jeremy Bentham veya John Stuart Mill’in, haz ile haz nesnesi arasında hesaplanabilir, orantısız bir ilişki bulunduğu düşüncesine aykırıdır.

Bedri Rahmi’nin şiirlerine yansıyan en büyük şikâyetlerinden biri bütün lezzetlere ulaşamamaktır denebilir. Tanrı’ya sitemle yazdığı ilk şiirlerinden birinde dünya nimetlerinden yeterince yararlanamamanın, doya doya, kana kana yaşayamamanın verdiği acı ve bunun sonucunda ortaya çıkan gerilimin şikâyeti hissedilir. Dünya adeta meyvelerle dopdolu bir yerdir ama bu meyvelerin insana yasaklanması hayatla bir paradoks meydana getirmektedir:

Toprağında hep aynı lezzet,
Hep o kahrolası, o çıldırtıcı, o obur bereket;
Yedi kat yerin dibinde hep aynı muamma, aynı kasvet,
aynı hüznün
Ve hep aynı meyve, aynı dilimler, aynı hediye gündüzün
Başımızın üstünde aynı bulutlar,
Ve hep o külâh gibi kulaklarımıza kadar geçirilen
gökyüzün.

(s. 5, “Yaradana Mektuplar”)

Özellikle “İkinci İstida”, bu duygunun doruğa çıktığı bir şiirdir. Bu şiirde insan olmanın zorluğu, bazen sıradan hazlardan bile yoksun oluşla ilişkilendirilir. İnsandan esirgenen lezzetlerin başka varlıklar için sınırsız şekilde sunulması karşısında şairin isyanı ve kuşlardan bir kuş olma arzusu dile gelir:

Yusufçuk kuşu incir ağacına kondu
Balları damlayan incirleri delik deşik etti
Sonra metelik vermeden çekip gitti.
Ben de incirlere uzanacak oldum
Kıyametler koptu
Altın teraziler kuruldu
Ahret sualleri soruldu.
Yarab!.. Beni de Yusufçuk gibi bahçelere
Kırlangıç misali mevsimlere uçur!” (s. 15, “İkinci İstida”)

Bir şiirinde toprağa yalvarır şair ve topraktan nimetlerini hem bitkilerden hem de insanoğlundan esirgememesini ister. Burada dikkat çeken nokta, toprak karşısında ağaçlarla insanların aynı pozisyonda gösterilmesidir. Beslenme ve yaşama zinciri, topraktan ağaçlara ve meyvelere, meyve ağaçlarına oradan da insanlara uzanır:

Açıl toprak açıl
Yabani incirin dallarına süt yürüsün.
Bize meyvelerini dirhem dirhem sunan
Emektar ağaçlarından özünü
Piç fidanlardan meyveni esirgeme.
Açıl toprak açıl!



Bire on veren başak bin versin
 Bize gölgesinden başka
 Verecek şeyi olmayan kısır dallar;
 Yepyeni meyvelerle bezensin. (s. 24, “Açıl Toprak Açıl”)

“Oğlum Mehmed’e Meyvelerimizi Takdim Ederim” başlıklı şiir, deminden beri üzerinde durduğumuz yasaklardan şikâyetin yanı sıra doğayla bütünleşme, meyvelerden haz alma ve kendini mutlu hissetme duygusunun billurlaştığı bir şiirdir. Bu şiirde dikkat çeken bir başka nokta da, meyvelerin insana benzetilerek kullanılması, fakat doğadaki özgürlüğün, çıplaklığın insan hayatından esirgenmiş olmasındaki tuhaflıktır:

İşte armutlarımız cırılçıplak
 Ne avret mahallerinde yaprak
 Ne de kendilerini verirken naz ederler
 Üç aylık sabinin gülüşü
 Yağmurun kendiliğinden dökülüğü gibi
 Her şeylerini verirler
 Yabana atma meyvelerin şehvetini tosunum
 Şehvetle nur
 Yalnız meyvelerin cennetinde
 Haşrüneş olur (s. 31, “Oğlum Mehmed’e...”)

Bu şiirin son bölümü, meyvelerin adeta kutsallaştırıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca; oğluna meyveleri takdim ederken adları sıralanan, sayılan meyvelerin aynı zamanda kadın olarak da düşünüldüğünü ve hedonist coşkunun tatsal hedonizmden cinsel hedonizme geçen çoklu görünümünü göz ardı etmemek, hatta hazların öldürücü zehirlere dönüşmesinin bile umursanmadığını, şiirin bittiği yerde insanın ölümünden bahsedildiğini de gözden kaçırmamak gerekir:

Dilerim Allahtan
 Meyve ağaçları sıralansın ömrün boyunca
 Hazzın biri tükenmeden
 Öteki yansın dallarda alev alev
 Ve rüyalarına salkımların buğusu dolsun
 Cürmün çağla taşlamaktan
 Yaran böğürtlen dikenlerinden
 Ölümün ağılu dutlardan olsun. (s. 31, “Oğlum Mehmed’e...”)

Dünya nimetlerinden yeterince yararlanamamanın verdiği kırgınlık, kızgınlık duygusunun yanı sıra, bu dünyaya gelen ilk insanlardan olamayışına hayıflanması da Bedri Rahmi’nin ilginç bir özelliğidir. Dünyanın bakir zamanlarını görememiş olmak, denebilirse “kullanılmış” bir dünyaya gelmek şairin yakınma nedenlerinden biridir. Burada, aslında, modern zamanlarda dünyayı kaplayan insan kalabalığının dünya üzerinde eşit paylaşımdan uzak yaşamasındaki yanlışlığa, doğanın giderek yoksullaşmasına yol açan aşırı tüketiciliğe dikkat çekildiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. İlkel zamanlarda yaşayan insanlar dünyayla bir bütün olarak, doğanın bir parçası olarak yaşarken, dünyayı neredeyse bitmiş hâlde bulan modern insan doğanın zenginliğinden mahrum yaşamak zorundadır. Bu şiirdeki metaforlar, yine doğadan devşirilmiştir:

Ben yalnız seni büyürken gördüm Mehmedim
 Aslını ararsan;
 Biz bu dünyada her şeyi olmuş bitmiş bulduk.
 Gökyüzü çoktan çatılmış
 Toprak yuğrulmuş sıcaklığına
 Petekler dolmuş ağzına kadar
 Narlar yarılmış. (s. 35, “Aslını Ararsan”)

Yazının başlarında bir parça söz ettiğimiz cinsel hedonizm, en sert şekliyle “Bahçeler Dolusu”nda karşımıza çıkar. Bu şiirde bir çingene kıızıyla birlikte olan birkaç erkeğin yaşadığı heyecan ve zevk anlatılır. Zorla sahip olmanın yaşattığı hırs, şiirde sorgulanan değil, tam tersine



yüceltilen bir duygu olarak yer alır. Bu metin, şiirimizde tek taraflı eril söylemin doruğa çıktığı bir metin olarak değerlendirilebilir:

Çılgın bir çift memeye koştular
Çingene kızını göturdüler
Günahı vebali benim boynuma
Cennetle cehennem koyun koyuna
Gölgesi yelken bezinden sağlam
Bir ağaç keşfettiler
Ve karınca yuvalarını kirlettiler
Sevabı nakış nakış işlediler.
Toprağı kuduz gibi ısırıldılar baldırından
Ve hazzı, sıcak bir somun gibi
İkiye ayırdılar ortasından
Bölüştüler. (s. 40, “Bahçeler Dolusu”)

Bedri Rahmi’nin şiirlerinde her zaman böylesine sert ve aktif hazlar değil, pasif hazlar da dile getirilir. Bu tip şiirlerde şairin arayışı veya anlık buluşları Platonik biçimde, o an neye ihtiyaç duyuyorsa oradan hareketle gerçekleşir. Örneğin “uyumak” derin bir haz duygusuyla anlatılır. Belki hayatın içinde en normal, en doğal ve sıradan edimlerden olan “uyumak”, ihtiyaç anında neredeyse bir tutkuya, haz kaynağına dönüşür şairin dünyasında:

Köşede rahat bir koltuk gibi
Her zaman beni bekleyen
İçime gömülüp
Işıklı bir günün orta yerinde uyumak!
(...)
Başımı bir yaz öğlesinin dizlerinde unutup
Ayaklarımı mavi çakıl taşları dolu berrak
Bir uykuya uzatarak: Uyumak! (Uyumak, s. 41)

Bedri Rahmi, masalsı bir atmosfer yarattığı “Kırk Odalı Konak” şiirinde, sırasıyla güya kırk odalı bir sarayı dolaşır ve odalarda gördüklerini, düşlediklerini sıralar. Üçüncü (burada, “üç” sayısına yüklenen masalsı anlama dikkat etmek gerekiyor) odada gördüklerini aktarırken hazcılığın doruklarında dolaşır. Bu dolaşıpta, hayal edilenlerin kişinin yanbaşındaki olduğu hâlde gerçekten yaşanabilenlerin, yaşanması gerekenlerin ancak uzakta olduğu sezdirilir. Yine yoksunluktur aslında şairin aktardığı duygu. Cinsel hazcılığın önemli göstergelerinden biri olan bölümde, şairin ressam yanı, imgelerin görselliğinde kendini duyumsatır:

Üçüncü odada en güzel şiir gibi çırılçıplak
Bir kadın uyur
Odada her şey kütük gibi sarhoştur
Şamdanlar hazdan eğrilmiş
Mumlar zevkten yamru yumrudur
Çırılçıplak kadının gördüğü rüyalar
Pencerenin ötesinde hakikat olur. (s. 42, “Kırk Odalı Konak”)

Bir başka şiirdeki şu dizeler, Bedri Rahmi’nin, Âşık şiiri geleneği içerisinde en lirik-erotik şiirleri söyleyen ve genç kızlara olan aşkıyla bilinen Karacaoğlan’la buluşmasının bir yolu olur. Özellikle şiirde geçen kiraz sözcüğünün daha pek çok meyve gibi, “hırsıyla ısırılmış meyveler gibi” (şeftali, erik, ayva, üzüm, dut vs) şair için tatma hazzından aktarmayla cinsel hazcılığa geçiş aracı olduğu görülür. Şiirin sonundaki “doyumsuzluktan doyma noktası”na geçişe dikkat çekmeyi ayrıca gerekli görüyorum:

Kiraz ayı geliyor!
Kubbelerde onbeş yaşında arzular kabarıyor
Bahar köpüklü bir içki
Kabına sığamamış taşıyor
Kiraz ayı geliyor!

Kiraz ayı geliyor çocuklar!
İlk gün onar tanelik kiraz demetleri
Sonra ağzına kadar dolu kiraz sepetleri
Daha sonra bir çift pembe kulağın arkasından bakan
Sarı kirazların bal rengi gözleri
Ve nihayet boşalan sepetler
Boşalan evler kadar boş kiraz ağaçları. (ss. 48-49 “Kiraz Ayı Geliyor”)

Doğadaki bütün canlılar gönüllerince yaşarken, hayvanlar her istediklerini özgürce elde ederken, insanın kaderi, kabullenmektir, ses çıkarmamak, sadece verilenle yetinmektir. Bu ise şairi isyan ettirir, bazen içten içe bazen de haykırarak karşı çıkar yetinme zorunluluğuna. Bu duygu, Bedri Rahmi’de her zaman varolmuştur; yine de, ilk iki kitabındaki şiirleri İkinci Dünya Savaşı’nın sıkıntılı, yokluklar içindeki zamanlarında yazdığı hatırlanırsa hazzardan mahrum olmasının nedenlerinden hiç olmazsa tarihsel sürece denk düşenlerden biri daha iyi kavranabilir.⁸ Şairin en temel arzusu, yasaklar içinde bir insandan çok, serbestlikler içinde bir “otça, yaprakça, böcekçe yaşamak”tır. “Kirazın ucuz, kadınların bahalı” (s. 81) olduğu bir dünya ona göre değildir. Bahar geldiğinde “bahçelerin yolda bir kere hazdan yarıldığı” (s. 86) zamanları tadabilmekten alabildiğine sarhoştur. Ona göre, “arzuların en zorlusu, en kallesi otça, böcekçe, yaprakça sadece yaşamak”tır (s. 71). Bir başka şiirinde insanın modern dünya tarafından sıkıştırılmışlığına olan itirazını, doğanın özüne bağlı kalmayı seçerek aktarır:

Kılı kırka yardılar oğul
Suyun sudan gizlisi kalmadı
Buğdayın macerası meydanda
Yıldızların sırrı âşikâr oldu.
Arı gözümüzün önünde sızdı balını
Karanfil alevini
Kırlangıcın alınyazısı
Penceremizin önünde yazıldı.
Bir sensin gizlenen oğul
Ağlarsın gizli gizli
Seversin gizli gizli
Ölürsün gizli gizli.
Çatlarsın arzudan, iştihadan
Yer yarılr yere geçersin
Söylemezsin. (s. 69, “Yar Yüreğin Yar”)

Aynı çerçevede olmak üzere, “Çıkamaz” şiiri kaderden, yaşayabilecekleri sınırlanmış bir insan olarak yaratılmaktan tam bir şikâyet ve hesap sorma metni olarak okunabilir. Başka şiirlerinde de karşımıza çıkan bu duygunun, “Çıkamaz”da doğrudan şekilde ortaya koyulması, yakınma üslubunun sertleşmesi dikkat çeker:

Elmayı dilime
Kadını gönlüme göre yaratırsın
Sonra bunları cehennemin dibine sürer
Beni melûl mahzun aratırsın (s. 91, “Çıkamaz”)

Bedri Rahmi’nin hedonizm bağlamında okunacak en ilginç şiiri belki de “İnsan Kasidesi”dir. Bu şiir, 1941’de yayımladığı ilk kitabı *Yaradana Mektuplar*’a Tanrı’nın dilinden bir cevap olarak 1952’de yayımladığı *Tuz* kitabında yer almaktadır ve tam bir özeleştirici şiiridir. “İnsan Kasidesi”ndeki şu dizeler onun hem kendi şairliğine, hem şiirdeki sert eril söyleme hem de kendisinin sınırsız hedonizmine yönelttiği bir özeleştirici olarak okunabilir; çünkü bu tarihten sonraki kitaplarında hedonizm yok denecek kadar az çıkar okurun karşısına. Kendisini eleştirmekle

⁸ 1940’larda yazan şairlerin çoğunda, özellikle de Orhan Veli kuşağında karşımıza çıkan “dünya nimetlerine düşkünlük”ün, savaş yıllarındaki mahrumiyetlerden kaynaklandığını, en azından savaş nedeniyle uygulanan kısıtlamaların etkisi olduğunu düşünüyorum.



beraber, yine de o yıllarda şiirin ve hayatın acemisi olduğu için kendine bir bağışlanma payı da bıraktığı anlaşılır:

Oğul oğul
 Şair olmasına şairsin
 Amma velâkin itiraf eyle ki
 Hep kadınlara ve meyvelere dairsin.
 Kabahatin hepsi senin değil
 Böyle doğmuşsun
 İnsan olmadan önce erkek olmuşsun
 Sen de farkındasın ki bu dünyanın
 Ağacına ağaç, taşına taş,
 Bulutuna bulut dediğin gün;
 Minaresi(ni) uzarken, balığını yüzerken,
 Fidanını büyürken sevdiğin gün
 İtiraf eyle ki henüz sabi,
 İtiraf eyle ki henüz toydun. (s. 173, “İnsan Kasidesi”)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirinden bakıldığında özellikle 1940’lı yıllar boyunca hazzı hayatının merkezine oturtmuş görünür. Doğadan aldığı, bir meyve gibi doğadan koparıp sayfalara taşıdığı varlıkları hedonist duygularını aktarmada göndergesel özelliklerinden sapmadan kullanır. Kendi ifadesiyle meyveye meyve, kuşa kuş, ağaca ağaç der; sözcük ile gönderge arasına mesafe koymaz, imgesel anlatımdan genellikle uzak durur. Buradaki amaç büyük bir olasılıkla doğadan, doğallıktan uzaklaşmama arzusudur. İnsanın hazlarını da aynı doğallık içinde göz önüne getirir. Şiirin “çıplak” olması gerektiğine inanan, yani şiiri süsten ve sanatsallıktan uzak tutmaya çalışan Bedri Rahmi’deki bu doğrudanlık duygusu, bir çocuğun saflığını ve bir ergenin yaşama karşı iştihasını bünyesinde toplamıştır denebilir. Dünyaya hem bir çocuk saflığıyla hem de haz alma arzusuyla yanıp tutuşan bir ergen ateşiyle bağlıdır. Ağaca bakar meyveyi, meyveye bakar kadını ve ondan alacağı hazzı görür. Şiir de giderek bu duygunun yoğunlaştığı ruh hâlini yansıtmaya aracı olur.

Gecekonduşuz İstanbul Tahayyülü¹

Yrd. Doç. Dr. Şükrü ASLAN²

Özet

Gecekonduşuz kent tahayyülü, modern zamanların şehircilik anlayışı ve planlama ilkeleri doğrultusunda bir yerleşimi öngörür. Bu bir inşa (yapma) sürecidir. Fakat konut dokusu büyük ölçüde gecekonduşuzlardan oluşan Türkiye'nin büyük kentlerinde bu tahayyül, yıkmak üzerine kuruludur. Dolayısıyla bu bir yeniden inşa (yapma) sürecidir. Ekonomik, sınıfsal, toplumsal, kültürel ve siyasal sonuçları olan bu süreç, tam da bu nedenle kent nüfusunun büyük bölümünü etkilemektedir. Bu makalede söz konusu süreç, İstanbul üzerinden irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: kent, gecekondu, politika

Visualising a Slum-Free Istanbul

Summary

Visualisation of a slum-free city envisages a habitation that is constructed based on modern-city understanding and planning principles. This is a process of construction. However in large cities of Turkey, where a large number of residential areas are composed of slums, the process of construction requires demolition of the existing slums. Therefore the process of construction becomes a process of re-construction. As this process has economic, class distinction, social, cultural and political consequences, it influences the majority of the population of the city. In this article the mentioned processes will be discussed in view of Istanbul.

Key Words: city, slums, politics.

Giris

İstanbul'u, gecekonduşuzlardan arındırılmış bir kent olarak tarif ya da hayal etmek, son dönemde sıkça söz edilen bir olgu olarak dikkati çekiyor. Özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren kentin yerel yöneticileri, bu eğilimi politik bir tercih olarak inşa etmeye başladılar ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi başta olmak üzere ilgili kurumların yayınlarında bu doğrultuda haber ve yorumlar sıklıkla yer almaya başladı. 1997 yılında dönemin Büyükşehir Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan şu değerlendirmeyi yapmıştı: “Şehrin tıbbi, fiziki, kültürel yapısını bozan gecekondulaşma, dışarıdan görüldüğü kadar masum değildir. Gecekondulaşma rantı dayalı haksız bir kazanç kaynağıdır. Gerekirse hürriyeti bağlayıcı ve cezaları arttırıcı tedbirlerin alınması gerekir” (İB, Aralık 1997). Bunu takip eden bir dizi açıklamada görüleceği gibi, bu görüş sadece o günden sonra yapılacak olan gecekonduşuzları değil, geçmişte yapılmış gecekonduşuzları da kapsıyordu ve bunların tamamı rantı dayalı, haksız kazanç kaynağı olarak tarif ediliyordu. Böylece 1940'lı yılların sonlarından beri yasalarda ve basında işlenen ve kentin yoksullarının barınma ihtiyacıyla ilişkilendirilen (bkz. Gecekondu Kanunu ve Bina Teşvik Kanunu) ve bu nedenle meşru görülen “mesken meselesi” tezi artık terk ediliyordu.

Kentin bir sonraki belediye başkanı Ali Müfit Gürtuna döneminde de aynı eğilim savunulmuş; “düzenli mekânlar yaratmak” ve “varoşları modern kente dönüştürmek” (İB, Mart 2004)

¹ Bu makale, İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin 30. Yıl Etkinlikleri kapsamında, 9 Ekim 2008 tarihinde yapılan “Kentsel Dönüşüm: İstanbul'da Sosyo Mekansal Değişim” başlıklı etkinlikte sunulan “İstanbul'u Gecekonduşuz Düşünmek” başlıklı bildirinin kısmen genişletilmiş biçimidir.

² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü sukruaslan93@yahoo.com



için elde edilen başarılarla ve bu çerçevede örnek gecekondu yıkımlarına yer verilmişti. Gerçi % 55'i gecekonduşuzlardan oluştuğu için İstanbul talihsiz bir kentti ama Büyükşehir Belediyesi bu konuda kararlıydı, “gecekonduşuz İstanbul’un kaderi olmaktan çıkacak, kent silüeti modern görünüm kazanacaktı” (İBB, 2003: 28). Çünkü “gecekondulaşma” bir kentsel sorun olmanın ötesinde aslında kentte yaşadığımız birçok sorunun kaynağı durumundaydı (İstanbul, 2001:3).

Belediye Başkanlığı döneminde A. Müfit Gürtuna bu yöndeki politik tercihini gerekçeleriyle ve açık biçimde dile getirmişti. “İstanbul Dünyanın Kültür Başkenti olacak” başlıklı yazısında “biz, 25 yıllık planlama yaparak 2023 Konsepti adıyla hayalimizdeki İstanbul’u geliştirdik. 2023 Yılında Cumhuriyetimize nasıl bir İstanbul hazırlayacağımız, nasıl bir İstanbul hediye edeceğimizi bilmemiz gerekir” demişti. Bu bağlamda “İstanbul’un tepeden tırnağa kadar yenilenmesi” arzusu vurgulanmaktaydı (İstanbul, 2003: 41-43). Gerçekten de bu arzuya uygun olarak üretilmiş projeler, gecekonduşuzları kent mekânından çıkarmayı gerektiriyordu ve her belediye başkanı bu durumu vurgulamaya özel bir önem veriyordu. Nitekim Gürtuna’dan sonra belediye başkanlığına seçilen Kadir Topbaş da göreve gelişini izleyen ilk aylarda özellikle “çarpık kentleşmenin, İstanbul’un kaderi olmaktan çıkacağını vurgulamıştı (İB, Mayıs 2004).

Kenti gecekonduşuzlardan temizleme ya da gecekonduşuz bir kent yaratma projesinin uygulayıcı iki ana aktörü ise merkezi düzeyde TOKİ (Toplu Konut İdaresi) yerel düzeyde de KİPTAŞ olacaktı. Biri, doğrudan Başbakanlığa, diğeri de İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığına bağlı olan bu iki kurumun gecekondu konusundaki tutumları, kimi zaman karar verici aktörlerin söylemlerini bile gölgede bırakacak kadar dışlayıcıydı. Bunlardan TOKİ başkanının ağızından dile getirilen görüşler, sadece dışlayıcı değil, sonuçları bakımından ürkütücüydü; “Gecekonduşuzlar terörün, madde bağımlılığının, esrar ve eroin kaçakçılığının, kadın satıcılığının vb. odağıdır” (Milliyet, Kasım 2007). KİPTAŞ ise hemen her konut projesini gecekonduya alternatif olma iddiası üzerine kurmaktaydı. KİPTAŞ’ın İstanbul’da yaptığı ve yapacağı konutların maliyeti, kullanım özellikleri vb. yönünden gecekondulaşmaya ve gecekonduya nasıl bir alternatif olduğu uzun uzun anlatılıyordu (İB, Ekim 1996). Hatta İstanbul’da 700.000 gecekondu bulunduğu ve bunların tasfiyesi için 120.000 konuta ihtiyaç olduğu tespiti bile KİPTAŞ’ın, gecekonduyu kent mekânından tasfiye etmekte ne kadar kararlı olduğunu gösteriyordu (İB, Ekim 1996).

Bu eğilim bugün de bütünüyle devam etmektedir. Bütün bu süreçte gecekonduyu kent mekânından temizlemek için üretilen politikalar ve kullanılan dil “kentsel dönüşüm” kavramsalı içinde oturtulmuş bulunmaktadır. “Kentsel dönüşüm” merkezi iktidardan yerel yönetime, resmi ve sivil kurumlara kadar, büyük ölçüde bu dönüşüm sürecinden menfaati olanlar tarafından hararetle savunulan politik bir stratejiye dönüşmüş durumdadır. Fakat asıl önemlisi merkezi iktidarın ve kentin yerel yönetiminin kısaca merkezi ve yerel bütün aktörlerin kenti gecekonduşuzlardan temizlemek için adeta koalisyon ruhuyla seferber olmuş olmalarıdır. Bu dönemde İstanbul Büyükşehir Belediyesi bu isimle (Kentsel Dönüşüm ve Yeni Yerleşmeler Müdürlüğü) bünyesinde yeni bir müdürlük kurarken, merkezi iktidar da kısaca “kentsel dönüşüm yasası” olarak bilinen Dönüşüm Alanları Yasa Tasarısı ve diğer yasalarla, süreci merkezi düzeyde örgütlemeye çalışmaktadır. Sadece bu kurumlar değil, bazı sivil toplum örgütleri, bakanlıklar, müsteşarlar da bu alanda kentsel dönüşümün önemini sıklıkla dile getirmektedirler. Kent, ciddi bir dönüşüm sorunuyla karşı karşıya bulunmaktadır.

Gecekonduşuz Kent Tahayyülünün Üç Önemli Problemi

İstanbul’u gecekonduşuz tahayyül etmenin, görünür, en azından üç önemli problemi olduğunu söyleyebiliriz. İlki, kentteki gecekondu sayısına ilişkin merkezi veya yerel düzeyde bilimsel bir yöntemle üretilmiş verilerin bulunmamasıdır. Bu sadece bugün için değil, geçmiş için de böyledir. Gecekondu sayısına ilişkin verilerin olmaması nedeniyle, hangi konut türünün gecekondu sayıldığı da aslında çok net değildir. İlgili yasalardaki gecekondu tanımına göre yasal izin alınmadan ve başkasının arazisi üzerine yapılmış tek katlı yapılar gecekondu sayılabileceği gibi, aynı durumda inşa edilmiş birkaç katlı yapılar da gecekondu sayılabilir. Dolayısıyla gecekonduşuzun tasfiyesini amaçlayan politikaların muhataplarına ilişkin sınırlar hem niteliksel hem de

niceliksel bakımdan çok belli değildir.

Diğer bir sorun, hakim anlatıda gecekondunun kent mekânına dahil olma biçimleri ile bugün kentsel mekândan tasfiye edilme süreçleri arasındaki ilişkinin ekonomik ve toplumsal bağlamı büyük ölçüde dışarıda bırakılarak anlatılmasıdır. Gerçekte bu süreçte etkili olan bir dizi faktör ve rol oynayan bir dizi aktör sözkonusudur ve bunlardan sadece göç yoluyla gelenleri öne çıkaran ve sorumluluğu onlara yükleyen sorunlu bir yaklaşım benimsenmiş gözükmektedir. Oysa bu ikisi arasındaki ilişki, gecekonduya yönelik olarak benimsenen politikaların tutarlılığı bakımından son derece önemlidir.

Üçüncü ve son olarak, gecekondunun kent mekânından tasfiye edilmesi projelerinin meşruiyet sorunudur. Bu projelerin üretildiği siyasal ortamın diline ve kimi örneklerde uygulanma biçimlerine baktığımızda toplumsal kaygıların, estetik kaygılar ve rant arayışlarına kurban edildiğini görmekteyiz. Bu durum projelerin meşruiyetine ilişkin tartışmalara yol açmıştır. Kısaca bu üç önemli probleme bakabiliriz.

Kentteki Gecekondulaşmanın Sayısal Diline İlişkin Sorunlar

İstanbul'da gecekondulaşma sürecinin genellikle 1940'lı yıllarda başladığı çeşitli araştırmalarda dile getirilmiştir (Akçay, 1974). O yıllara ait gecekondular sayısına ilişkin net bilgiler olmasa da 1940'lı yılların sonlarında İstanbul'da birkaç bin gecekondunun bulunduğu basında yer almıştı (Hürriyet, 19 Ağustos 1948). Bunların büyük bölümü Zeytinburnu Kazlıçeşme'deydi (Sönmez, 1996). Oysa Zeytinburnu bölgesi, 1946 yılına gelene dek boş araziydi. O yıldan başlayarak hızla gecekondularla dolmaya başlamış; 1950'li yılların başlarında doğuda Fatih, batıda Bakırköy ilçelerinin arasında gelişerek 30.07.1953 yılında bucak statüsü almıştı. 1955 nüfus sayımında nüfusu 17.585'e ulaşmış ve 01.09.1957 tarihinde 7033 sayılı yasa ile İstanbul'un 14. ilçesi olarak ilan edilmişti (Akçay, 1974: 13-16).

Bir gecekondular mahallesinin bu hızla enformelden formele geçişi aslında gecekondulaşmanın kent merkezindeki yayılma olanak ve olasılıklarını göstermesi açısından öğreticidir. Nitekim kentin gecekondularla tanışmasının üzerinden daha birkaç yıl geçmesine karşın 1951 yılında İstanbul'da gecekondular sayısı 8500'e ulaşmıştı (Erginöz, 2002: 35). Sayı o kadar hızla artıyordu ki 1960'ların başında İstanbul'daki konutların yaklaşık % 40'ı gecekondulardan oluşmaktaydı (Karpas, 2003: 33) ve bu tür mahallelerde kent nüfusunun yaklaşık % 45.02'si yaşıyordu (Karpas, 2003: 110). İstanbul'da bu artış eğilimi 1960'lı yıllar boyunca değişmemiş, gecekondular sayısı 1968 yılında 120.000'e ulaşmıştı. Ziyaoğlu'nun vurguladığı gibi İstinye, Tarabya gibi Boğaz bağlantı yollarının ortasında refüjler bile, yer yer gizlice sökülerek, güzergahın iki tarafına giriş yolları açılmış; gecekondular tacirleri sanki Belediye veya Karayolları'nın fen işleri mensupları imiş gibi, buldozer, grayder getirerek çalışmışlardı. Bu sebeple gecekondularda oturanların nüfusu yarım milyonu aşmıştı (Ziyaoğlu, 1971: 748-749).

İstanbul'daki gecekonduların, fabrikalara yakın yerlerde inşası, sadece konut sahiplerinin değil, maliyetleri minimuma düşürmek isteyen işverenlerin de teşvik edici tutumuyla gerçekleşmiştir. Ayrıca yerel ve merkezi yönetimi temsil edenlerin gecekondularla ilişkileri de bu süreçte destek sağlayıcı nitelikte olmuştur. Yerel yöneticiler kimi zaman gecekondular tarafından "sevgi seliyle karşılanmakta", bazen gerilimler ön plana çıkmaktadır. Mesela Kazlıçeşme gecekondularının yaptığı bir caminin açılışı, Türk Anıtlar Derneği başkanı tarafından yapılmıştır (Şenyapılı, 2006: 195-197).

Kentteki gecekondulaşma eğilimi, bu sorunu çözme amacıyla çıkarılan 775 sayılı Gecekondular Yasasıyla da engellenememişti. Zira İstanbul dışarıdan sürekli göç almaktaydı. 1958-63 yılları arasında İstanbul'a 238.000 kişi akın etmişti (Milliyet, 9 Aralık 1963). Bu dönemde kentteki gecekondular sayısına ilişkin bilgiler birbirinden oldukça farklıydı. Kanunun çıktığı 1966 yılında İstanbul'da 80.000 gecekondunun bulunduğu tahmin ediliyordu (Arıbaş, 1973:131) Ama aynı döneme ilişkin 1960-65 yılları arasında İstanbul'da 200.000 gecekondular yapıldığı bilgisi de basında yer almıştı (Hürriyet, 18 Temmuz 1966). Yine o günlerde Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a İstanbul'la ilgili verilen brifingde kentteki gecekondular sayısının 150.000 dolayında olduğu be-

lirtilmişti (Hürriyet, 27 Temmuz 1966). Buna karşılık o dönemin İmar ve İskan Bakanı Haldun Menteşoğlu'un verdiği bilgiye göre "İstanbul'da 130.000 gecekonduda 660.000 vatandaş yaşıyordu (Hürriyet, 27 Temmuz 1966). Bütün bu bilgiler yerel ya da merkezi düzeyde kamu yöneticileri tarafından dile getiriliyordu. Demek ki kamunun kendi içinde bile bu konuda verilere dayalı bir fikir birliği yoktu.

Böylece 1948 yılında 700.000 olan İstanbul nüfusu 1970'li yılların başında 3 milyonu aşmıştı (Atabey, 1973:77). O yıllarda İstanbul Belediyesi Mesken Müdürü olarak görev yapan Kemal Arıbaş'ın verdiği bilgiye göre İstanbul'da 120.000'e yakın gecekonduda bulunmakta ve bir milyona yaklaşan nüfus da gecekondularda oturmaktaydı. İstanbul'da her yıl, 40.000- 50.000 kişiyi barındırabilecek kadar 9.000 ya da 10.000 gecekonduda yapılmıyordu (Arıbaş, 1973: 83-85). Aynı müdürlüğün sonradan yaptığı bir çalışmaya göre ise 1972 yılı başlarında İstanbul'da gecekonduda sayısı yaklaşık 195.000'e ulaşmıştı (İBB, 2003: 13).

Karpat'ın, 1976 yılında İstanbul'un üç mahallesinde (Hisarüstü, Baltalimanı ve Celalettin Paşa) yaptığı araştırmanın sonuçlarından görüleceği gibi, 1970'li yılların ortalarına gelinceye dek, gecekonduda mahallelerinin dinamiğini esas olarak kırsal alan ya da İstanbul dışından gelen göçmenler oluşturuyordu. Üstelik göçmenlerin geldikleri bölgeler de Karadeniz'den Akdeniz'e, doğu Anadolu'dan Batıya kadar çeşitlilik gösteriyordu (Karpat, 2003: 125).

Bir diğer olgu da gecekondularda yaşayanların çoğunlukla sanayi tesislerinde çalışan alt gelir gruplarına mensup kişiler olmasıydı. İstanbul'da sanayi faaliyetlerinin arazilerine girdiği, ya da yaklaştığı köy yerleşmelerinde gecekonduların çoğaldığı gözleniyordu. Örneğin, 1970'li yılların sonunda sanayi sayımına göre Türkiye'de 9009 adet büyük sanayi (10 ve daha fazla işçi çalıştıran) kuruluşu vardı. Bunun 4045'i (% 44,9'u) İstanbul'da bulunuyordu. Sanayi gecekonduda ilişkisi her yönüyle gözlenebiliyordu (Tümertekin, 1997: 74-75).

1960'da bütün ülkede 250 bin gecekonduda 1,5 milyon kişi yaşıyordu ve bunlar toplam kentli nüfusun % 18'ini oluşturuyordu. Oysa bu sayı hızla artacak ve 1980 yılında sayıları 1 milyon 250 bine ulaşan gecekondularda 6,5 milyondan fazla yurttaşımız oturacaktı. Bu ise, kentli nüfusun yaklaşık yarısı demekti. İstanbul tek başına Türkiye'deki gecekonduda nüfusunun üçte birinden fazlasını barındırmaktaydı. 1980'li yılların başında İstanbul'da gecekondularda yaşayanların oranı % 50' yi rahatlıkla geçmiş durumdaydı (Keleş, Ünsal, 1982: 50).

1982 yılında İstanbul'da MGK genelgesi uyarınca yapılan araştırma ve sayıma göre 130.182 gecekonduda ve 117.263 yasal olmayan yapı saptanmıştı. Ancak MGK Başkanı Kenan Evren, bu sayının gerçeği yansıtmadığını düşünüyordu. Evren'e göre sadece İstanbul'da 450.000 gecekonduda bulunmaktaydı. Yetkililer de bu durumda araştırmaya devam edeceklerini belirtmişlerdi (Milliyet, 26 Ocak 1983).

90'lı yıllara geldiğimizde sözkonusu eğilimin değişmediğini görmekteyiz. İstanbul Valiliğinin 1992 yılında oluşturduğu verilere göre kentte ruhsatlı konut sayısı 850 bin, imar afları ile yasallaşan konut sayısı 750 bin ve gecekonduda sayısı 400 bin kadardı. Gecekonduların % 51'i tek katlı, % 31'i iki katlı ve % 18'i de üç katlı yapılardan oluşmaktadır (Sönmez, 1994: 32). İstanbul Büyükşehir Belediyesi yayınlarına göre kentte 700.000 gecekonduda bulunmaktaydı (İB, Ekim 1996).

2000'li yıllarda ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi Mesken ve Gecekonduda İşleri Müdürlüğü verilerine göre ise kentte 257.904 gecekonduda bulunuyordu ve buralarda 1.262.754 kişi yaşamaktaydı (İBB, 2003: 46). Bu durum kentin yüzde 55'inin gecekonduda alanlarından oluştuğunu göstermekteydi. Fakat İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin aynı raporunda çelişkili bilgiler yer almaktaydı. Örneğin raporun bir başka bölümünde "İstanbul'da yaklaşık 600.000 gecekonduda olduğu sanılmaktadır" deniliyordu (İBB, 2003: 95). Yine de bu raporun, kuruluşundan bugüne kadar İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kentteki konut stoğu ve gecekonduda sayısına ilişkin en kapsamlı belge olduğunu söyleyebiliriz (bkz. Ek:1-2-3).

Gecekondulaşma Sürecinde Yer Alan Aktörlerin Rolüne İlişkin Sorunlar

Türkiye'de ve onun en önemli parçası olarak İstanbul'da, sadece gecekonduda sayısına ilişkin değil, gecekondunun kent mekânına dahil olma biçimleriyle ilgili üretilmiş bilgilerin de tutarlı



ve doğru bir biçimde ortaya konulduğu söylenemez. Bu konuyla ilgili bilgiler aslında kentsel bir sorun olarak gecekondulaşmanın en önemli aktörlerini dışarıda bırakmakta; dolayısıyla sorunluluğun paylaştırılmasında eşitsiz nitelikler içermektedir. Bu nedenle gecekondulaşma sürecine, özellikle kamunun ve yerel yöneticilerin rolünü de içeren bütün boyutlarıyla bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda birkaç olgunun altını çizebiliriz.

Birincisi, gecekondulaşmanın tetikleyici unsurlarından birisinin sanayinin kentteki yer seçimi ve yerleşme biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Sanayinin kentte yer seçme biçiminin bile aslında formel kurallar içinde işlemediğini vurgulamamız gerekiyor. Gerçekte kentte sanayi planları yapılmakla birlikte sanayi kuruluşlarının yerleşmeleri çoğu kez gündelik kurallar ve arayışlar içinde cereyan etmiştir. Ülkenin önde gelen sanayicilerinden birinin sözleri bu duruma işaret ediyor: Sanayi türünü seçerken, bacası havayı bozar mı, suyu denizi kirletir mi, artığı bitkileri kurutur mu gibi şeylerin incelenmesi gerekeceğini bilmiyorduk. Kimse bize bunlardan söz etmedi. Fabrikalarımıza yer ararken sanayileşmenin özlemi ve heyecanı içinde, bu tesisleri en kıymetli yerlere kurmaya çalışıyorduk.” (İSKİ, 1998: 24).

Sanayi kuruluşlarının kent mekânına yerleşme ve gelişme süreci gecekondulu mahallelerinin inşasını tetikleyen bir işlev görmüştür. Kentin her iki yakasında yerleşen sanayi kuruluşlarının kısa sürede çevresinde nasıl bir yerleşme serüveni doğurduğunu bu sebep sonuç ilişkisi içinde kavrayabiliyoruz. Bu konu kentin genelini kapsayacak şekilde çok sayıda örnekle ve ayrıntılı olarak işlenmiştir (Tümertekin, 1997). Ayrıca yerel düzeyde sanayileşme süreci ile gecekondulu mahallelerinin üretimi arasındaki doğrudan ilişkiye işaret eden araştırmalar da bulunmaktadır (Yakar vd., 2000). Gecekondulaşma sürecinin sanayiciler tarafından iş, üretim ve konut ilişkisi yönünden maliyetleri minimum düzeye düşürdüğü için desteklendiği de başka bir vak’adır (Şen-yapılı, 2004). Gecekondulaşmanın, sanayileşmenin doğrudan sonucu olduğu gerçeği kamu görevlilerinin değerlendirmelerine konu olmuştur. İstanbul’da Saraçhane Geçidi’nin açılış töreni sırasında İstanbul Belediyesi İmar ve Planlama Müdürü Erdoğan Celasun, “plansız sanayileşme yüzünden İstanbul’un etrafını saran fabrikaların ciddi bir gecekondulu problemi yarattığını söylemiş ve gecekondulu probleminin halli için fabrika inşaatının kısıtlanması gerektiği” yönünde önerilerde bulunmuştur (Hürriyet, 29 Temmuz 1966).

İkincisi, gecekonduların kent mekânına dahil olma biçimleri sanıldığı gibi göç yoluyla kente gelen her bir birey veya ailenin, kentin herhangi bir bölgesinde herhangi bir yeri çevirerek oraya kendi gecekondusunu yapması biçiminde gerçekleşmemiştir. Bu şekilde yerleşme örnekleri olmakla birlikte bu, birden fazla aktörün işin içine girdiği karmaşık bir süreçtir. Yerel dayanışma ağları, akrabalık ve hemşehri ilişkileri vb. faktörlerin de etkilediği bu süreçte asıl altı çizilmesi gereken husus, bunun büyük ölçüde bir ticari ilişki olarak cereyan etmiş olmasıdır. Gecekondular gerçekte gecekondulu ticaretinin yapıldığı bu piyasanın tüketicileri olmaktan öteye geçememiş; gecekondulu yaptıkları arsaları spekülâtorlerden parayla satın almışlardır. Daha 1948 yılında İstanbul’un bazı semtlerinde arsa kapatıp satan ya da kapattıkları arsalar üzerinde gecekondulu yaparak satan spekülâtorlerin türediği yönünde haberler basında yer almıştır (Hürriyet, 20 Ağustos 1948). Sonraki yıllarda DPT’nin bir araştırmasında işaret edildiği gibi, gecekonduların % 56’sı, üzerinde konut yaptıkları arsaları başkalarından kanunlara aykırı olarak, gayrimenkul satış vaadi gibi işlemlere dayalı olarak devralınıp yapılmıştır. % 19’u da komisyoncudan aldığını belirtmiştir. Bu durum bazı kişi ve kişilerin; hazine, belediye, özel idare, vakıf, orman gibi kurum, kuruluş ve kişilere ait arazileri satarak haksız kazanç sağladığını ortaya koyuyor (Sönmez, 1994: 33).

Bu durum kent çapında arsa spekülâtorlerinin çok rahat hareket ettiklerini göstermektedir. Ayrıca sözkonusu spekülâtorlerin genellikle bulundukları yerde inşaat malzemeleri satan, bir bölümü yerel yöneticilerle spor kulüplerinde, dernek ya da benzeri kuruluşlarda bir arada bulunan kişilerdir. İrmak’ın Kağıthane örneği üzerinden belirttiği gibi kamu arazisini satan aktörlerden biri aynı zamanda Belediye Başkanı ile Kağıthane Spor Kulübü’nde birlikte çalışmıştır (İrmak, 2004:37). Bu temaslar bir yönüyle kamu arazisi üzerinden üretilen rantların paylaştırıldığı bir ilişkiler ağına işaret eder. Gecekondulu yapan ve çoğu işçi ve yoksul olan kişiler bu karmaşık piyasanın tüketicileridir. İlerleyen yıllarda arsa fiyatları başta olmak üzere gecekondulu maliyetle-

rinde görülen önemli artışlar, bu kesimi de oluşturan birçok dar gelirli, yoksul aileye gecekondu yapma yolunu fiilen kapatmıştır (Keleş, Ünsal, 1982: 50).

Üçüncüsü, kurumsal ve bireysel olarak kamu yönetimi ve yerel yöneticilerin bu süreçteki rollerini de yerli yerine oturtmak gerekir. Kamunun bu süreçteki rolü, birkaç farklı çerçeveden değerlendirilebilir. Bu bağlamda en dikkat çekici husus, gecekondulaşma olgusunun aslında bir mesken sorunu olarak değerlendirilmesine uygun olarak, kamunun, yaygınlaşan gecekondulaşmayı yan etkileri olsa da mesken sorununun çözümüne katkısı olan bir gelişme olarak görmesi ve buna yoğun bir tepki göstermemesidir. Bu gerçek, 1940'lı yılların sonlarındaki hükümetler tarafından bu şekilde tespit edilmiş; resmi metinlerde bu durumu anlatmak üzere “mesken buhranı”na işaret edilmiştir (Vatan gazetesi, 15 Haziran 1948). Sorun bu şekilde tarif edildiği için kamu, konut üretimini öngören politik tercihlerin yanı sıra hazine arazisi üzerine yapılmış gecekonduların, içinde oturanlara satılmasını öngören politika ve projeler üretmiştir (Hürriyet, 19 Ağustos 1948).

Kamunun bu konuyla ilgili geliştirdiği ve kısmi değişikliklerle birlikte 1980'li yıllara kadar devam eden bu politik tercih, temelde gecekondu mahallelerini yasallaştırmak ve yeni konut bölgeleri oluşturmak gibi iki önemli unsuru içeriyordu. Dolayısıyla kamunun tutumunu, aslında “görünmez arazi politikası” (Kurtuluş, 2007: 74) olarak tanımlamak da mümkündür. Bu süreçte tanık olunan politik pratikler gibi çıkarılan yasalar da mesken ya da daha doğrudan ifadeyle gecekondu meselesine ilişkindir. Örneğin 1953 yılında çıkarılan “Bina Yapımını Teşvik Kanunu” gerçekte bir gecekondu kanunu olarak algılanmıştı. Cumhuriyet Gazetesi, TBMM'nin bu kararını, “gecekondu işini halledecek kanun” (30 Temmuz 1953), Hürriyet Gazetesi de “Meclis Gecekondular Kanununu Kabul Etti” (23 Temmuz 1953) başlıklarıyla vermişlerdir. 1960'lı yıllarda gecekondu mahallelerine, kamu hizmetlerinin götürülmesi yönünde de bütçeden önemli miktarlarda pay ayrılmıştı. Gazeteler, İmar İskan Bakanı Haldun Menteşoğlu'nun bir gecekondu mahallesi olan Gültepe'de yaptığı basın toplantısındaki sözlerine dayanarak, hükümetin gecekondu bölgelerine kamu hizmeti götürmek için bir bütçe oluşturduğunu, bununla 1967 yılı sonuna kadar bütün gecekonduların modern hâle getirilerek sahiplerine tapuların verileceği bilgisine yer vermişlerdir (Hürriyet, 28 Temmuz 1966). Bu politikanın ayrıntıları 775 sayılı Gecekondu Kanunu'nda da yer almıştır.

Bu çerçevede gelişme gösteren kamu politikaları gecekondu mahallelerinin yasallaştırılmasını gerektiriyordu. Bu türden gecekondu mahallelerinin oluşumunu izleyen dönemlerde buralarda kurulan “Güzelleştirme Dernekleri” yine kamu tarafından kabul edilmiş, onaylanmış ve hatta bu derneklerin bir kısmının açılışına kamu yöneticileri de katılmıştır (Şenyapılı, 2004). Bu şekilde mahalleler kısa sürede yasallaşmış ve kamu hizmetleriyle tanışmışlardır. Gecekondu mahallelerinin her birinin yasallaştırılması değişik zamanlarda gerçekleşmiş; binlerce nüfus ve gecekondu olan mahalleler kısa süre içinde bucak ya da ilçe olarak kentsel sistemde yer almaya başlamışlardır (Sönmez, 1996).

Kamunun bu süreçteki rolünü, gecekondu yıkımlarında da gözlemlemek mümkündür. Bütün bu süreçte, kamu arazileri dışında inşa edilmiş gecekondu yıkılmakla birlikte, kamu arazisi üzerindeki gecekondu genellikle bu türden yıkıcı müdahalelerin dışında kalmışlardır. Sadece 1970'li yıllarda politik kimliğiyle bilinen ve sistem için tehdit edici nitelikler gösteren gecekondu mahallelerine karşı bu biçimiyle sert müdahalede bulunulmuştur. Bir önemli olguya daha işaret edelim. Bu dönemde gecekondulaşmaya ilişkin olarak iktidarın politikaları çoğunlukla aydınlar tarafından eleştirilmiştir. Aynı şekilde 1980'li yıllarda da ve imar aflarını konu edinen yasalar da aydınlar tarafından basın toplantıları ya da gazetelerdeki köşe yazılarında eleştirilmiştir (Milliyet, 11 Ocak 1983).

Kamunun 1980'li yıllarda geliştirdiği politikalar çerçevesinde yapılan şey ise bütün bu enformel ilişkiler ağının, merkezi düzeyde müdahale ile yasallaştırılmasıdır. 1983 yılında çıkarılan ve İmar Affı Yasası olarak bilinen 2805 sayılı yasa ve 1984 yılında çıkarılan 2981 sayılı yasa ile o döneme kadar yapılmış olan gecekondu için, sahiplerine, yasal gereklilikleri yerine getirdikleri takdirde Tapu Tahsis Belgesi verilmesi öngörülmüştür. Söz konusu yasal gerekliliklerden biri de diğer masrafların yanı sıra her gecekondu sahibinin 2.000 TL parayı ilgili belediyenin hesabına

yatırmasıdır. Başka bir deyişle gecekonducular, bu kez doğrudan devlete para ödeyerek aslında arsalarını ikinci kez satın almışlardır (bkz. 2981 Sayılı Yasa).

Gecekonduların yasallaştırılması ve sağlanan imar haklarıyla yeni yapılara dönüşmesi süreci olarak niteleyebileceğimiz 1980'li yılların ilk döneminde askeri yönetimin baskısı sonucu gecekondu yapımında yavaşlama görülse de (Milliyet, 29 Ocak 1983) kentin kimi bölgelerinde yeni gecekondu alanları inşa edilmiştir. Bu dönemde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı gecekondu mahallelerine su ve elektrik hizmetleri götürülmesini kamu yararı gerekçesiyle savunmuştur. Sözen'e göre bu mahallelerde zaten kaçak elektrik ve su kullanılmaktadır ve hiçbir bedel ödenmediği için bu durum kamuya büyük bir yük getirmektedir. Dolayısıyla bu "kaçaklık" durumunu yasallaştırmak mali açıdan kamu üzerindeki yükü hafifletmeye olanak sağlamaktadır. Üstelik kente göç edilmesine yol açan nedenlere yönelik köklü önlemler alınmadan sadece sonuçlarıyla uğraşmak, ayrımcılıktan ve halkın bir bölümünü cezalandırmaktan başka bir işe yaramamaktadır (Sözen, 1992: 12-18).

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı Nurettin Sözen'in değerlendirmeleri ve kendi dönemindeki siyasal pratikler, gecekonduya ilişkin kapsayıcı politikanın etkili olduğu bütün bu sürecin aslında son örneğidir. Bundan sonra konuya ilişkin politik tercihler değişecek; gecekondu ve gecekonduluya karşı sadece yeni değil aynı zamanda sert ve dışlayıcı bir dil hakim hâle gelecektir.

Bir bütün olarak bu döneme baktığımızda İstanbul'daki gecekondulaşma serüveninin oldukça karmaşık ve farklı rol ve aktörlerin devreye girdiği bir süreç olduğu görülüyor. Dolayısıyla bunlardan sadece "gecekondu sahipleri" olarak nitelenen kesimin öne çıkarıldığı ve bir bakıma bütün bu sürecin sorumlusu olarak nitelendirildiği bir yaklaşım objektif değildir ve meşruiyeti tartışmalıdır.

Gecekonduyu Temizleme Projelerinde İhmal Edilen Toplumsal Kaygılar

Kenti gecekondulardan temizleme projelerinin en sorunlu yanlarından birisi de toplumsal kaygıların yeterince göz önüne alınmaması olduğu söylenebilir. Kentsel dönüşüm projelerine dair üretilen dil ve politikalara bakıldığında toplumsal kaygıların genellikle estetik ve siyasal kaygıların gölgesinde kaldığı görülmektedir. Zira bu dil ve politikaların ortak noktası "şehri güzelleştirmek", "çarpık kentleşmeyi ortadan kaldırmak", "düzenli mekânlar yaratmak", gibi daha çok fiziki koşullara, estetik kaygılara işaret etmektedir.

Bunun yanı sıra bir ölçüde estetik kaygıları çevreleyen siyasal kaygıların da etkili olduğu gözlenebilmektedir. Bu türden kaygıların ortak dili ise 1980'li yıllardan bu yana adım adım inşa edilen "bir dünya şehri yaratmak", "küresel bir kent inşa etmek", "kültür ve turizm kenti yaratmak", "Avrupa kültür başkenti olmak" (Öktem, 2006: 56-57) gibi daha çok ekonomik ve siyasi hedeflere işaret etmektedir.

Dolayısıyla her iki durumda da kentin, küresel ihtiyaçların belirlediği ekonomik, siyasal ve estetik çerçevede yeniden inşa edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Burada yeterince göz önüne alınmayan husus ise bu değişim ve yeniden yaratma sürecinin, kentin sosyal dokusuna yönelik etkileridir. Oysa bu konuda üretilen politika ve projelerin daha şimdiden kentin sosyal dokusunda tedirginlik yaratacak düzeyde parçalanmaya yol açtığı gözlenebiliyor. Eski kent merkezlerini soylulaştırma yoluyla gerçekleştirilen "ayrıştırma" ve "kentin dışına atma" gibi pratiklerin (Şen, 2005: 146) yanı sıra, gecekondu mahallelerine yönelik projeler aracılığıyla da özellikle buralardaki yoksul kesimler ve kiracılar için açıkta kalma ve açıkta bırakılma gibi sonuçlara yol açtığını görmekteyiz. Bu bağlamda İstanbul, Eyüp İlçesi Güzeltepe Mahallesi'nde kiracı olarak oturdukları gecekonduları yıkılınca kentin ortasında açıkta kalan dokuz aileden 32 kişinin mahalledeki otobüs durağına sığındıklarını ve bir süre burada yaşamak zorunda kaldıklarını hatırlayabiliriz (Sabah, 15 Eylül 2005). Aynı şekilde yakın zamanlarda Küçükçekmece Belediyesi soğuk kış döneminin tam arifesindeyken Ayazma'da kulübe/çadır benzeri mekânlarda hak sahipliği mücadelesini sürdüren 18 ailede 77 kişiyi yaşadıkları yerlerden çıkararak açıkta bırakmıştı (Birgün, 21 Kasım 2008). Bunun gibi bir dizi örnek sayılabilir. Diğer

yandan gecekondu yıkımları büyük ölçüde gerilimlere ve karşı koyuşlara yol açmakta; Pendik örneğinde olduğu gibi (Yeni Şafak, 28 Ekim 2004) birçok yerde çatışmalara yol açmaktadır.

Kentsel dönüşüm adı altında geliştirilen ve gecekondu kent mekânından temizlemeyi ön- gören projelerin bir karşı örgütlenmeye yol açtığını de vurgulamamız gerekir. Bu bağlamda 24 mahallenin kendi içinde dernek kurması ve bu derneklerin İstanbul Mahalle Dernekleri Platfor- mu (İMDP), Kent Hareketleri gibi isimler altında bir araya gelerek, gecekonduşuz kent tahayyü- lünün yarattığı ve yaratacağı sosyal yıkımlara karşı mücadele edeceğini beyan etmesi de dikkate değer bir gelişmedir. Bu platform, kentsel dönüşüm projelerine karşı hukuki ve fiili bir dizi mü- cadele aracı üretmekte; dava açmakta, projelere itiraz etmekte, basın toplantıları, sempozyum ve kitlesel eylemler düzenlemektedir (bkz. 2007 sempozyum). Dolayısıyla gecekonduşuz kent ve kentsel dönüşüm projeleri için sözkonusu olan durum esas olarak bir meşruiyet problemidir.

Diğer yandan kentsel mekâna yukarıdan ve “yasal” müdahale, buralarda yaşamlarını sür- dürmekte olan milyonlarca insanın, toplumsal profiline dair bilgilerden de, onların beklentile- rinden de büyük ölçüde habersiz ya da ilgisiz gözüküyor. Bundan dolayıdır ki bir karşı tepki ve direnme hâli için uygun koşulları da üretiyor. Bunun da yeni bir kentsel gerilime neden olduğu- nu gözlemlemek mümkündür.

Sonuç

Sonuç olarak gecekonduşuz kent tahayyülünün ya da kenti gecekonduşuz resmetmenin 1980’li yıllardan bu yana giderek daha belirgin biçimde toplumsal karşılığını bulan neoliberal politika ve pratiklerin bir devamı ve tamamlayıcısı olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda inşa edilen politikaların tutarlılıktan, sağlam verilerden ve toplumsal kaygılardan uzak olduğu açık bir biçimde gözlenebiliyor.

Nitekim gecekonduşuz İstanbul’un resmedilme biçimine ilişkin iki örnek ve ödüllü projeyi anımsayabiliriz: Küçükçekmece ve Kartal Kentsel Dönüşüm Projeleri. Bu projelerde aslında ken- tin çoğul kimliğinin kaybolduğu görülüyor. Gösterilen kent, marinaları, iş kuleleri, yat limanla- rı, iş ve ticaret merkezleriyle, sadece fiziki birer mekân olarak gecekonduşuzların değil, toplumsal olarak “alttakilerin” de görünmez oldukları bir kenti anlatıyor bizlere. Gerçekten gecekonduşuz İstanbul, alttakilerin, konutlarıyla birlikte gözden ve gönülden çıkarılmalarını öngörüyor. Göze hoş gelir mi bilemem ama insani olmadığı kesin.

Kaynakça

Akçay, Faik; *Zeytinburnu; Gerçek Yönleriyle Bir Gecekondu Kenti*, Çelikkilt Matbaası, İstanbul, 1974.

Atabey, Fahri; “İstanbul Belediyesi’nin Bugünkü Durumu”, *Cumhuriyetin 50. Yılında İstanbul’un İdari Sorunları Semineri*, 14-17 Mayıs 1973, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, İdare Hukuku ve İdari Bilimler Enstitüsü, Raporlar, Tartışmalar, Fakülte Yayını, 1973.

Arıbaş, Arıbaş; “İskan Sorunu”, *Cumhuriyetin 50. Yılında İstanbul’un İdari Sorunları Semineri*, 14-17 Mayıs 1973, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, İdare Hukuku ve İdari Bilimler Enstitüsü, Raporlar, Tartışmalar, Fakülte Yayını, 1973.

Erginöz, Murat Aykaç; “Cumhuriyet Dönemi İstanbul Yerleşmeleri” *İSTONBUL* Dergisi, Sayı: 6, Ocak-Mart 2002.

Irmak, Hüseyin; *Tarihi Kağıthane Köyünün Aileleri*, Kağıthane Belediyesi Yayını, 2004.

İSTONBUL, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İSTON AŞ. Yayın Organı, Sayı: 9, Nisan -Haziran 2003.

İB (İstanbul Bülteni), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Ücretsiz Yayını.

İBB, BİR DÜNYA KENTİ, Uygur Kente Çağdaş Çözümler, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Mesken ve Gecekondu İşleri Müdürlüğü Yayını, 2003.

Karpat, Kemal; *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm*, İmge Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2003.

Keleş, Ruşen ve Artun, Ünsal; *Kent ve Siyasal Şiddet*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1982.



Kurtuluş, Hatice; “Devlet Sermaye ve Kentsel Arazi Bağları Çerçevesinde Kentsel Dönüşüm”, *Ölçü Dergisi*, TMMOB İstanbul İl Koordinasyon Kurulu Yayını, 2007.

Öktem, Binnur; “Neoliberal Küreselleşmenin Kentlerde İnşası: AKP’nin Küresel Kent Söylemi ve İstanbul’un Kentsel Dönüşüm Projeleri” *Planlama*, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, Ankara, 2006.

Sönmez, Mustafa; *Grafiklerle 1990’larda İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1994.

Sözen, Nurettin; *Basın Toplantıları İle Bir Yıl*, 26 Mart 1992- 26 Mart 1993, İBB Yayını, 1992.

Sözen, Nurettin; *Basın Toplantıları İle Bir Yıl* (26 Mart 1992- 26 Mart 1993), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1993.

Sözen, Nurettin; *Başkan Sözen’in Görevde Beş Yılı*, İBB Yayını, 1994.

Şen, Besime; “Soylulaştırma: Kentsel Mekânda Yeni Bir Ayrışma Biçimi” *İstanbul’da Kentsel Ayrışma*, Derleyen Hatice Kurtuluş, Bağlam Yayınları, 2005.

Şenyapılı, Tansı; *Barakadan Gecekonduya, Ankara’da Kentsel Mekanın Dönüşümü*, İletişim Yayınları, 2006.

Tümertekin, Erol; *İstanbul: İnsan Mekan*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1997.

Yenen, Zekiye, Oya Akın, Hülya Yakar; *Eyüp; Dönüşüm Sürecinde Sosyal Ekonomik ve Mekansal Yapı*, Eyüp Belediyesi Yayını, 2000.

Ziyaoğlu, Rakım; *İstanbul’un Kadıları, Şehreminleri, Belediye Reisleri ve Partiler Tarihi* (1453-1971), İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1971.

Gazeteler

Birgün gazetesi, 21 Kasım 2008.

Hürriyet, Ağustos 1948, Temmuz 1953, Temmuz 1966.

Milliyet, Temmuz 1953, Aralık 1963, Ocak 1983, Ocak 2007.

Sabah gazetesi, Eylül 2005.

Yeni Şafak gazetesi, Ekim 2004.

Vatan gazetesi, 15 Haziran 1948.



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİNE BAĞLI İLÇELER KENTSEL DÖNÜŞÜM PROJESİ VERİ TABLOSU

İLÇE	TEMSİTLİ GECEKONDULU SAYISI	TEMSİTLİ GECEKONDULU U SAYISI	TOPLAM GECEKONDULU SAYISI	TEMSİTLİ KİRAZ YAP SAYISI	TEMSİTLİ KİRAZ YAP SAYISI	TOPLAM KİRAZ YAP SAYISI	RUHSATLI RUHSATLI YAP SAYISI	RUHSATLI RUHSATLI YAP SAYISI	TOPLAM RUHSATLI YAP SAYISI	DEPREMDE HASAR GÖREN YAP SAYISI	DEPREMDE YIKILAN YAP SAYISI	DEPREMDE ZARAR GÖREN YAP SAYISI	TOPLAM YAP SAYISI
1. ADALAR	470		470	8		8	587	468	1055	5		5	1060
2. AĞIRLAR				3883	2626	6509	5187	5149	10336	1366	27	1413	17221
3. BAĞCILAR		200	200	20000	15000	35000	89	9207	9307	121	11	133	41659
4. BAĞCILIKÇI	212		212	5760		5760	389	5466	5788	130		130	11160
5. BEKİRLER	58		58	9	100	109	178	11000	11178	45		45	11317
6. BAYRAMPAŞA							12000	12000	12000	88	3	92	12081
7. BEĞİTAS	3186	200	2000	400		400	507	12000	12507	116		116	12623
8. BEYKOZ				422		422	1440	1173	2613				2613
9. BEYOĞLU	9249		9249	1578	12042	13620	690	2583	3673	32	1	33	3706
10. BİNGÖL				827		827	13995	136	14122	470	3	473	14600
11. BEŞİKTAŞ	108	200	308	11200		11308	71	2094	2165	36		36	2199
12. BEŞİKTAŞ	11620	200	11820	7945	500	8445	718	4493	5211	12		12	5223
13. BEŞİKTAŞ	181		181	1858		2039	1006	6000	7006	107		107	7113
14. B. OSMANIYE	6374		6374	8314		14688	12000	27846	40218	72		72	40290
15. BÜYÜKÇEKİRÇİ	120		120	3788	10000	10378	102	1001	1103	19		19	11049
16. BÜYÜKÇEKİRÇİ	100		100	700		800	18472	5134	23606				23706
17. BÜYÜKÇEKİRÇİ	27		27	1398		1425	126	873	1000	81		81	1081
18. BÜYÜKÇEKİRÇİ	2000		2000	3000		5000	1310	3143	4453	25	3	28	4481
19. BÜYÜKÇEKİRÇİ	1484		1484	5812		7296	386	2463	2849	88	2	90	2939
20. BÜYÜKÇEKİRÇİ	1171		1171	3885	10000	11171	135	1691	1826	78		78	1904
21. BÜYÜKÇEKİRÇİ	6681	1000	7681	8328	700	9028	382	1241	1623	183		183	1806
22. BÜYÜKÇEKİRÇİ				2721		2721	3518	310	3028				3028
23. BÜYÜKÇEKİRÇİ	10400		10400	2000		12400	876	3301	3946				3946
24. BÜYÜKÇEKİRÇİ	1180		1180	5108		6288	7488	1074	1802	412	12	424	1844
25. BÜYÜKÇEKİRÇİ	8840		8840	20726		29566	14136	10905	24500	38		38	24538
26. BÜYÜKÇEKİRÇİ	3140		3140	19083		22223	12666	20278	32944	38		38	33022
27. BÜYÜKÇEKİRÇİ	2502	150	2652	707	1681	2388	4036	6980	11016	36	1	37	11053
İLÇELER TOPLAMI	73875	1820	75695	135111	38619	197724	160233	154411	302648	3832	63	3895	346641

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİNE BAĞLI İLÇE BELDELERİ KENTSEL DÖNÜŞÜM PROJESİ VERİ TABLOSU

BELDE	TESBİTLİ GEÇERLİ SAYISI	TESBİTSİZ GEÇERLİ SAYISI	TOPLAM GEÇERLİ SAYISI	TESBİTLİ KAÇAK YAP SAYISI	TESBİTSİZ KAÇAK YAP SAYISI	TOPLAM KAÇAK YAP SAYISI	RÜHSATLI İSKANLI YAP SAYISI	RÜHSATLI İSKANLI YAP SAYISI	TOPLAM RÜHSATLI YAP SAYISI	DEPREMDE HABAR GÖREN YAP SAYISI	DEPREMDE YIKILAN YAP SAYISI	DEPREMDE ZARAR GÖREN YAP SAYISI	TOPLAM YAP SAYISI
1 ÇAVUŞBAŞI	4777	...	4777	...	...	...	...	...	...	...	...	...	4777
2 GÖKTÜRK	...	...	...	...	...	...	376	873	1049	...	...	...	1049
3 ARNAVUTKÖY	...	4 *	4	230	...	230	120	1454	1574	8	...	8	1810
4 BOĞAZKÖY	80	25	105	218	2592	2810	...	...	358	2	...	2	3270
5 BOLLUCA	21	...	21	107	...	107	...	35	35	3	...	3	165
6 HARAÇLI	...	1200	1200	192	1350	1542	...	31	131	16	...	16	2877
7 TAŞOLUK	...	...	...	177	...	177	...	50	50	6	...	6	233
8 SAMANDIRA	2178	313	2389	42	8647	8689	42	262	604	10	...	10	1382
9 BAĞÇEKÖY	15	140	155	56	300	355	27	83	110	...	...	...	655
10 AKFİRAZ	...	...	...	...	...	...	...	367	367	...	...	...	367
11 DİPİHANLI	75	...	75	370	...	370	7	86	73	8	...	8	528
12 ALEMDAR	...	1131	1100	...	1050	1050	...	30	36	24	...	24	2210
13 ÖMERLİ	3	...	3	...	...	...	20	716	735	...	...	...	739
14 SARIGAZI	6	...	6	523	...	523	33	219	252	...	...	...	781
15 YENİDOĞAN	...	632	152	182	...	182	...	87	31	56	...	56	487
16 TAŞDELEN	...	...	...	113	4023	4136	3	81	84	...	...	...	4200
BELDELER TOPLAMI	7148	3829	9577	2268	17962	20211	827	4899	6526	143	...	143	35944

TANZİM TARİHİ 17.09.2003

İSTANBUL GENEL KENTSEL DÖNÜŞÜM PROJESİ VERİ TABLOSU

	TESBİTLİ GEÇERLİ - SAYISI	İKİNCİ GEÇERLİ SAYISI	TOPLAM GEÇERLİ SAYISI	TESBİTLİ KACAK YAPILARININ SAYISI	TESBİTLİ KACAK YAPILARININ SAYISI	TOPLAM KACAK YAPILARININ SAYISI	TOPLAM KACAK YAPILARININ SAYISI	RUHSATLI İKİNCİ YAPILARININ SAYISI	TOPLAM RUHSATLI YAPILARININ SAYISI	DEĞİŞİMLİ HASAR GÖREN YAPILARININ SAYISI	DEĞİŞİMLİ YIKILAN YAPILARININ SAYISI	DEĞİŞİMLİ ZARAR GÖREN YAPILARININ SAYISI	TOPLAM YAPILARININ SAYISI
İLÇELER TOPLAMI	73876	1620	75496	13911	58819	72730	107724	16444	268864	3532	63	1598	89091
BÜYÜKŞEHİR TOPLAMI	7146	2008	9154	2342	67862	69204	26211	4089	5525	145	...	143	35844
GENEL TOPLAM	81022	4228	85250	16253	126781	139934	133935	20533	274119	3677	63	1741	124935

TARİH: 14.04.2016

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Karadut*'unda Sapmalar

Arş. Gör. Fatih BAKIRCI*

Özet

Bilindiği üzere duygu ve düşüncelerini ifade ederken dilin imkânlarını kullanmaya çalışan şair ve yazarlar için farklı ve özgün bir üsluba ulaşmak son derece önemlidir. Bu farklılığa ulaşabilmek için de çeşitli yollara başvurulur. Bu yollardan biri de Doğan Aksan'ın belirttiği “daha önce hiç rastlanmamış sözcükler türetme, bilinenleri değiştirme, dilbilgisi kurallarında bazı değişiklikler yapma” gibi özellikle şiir dilinde karşılaşılan *sapmalar*dır. Şiir dilindeki bu oluşumlar, çeşitli şekillerde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde de görülür.

Bu çalışmada öncelikle kısaca *sapma* terimi ve sapma türleri üzerinde durulacak, daha sonra da ressam ve şair Bedri Rahmi'nin *Karadut* adlı şiir kitabındaki dizelerinde öne çıkan *sapmalar*; sesbilimsel, sözcükbilimsel, biçimbilimsel ve anlambilimsel sapmalar olarak ayrı ayrı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bedri Rahmi Eyüboğlu, sapma, şiir dili, biçimbilim.

Deviations in The *Karadut* of Bedri Rahmi Eyüboğlu

Abstract

As is known, the possibilities of language to express feelings and thoughts of poets and writers who try to use a different and unique stylistic reach is extremely important. These differences apply to the various ways in order to reach. One of the ways is the language of poetry encountered deviatons that is specified by the Doğan Aksan “derive words never before encountered, is known to change, to make some changes to the rules of grammar as”. These formations called deviation in the language of poetry, is also seen Bedri Rahmi Eyüboğlu's poetry in various ways.

In this study firstly term of deviation and kinds of deviation will be determined; and then prominent deviations that a poetry book of painter and poet Bedri Rahmi's “Mulberry” called; phonological, lexical, morphological and semantic deviations will be discussed separately.

Key Words: Bedri Rahmi Eyüboğlu, deviations, language of poetry, stylistics.

Giriş

Sapma, daha çok şiir dili incelemelerinde kullanılan bir terimdir.¹ “Şairlerin çok defa bilinçli olarak bazen de uyak ve ölçü gereği dilde ses, biçim ve sözdizimi bakımından yaptıkları bazı değişiklikler biçiminde açıklanabilir.”² Dilbilgisi ve dilbilimle ilgili sözlüklerde *sapma* için farklı terimlerin kullanıldığı da görülmektedir. “Dildeki bazı kelimelerin kuralı olarak kullanılmamasına sapma (Fr. *aberration*) denir.” açıklamasını yapan Ahmet Topaloğlu³, bu durumu *kuralı* terimiyle karşılar. Aynı tanım için Dilbilim Terimleri Sözlüğü'nde⁴ *sapıntılı* terimi yer alırken,

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fthbkrc@hotmail.com

¹ Dil bilimiyle ilgili bir terim olan sapmanın dil bilimi içindeki yeri, dil ve edebiyat zevkimize uygun düşmeyen olumsuz çağrışımları ve dünyada bu konu hakkında yapılan ilk ciddi çalışmalar üzerine Turgut Karabey durduğu için bu çalışmada bu konular üzerinde ayrıntılı olarak durulmayacaktır. bk. Turgut Karabey, “Divan Şiirinde ‘Sapma’lar” *AÜ Türiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 32, Erzurum 2007, s. 15-38.

² Doğan Aksan, *Halk Şiirimizin Gücü*, Bilgi Yayınları, Ankara 1999, s. 62.

³ Ahmet Topaloğlu, *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989.

⁴ Dilbilim Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara 1949.



Vecihe Hatiboğlu⁵ *kural dışı*, Berke Vardar⁶ ise *sapma* terimini kullanır.

Kaynaklarda farklı terimlerle karşılanan sapmaların en önemli özelliklerinden biri uzlaşım alanlarının olmayışıdır. “Şiir dilinde yazınsal değişmeceler (edebî sanatlar), kendinden başka yazınsal metinlerdeki dilden farklı olarak uzlaşmış kalıplar, yinemeler, benzetimler vb. öğelerle var olmaktadır. Bu özellikleriyle yazınsal değiştirmecelerin hayal gücünü zorlayıcı, anlamayı zorlaştırıcı bir yanı yoktur. İşte bu noktada sapmaların yazınsal değişmecelerden temel farkı olan uzlaşım alanlarının olmayışı ortaya çıkmaktadır.”⁷

“Sanatçıların dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçladıkları”⁸ *sapmalar*, taşıdıkları özellikler açısından çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğe göre *sapmalar*, farklı başlıklar altında tasnif edilmektedir. Bu sınıflandırılmalara bakıldığında aynı özelliklere sahip sapmaların farklı adlarla ifade edildiği görülür.⁹ Dilin kullanımı çerçevesinde edebî metinleri ele alan Ünsal Özünlü, karşılaşılan sapma türlerini sekiz ayrı başlık altında toplamaktadır: “*Yazınsal sapmalar* (graphological deviations), *sesbilimsel sapmalar* (phonological deviations), *sözcüksel sapmalar* (lexical deviations), *dilbilgisel sapmalar* (grammatical deviations), *anlamsal sapmalar* (semantical deviations), *lehçesel sapmalar* (dialectal deviations), *kesimsel sapmalar* (periodic deviations), *tarihsel dönem sapmaları* (historical deviations).”¹⁰

Edebî metinlerde farklı türlerde karşılaşılan *sapmalar*, duygu ve düşüncelerini ifade ederken dilin imkânlarını kullanmaya çalışan şair ve yazarlar için farklı ve özgün bir üsluba ulaşma olanağı sağlar. Böylece şair ve yazarlar, “daha önce hiç rastlanmamış sözcükler türetme, bilinenleri değiştirme, dilbilgisi kurallarında bazı değişiklikler yapma”¹¹ gibi çeşitli yollara başvururlar. Şiirlerinde halk kültüründen, renklerden çokça yararlanan ressam ve şair Bedri Rahmi (1911-1975), *sapma* adı verilen bu değişiklikleri sesbilimsel, biçimbilimsel, sözcükbilimsel ve anlambilimsel gibi farklı türlerde kullanmaktadır.

Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Karadut*¹² başlığı altında topladığı 37 şiirindeki *sapma* türleriyle ilgili örnekler tespit edilmiştir. Sadece bu metinlerdeki sapma türleri tespit edildiği için çalışmamız dört başlık altında değerlendirilecektir. Böylece şairin üslubundaki unsurlardan biri olan *sapmaların* rolü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. Sesbilimsel Sapmalar-Bölge Ağızlarına Özgü Kullanımlar

Kimi kaynaklarda *sesbilimsel sapmalar*¹³/*sese dayalı*¹⁴ olarak yer alan *sesbilimsel sapmalar*, değişik amaçlarla ölçünlü dildeki göstergelerin ses açısından değiştirilmesi yoluyla oluşturulmuştur. Ayrıca Doğan Aksan, şiir dilinde görülen bölge ağızlarına özgü kullanımları da bu sapma türü içinde değerlendirir.¹⁵ Ünsal Özünlü, bu *sesbilimsel sapmaların*, başka dillerin şiirlerinde olduğu gibi bizim şiirimizde de olduğunu belirtmektedir.¹⁶

Bedri Rahmi'nin dizelerinde bazı sözcüklerin *sesbilimsel sapma* yoluyla kullanıldığı görülmektedir. “Bu sesbilimsel sapmalar, belli bir amaçla sözcüklerin konuşulan dildeki ve bölge ağızlarındaki söyleyiş biçimleriyle verilerek, konuşulan dilin doğallığı ve kişilerin bölgesel ağızlarla olan bağlılığı yansıtılmaktadır.”¹⁷

⁵ Vecihe Hatiboğlu, *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1972.

⁶ Berke Vardar, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2002.

⁷ A. Eda Gündoğdu, “Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Sapmalar”, *ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19/2, 2010, s. 265.

⁸ Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, 3. baskı, Ankara 1999, s. 166.

⁹ Bu farklı tasniflerden biri de Doğan Günay'a aittir. bk. Doğan Günay, *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2007, s. 294-304. Ayrıca konuyla ilgili yazısında A. Eda Gündoğdu, farklı tasnifleri vererek okuyucuya karşılaştırma imkânı verir. bk. A. Eda Gündoğdu, 2010, a.g.m., s. 265-266.

¹⁰ Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s. 142.

¹¹ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 162.

¹² Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol-Bütün Şiirleri*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.

¹³ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 178.

¹⁴ Doğan Günay, a.g.e., s. 294.

¹⁵ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 178; Doğan Günay ise bu sapmaları, *yerel dil kullanımına dayalı sapmalar* biçiminde ayrı bir başlık altında değerlendirir. Doğan Günay, a.g.e., s. 304.

¹⁶ Ünsal Özünlü, “Şiir Dilinde Sapmalar”, *Türk Dili*, Sayı 45, 1988, s. 77-85.

¹⁷ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 178.

Kiraz ucuz kadınlar **bahalı** (Yeşil, 81)

Ölçünlü dilde *pahalı* (<Far. *bahâ* + T. *-lı*) olan sözcük Bedri Rahmi'de Türkiye Türkçesinin çeşitli ağızlarında rastlanılan “yüksek ederli, pahalı” anlamlarında *bahalı* biçiminde kullanılmaktadır (*bahah*: Bekilli *Çal–Denizli, Aliköy *Çaycuma–Zonguldak, Çilehane *Reşadiye–Tokat, Nefsiköseli *Görel–Giresun, Taşburun *İğdır–Kars, Gaziantep DS II).

Tomur tomur tomurcuklanıyor kanımda **südü** (Yeşil, 81)

Kuş **südü**, kuru üzüm getirdiler (Susadım, 101)

Südü kurudu (Talaslı, 114)

Sonu ötümsüz ünsüzle biten tek heceli sözcüklerde kendisinden sonra ünlüyle başlayan bir ek gelse bile sözcüğün sonundaki ötümsüz ünsüz, çok heceli sözcüklerde olduğu gibi ötümlüleşmez. Ancak bu kuralın aksine dizelerde geçen *süt* sözcüğü, kendisinden sonra gelen ekle çekimlendiğinde *sütün* biçiminde değil de *südü* olarak kullanılmıştır. Ayrıca bugün çeşitli Anadolu ağızlarında, “süt” sözcüğü için Eski Anadolu Türkçesinde de görülen *süd* biçimine rastlanmaktadır (*süd*: YST 195; İçel DS X; Erzurum, Gemalmaz 1995; Zonguldak, Bartın, Karabük, Eren 1997).

Birisi **caket**inin düğmesini yapıp gönderdi (Acımak, 66)

Türkçeye Fransızcadan geçen (Fr. *jaquette* > *caket* > *ceket*)¹⁸ ve bugün ölçünlü dilde *ceket* biçimince kullanılan sözcük, Bedri Rahmi'de *caket* biçiminde kullanılmaktadır. Sözcüğün bu söyleyiş biçimi bugün kimi ağızlarda görülmektedir. (*caket*: Diyarbakır, Erten 1994).

Kanatları kane bulanmış (Ebabil Kuşları, 67)

Bir diğer *sesbilimsel sapma* örneği ise, “kana bulanmak” deyimindeki yönelme durumu eki-nin (-A), kalınlık-incelik uyumu dışında kullanılmasıdır. Özellikle şiir dilinde bazı sözcüklerin dizelerde ahengi sağlamak amacıyla bu şekilde farklı kullanımları görülür ve bu kullanımlar, kimi zaman konuşma dilinde de kendini gösterebilir. Başka sözcüklerde de bu kullanımla ilgili örneklerle Türk şiirinin farklı dönemlerinde rastlanmaktadır. Yunus Emre'nin “Ne Akilem Ne Divane” adlı şiirinde bu şekilde okumalar görmek mümkündür.

Ben yürürüm *yane yane*

Aşk boyadı beni *kane*

Ne akilem ne divane

Gel gör beni aşk neyledi¹⁹

Bugün ağızlarda da bu söyleyişlerle karşılaşılabilir (yare: Kırşehir, Günşen 2000; yane: Erzurum, Gemalmaz 1995).

Onlara çiçek *götürmiyelim* (Şehirdekilere Gazel, 78)

Nefes *tüketmiyelim* (Şehirdekilere Gazel, 78)

Ne ben *söyliyeim* (Körolası, 106)

Yukarıdaki dizelerde ise yine konuşma dilinde sıkça karşılaşılan söyleyiş biçimleri görülmektedir. Türkçede /y/ sesi, yanındaki geniş ünlüleri darlaştırabilmektedir.²⁰ Bunun kimi örnekleri yazı dilinde kullanılırken kimileri ise sadece konuşma dilinde kullanılmaktadır. Yazı dilinde -yor şimdiki zaman ekiyle çekimlenen fiillerde, genellikle bu ses olayıyla karşılaşılır (gel-e-yor > geliyor, yap-a-yor > yapıyor). Ancak Bedri Rahmi'nin dizelerindeki söyleyişler, günlük konuşma dilinde karşılaşılan biçimlerdir (*götürmeyelim* > *götürmiyelim*, *tüketmeyelim* > *tüketmiyelim*).

Önde zeytin ağaçları **neyleyim neyleyim** (Sitem, 111)

Daha **nem** olacaktın bir tanem (Karadut, 109)

“Sitem” ve “Karadut” şiirlerinde *neyleyim* ve *nem* sözcüklerinin söyleyişi, yine ölçünlü dilde kullanılmayan ancak konuşma dilinde mevcut olan söyleyişlerdir. Bu söyleyişlerin oluşumu ise /y/ sesinin yarı ünlü bir ses özelliği göstermesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de iki ünlü arasında bulunan /y/ sesi, eriyip kaybolarak ünlüleşebilmekte²¹ böylece yan yana gelen iki ünlünün kaynaşmasıyla²² *neyleyim* (<ne + eyle-y-eyim) ve *nem* (<ne-y-im) söyleyişleri ortaya çıkmaktadır.

¹⁸ Misalli Büyük Türkçe Sözlük 1 A-G, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006, 2. baskı, s. 465.

¹⁹ İlhan Başgöz, Yunus Emre II, Şiirlerinden Güldeste, Dünya Klasikleri Dizisi, 1999, s. 48.

²⁰ Zeynep Korkmaz, Gramer Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2003, s. 226.

²¹ Zeynep Korkmaz, 2003, a.g.e., s. 228-229.

²² Zeynep Korkmaz, 2003, a.g.e., s. 228.



2. Biçimbilimsel Sapmalar

Ünsal Özünlü'nün *dilbilgisel sapmalar*²³ ve Doğan Günay'ın *biçimbilimsel sapmalar*²⁴ arasında yer verdikleri sapmalardan önemli bir bölümü, biçimbilim açısından değişiklikler gösteren kullanımlardır. “Kimi sanatçılar ortak dilin, kalıplaşmış fiil çekimlerinde, sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgürlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedirler.”²⁵ Böylece şiir dilinde sözcüklerin yapısına ilişkin kimi sapmalarla karşılaşmaktadır.

Turşusu ve körlerle meşhur

Kenar kahvelerden birinde (Devlete ve Millete Dair, 77)

Dizedeki *körleri* sözcüğüne araç durumu eki (-IA), ölçünlü dilde olduğu gibi ünlüyle biten bir sözcükten sonra /y/ yardımcı sesiyle değil de doğrudan sözcüğe getirilerek kullanılmıştır.

Sevmek bir **zerresin** ziyan etmeden (Meseledir, 96)

Gönül!

Kararın bulurum (Gitti Gider, 121)

Elmayı ikiye böldüler

İçinden kurt **çıktığın** gördüler (Yar Yüreğin Yar, 69)

Şair, “Meseledir”, “Gitti Gider” ve “Yar Yüreğin Yar” şiirlerindeki *zerresin* “zerresini”, *kararın* “kararını” ve *çıktığın* “çıktığını” sözcüklerinde yükleme (belirtme) durumu eki, Türkiye Türkçesindeki **-I, -U** biçimleriyle değil de gerek Eski Anadolu Türkçesinde gerekse bazı Anadolu ağızlarında olduğu gibi 3. teklik kişi iyelik ekinden sonra gelen **-n**²⁶ biçimiyle kullanılmıştır.

Aşk **gelicek** cümle eksikler biter (Meseledir, 96)

Yine “Meseledir” adlı şiirde şair, *gelicek* “geldiğinde, gelince” sözcüğünde bulunan zarf-fiil eki, Türkiye Türkçesindeki “asıl hareketin gerçekleşme zamanını kendindeki hareketin gerçekleşme zamanına bağlayan **-Inca/-UncA** ya da **-DiğİndA**”²⁷ biçimleriyle değil de yine Eski Anadolu Türkçesi ve bazı Anadolu ağızlarında aynı işlevle çok işlek olarak kullanılan **-IcAk** biçimiyle kullanılmıştır. Bu ekin kullanımıyla ilgili Muharrem Ergin şunları ifade etmektedir: “**-IcAk** zarf-fiil eki Eski Anadolu Türkçesinde oldukça yaygın iken Osmanlı Türkçesi döneminde unutulmaya yüz tutmuştur. Bugün ağızlarda ünlüleri vokal uyumuna uygun olarak yaşamaya devam etmektedir: *varıcak, görücek, olucak, gidicek* gibi. Zaman bildiren bu zarf-fiil eki **-Inca** gerundiumuyla aynı anlamı karşılar.”²⁸

3. Sözcükbilimsel Sapmalar

Yeni Türk Şiirinde, özellikle kimi şairlerde *sözcükbilimsel sapmalara* çok yer verildiğini belirten Aksan, bu konuda şunları söylemektedir: “Dilde var olan kök ve ek biçimbirimlerin yeni yeni birleşimler içinde, yeni öğelerin türetilmesinde kullanıldığı, böylece, dilde bulunmayan göstergelerden yararlanıldığı görülür.”²⁹

Üstüne üstelik

Bize acımasını bildiler (Şehirdekilere Gazel, 78)

Türkçe Sözlük'te “fazla olarak, artırarak”³⁰ anlamında zarf olarak verilen *üstüne üstlük* öbeği, Zeynep Korkmaz tarafından “üsteleme” bildiren cümle bağlacı olarak *üstelik* ve *üstüne üstlük* olmak üzere Türkiye Türkçesinde kullanılan iki farklı biçimde verilmiştir. Bedri Rahmi ise bu bağlacı, *üstüne üstelik* olarak ölçünlü dildeki mevcut biçimi dışında kullanmıştır.

Ne **günleri** varsa görsünler (Şehirdekilere Gazel, 78)

²³ Ünsal Özünlü, 2001, a.g.e., s. 142.

²⁴ Doğan Günay, a.g.e., s. 294.

²⁵ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 174.

²⁶ Güner Gülsevin, *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2007, s.34-35.

²⁷ Zeynep Korkmaz, *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, TDK Yayınları, Ankara 2003, s. 1043.

²⁸ Muharrem Ergin, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınları, İstanbul 1997, s. 344.

²⁹ Doğan Aksan, 1999, a.g.e., s. 167.

³⁰ *Türkçe Sözlük*, s. 2066.

“Bir kişinin yanlış yolda olduğu hâlde söz dinlememesi ve bu nedenle de etrafındakilerin o kişinin işine karışmayıp istediğini yapması”³¹ durumunu ifade etmek için Türkçede kullanılan *ne hâli varsa görsün* deyimini şair, *sözcükbilimsel sapma* olarak değerlendirebileceğimiz *ne günleri varsa görsünler* biçiminde kullanmaktadır.

Bedri Rahmi'deki bu *sözcükbilimsel sapmalar* farklı, şaşırtıcı bir şiir dili/söyleyişi oluşturmak içindir. Şairin, *sözcükbilimsel sapmalar* arasında özellikle sözcük öbeklerinden ikilemeler konusunda farklı kullanımları dikkat çekmektedir.

Boyunu bosunu, **huyunu husunu** neyleyim (Acımak, 66)

Dilimizde *huyu huyuna suyu suyuna, huyuna suyuna gitmek, huyunu suyunu değiştirmek* gibi ifadelerde hep huyu suyu olarak geçen ikileme, “Acımak” şiirinde, huyu husu biçiminde yer almaktadır. “Kişilik özelliği, doğası, huyları; tüm alışkanlıklarıyla birlikte yaşam biçimi” anlamında kullanılan bu ikileme, biçimce Türkçede “ilaveli tekrarlar” diye bilinen sözcüğün ilk hecesinin alınıp m, p, r, s seslerinden birinin ilave edilmesiyle oluşan ikilemelere benzemektedir. Ancak bu yapının oluşumunda, örnekseme yoluyla dilde daha çok kullanılan ve şairin de aynı dizelerde yer verdiği *boy bos* ikilemesinin etkili olduğu söylenebilir. Ölçünlü dilde çok fazla kullanılmayan bu ikilemenin, Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti* adlı eserinde yer aldığı görülmektedir.

Huyunu husunu çok iyi biliyordu (s. 63)

Tomur tomur tomurcuklanıyor kanımda südün (Yeşil, 81)

Şairin dizelerinde, “kabarcık biçiminde, kabarık kabarık” anlamlarına gelen ve yine ölçünlü dilde çok fazla kullanılmayan ancak ağızlarda daha çok domur domur (“damla damla” Isparta, Kütahya, Çorum, Aydın, Tokat, Sivas; “kabarık kabarık” Kayseri, *DS IV*) biçiminde kullanılan *tomur tomur* ikilemesine yer vermesi, onun dil ve üslubunu oluşturan unsurlar arasında halk söyleyişlerinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

4. Anlambilimsel Sapmalar

Metin türlerinin kuruluşunda yazarın, dizim (syntagm) ve dizge (system) adı altında iki türlü seçim eksenine vardır. “Dizim, cümle içerisindeki farklı işlevlerdeki fakat aynı anlam alanının içerisinde olan sözcüklerin oluşturduğu yapı; dizge ise dizim içerisindeki öğelerin alabileceği anlambilimsel değerlerin bütünüdür.”³² Dizimin, beraberinde dizgenin seçim aşaması tamamlandığında, okuyucunun karşısına iki farklı yapı çıkabilmektedir. Bunlar, birden çok birimin bir araya gelmesiyle oluşan alışılmış ve alışılmamış bağdaştırmalardır. “Dilde yaygın olan ve kullanıldığında yadırganmayan kullanımlar *alışılmış bağdaştırma* (accustomed compatibility); daha önce karşılaşmamış ve birbiriyle bağdaştırılamayacak kavramların bir arada kullanılması ise *alışılmamış bağdaştırma* (unaccustomed compatibility)”³³ olarak adlandırılır.

Göstergelerin bağdaştırılmalarında olağan kullanımların dışına çıkan *alışılmamış bağdaştırmalar*, anlambilimsel sapmaların belirgin örnekleridir. Anlamsal karşılığı daha önce keşfedilmemiş, dilsel seçme alanını genişleten bu yapılar, Bedri Rahmi'nin şiirlerinde de önemli bir yer tutmaktadır.

Göz yaşlarımızla sadece sinema koltuklarını ve

Zifaf yastıklarımızı ıslattık (Acımak, 65)

“Acımak” şiirinde şair, halk arasında evlenen çiftlere söylenen “bir yastıkta kocamak”³⁴ deyimindeki *yastık* sözcüğünün çağrışım değerini hatırlatarak ve bununla, “gerdek” anlamındaki *zifafı* birleştirerek “zifaf yastığı” biçiminde alışılmamış bir bağdaştırma oluşturmuştur.

Halbuki bu **merhamet balı** dağarcığımıza

Bayramdan bayrama yalanmak için doldurulmadı (Acımak, 65)

“Bir kimsenin veya bir başka canlının karşılaştığı kötü durumdan dolayı duyulan üzüntü, acıma”³⁵ anlamında soyut bir sözcük olan *merhamet*, somut bir sözcük *bal* ile bağdaştırılarak değişik bir tamlama kurulmuştur.

³¹ Ömer Asım Aksoy, *Deyimler Sözlüğü II*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1995, s. 976.

³² Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat), YKY, İstanbul 2005, s. 65-66.

³³ Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2000, s. 203.

³⁴ Ömer Asım Aksoy, a.g.e., s. 650.

³⁵ *Türkçe Sözlük*, s. 1373.



Gözüm

Ilık ve muhkem **perdelerini** indir (Hizmetçiler, 73)

"Hizmetçiler"de "soğuk sıcak arası, ne soğuk ne sıcak"³⁶ anlamlarına gelen ılık sözcüğü *perde* isminin niteleyicisi olarak kullanılmıştır.

Ve dudaklarında **tahta kurusu gibi ezilmiş bir tebessüm** (Hizmetçiler, 73)

Yine aynı şiirinde şair, hizmetçi kadının dudaklarındaki gülümsemeyi, ezilmiş bir tahtakurusuna benzeterek alışılmamış bağdaştırma oluşturur. Böylece okuyan/dinleyenin zihninde dışlanan, ezilen hizmetçi figürü iyice canlanmaktadır.

Artık ne ılık denizlerde sefer

Ne **yosma kıyı**lardan haber (Bir Gemi Vardı, 103)

"Bir Gemi Vardı" şiirinde "güzel, şen, fattan (genç kadın)"³⁷ anlamlarındaki insana ait bir nitelik olan *yosma* doğaya ait unsurlardan *kırıya* yüklenerek, deyim aktarması yoluyla alışılmamış bir bağdaştırma oluşturulmuştur.

Güvercin topuklu yârim **keklik simalı** (Keklik Simalı, 105)

"Keklik Simalı" şiirinde şair sevgiliyi doğadan insana biçiminde *deyim aktarması* yoluyla tasvir etmektedir. Bedri Rahmi'nin, Karacaoğlu'nın "*Güvercin topuklu* hem ince belli"³⁸ ve "Güvercin duruşlu *keklik sekişli*" dizelerini hatırlatan şiirinde sevgilinin yüzü, kekliğin yüzü gibi düşünülecek, *keklikle*³⁹ ilgili daha önce böyle bir kullanıma rastlanmayan, alışılmamış bağdaştırma oluşturulmuştur.

Şu dağın başında bir **top** gülüm var (Acımak, 66; Ebabil Kuşları, 67)

Talas bağlarında bir **top** gülüm var (Talaslı, 115)

Bu dizelerdeki *top* sözcüğü, "kumaş, kâğıt gibi şeylerin belli miktardaki bağı, ferde"⁴⁰ anlamında genellikle *kumaş* ve *kâğıt* için kullanılırken, "bitki veya çiçek destesi" anlamında pek kullanılmamaktadır. Türkçede "bitki veya çiçek destesi" anlamları için *buket*, *demet*, *deste* gibi sözcükler kullanılmaktadır. Ancak şairin genellikle *kumaş* ve *kâğıt* için kullanılabilecek göstergeyi *gül* için tercih etmesi, sözcüksel bir sapma olarak değerlendirilebilir.

Rabbim, niçin dilim dilim **dilin**mesin bu yürek (Ebabil Kuşları, 67)

"Bir bütünü ince ve yassı parçalara ayırarak kesmek"⁴¹ anlamına gelen *dil-* fiilinin dönüşlülük çatısı biçimindeki *dilin-* sözcüğünün *yürek dilin-* biçiminde "yüreğin parçalanması", mecazen de "çok üzülme, aşırı derecede sıkılıp harap olmak" anlamlarında kullanılması, "Ebabil Kuşları" adlı şiirde çeşitli şekillerde karşılaşılan *sapmalar*a ilgi çekici bir örnektir.

Ağacı lime lime **dild**iler (Yar Yüreğin Yar, 69)

Yine aynı şekilde bir ağacın *lime lime dilinmesi* de, dilde karşılaşılan bir kullanım değildir.

Arı gözümüzün önünde **sızdı** balını (Yar Yüreğin Yar, 69)

"Yar Yüreğin Yar" şiirinde ise arının bal yapma eylemi, dilimizde bu eylemin karşılığı olarak pek de kullanılmayan bir sözcükle (*sız-*) karşılanır. "İnce aralıklardan veya gözeneklerden az miktarda ve belli olmadan yavaş yavaş akmak, çıkmak"⁴² anlamına gelen *sızmak*, arının bal yapma eylemini karşılamaktadır; ancak dilde genellikle bu eylem için, bu sözcük kullanılmamaktadır.

Şairin *Karadut* adlı şiir kitabında daha pek çok *alışılmamış bağdaştırma*yla karşılaşmak mümkündür. Bu *anlamsal sapmalar*la geniş bir düşünce, tasarım, duygu ve görüntü yumağı oluşturularak, göstergelerin ustaca ve özgün bir biçimde bağdaştırılması amaçlanmış ve yaratılan değişik tasarımlarla birlikte okuyana/dinleyene bir duygu ve düşünce zenginliği yaşatılıp güçlü bir anlatıma ulaşılmıştır. Bedri Rahmi'nin şiirlerinde tespit edilen diğer alışılmamış bağdaştırmalar ise aşağıdaki dizelerde yer almaktadır.

³⁶ Türkçe Sözlük, s. 912.

³⁷ Türkçe Sözlük, s. 2194.

³⁸ Cevdet Kudret, *Halk Şiirinde Üç Büyükle- Karacaoğlu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, s. 95.

³⁹ Kekliğin Türk Şiirindeki kullanımıyla ilgili bkz. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, 12. baskı İstanbul 2003, s. 276; Nurettin Albayrak, *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, L&M Yayınları, 1. baskı, İstanbul 2004, s. 307-308.

⁴⁰ Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara 2005, s. 1990.

⁴¹ Türkçe Sözlük, s. 531.

⁴² Türkçe Sözlük, s. 1763.



Belki vişne çiçekleri kadar **beyaz ılık** (Sen Büyürken, 70)
 Sofalarında **alaca karanlık insanlar** dolaşan (Hizmetçiler, 73)
 Meğer **elektrik düğmesi kadar meme** (Hizmetçiler, 74)
 İlk rastladığı erkeğe
 Zorla **ikram eyledi**
 Çürümüş elmacık kemiklerini (Hizmetçiler, 74)
 Ve **rüyalar tütüyor** hâlâ sinsi sinsi
 İçimizde bir yerde (Sabah, 89)
Korku şahrem şahrem **bilenmiş** (Talaslı, 115)
 Bir bulut uçardı
 Başboş **bedava** (Hüzün Geldi, 119)
 Elveda belirsiz **bedava sevince** (Kara Sevda, 122)

Sonuç

Kendine özgü bir dili olan şiir dili, günlük dilden farklıdır. Bu farklılık, şairin dili salt iletişim aracı olarak değil de, sanatının aracı olarak görmesinden ve “şiiri bir dil problemi olarak bilmesinden”⁴³ kaynaklanmaktadır. Bu yönüyle şiir, dil içinde ayrı ve üst bir dildir. Böylece şair, ölçünlü dilin kalıplarının dışına çıkarak, o dili kendine özgü kullanarak ve kendi hayal dünyasında kurgulayarak sanatsal bir yapı içerisinde bize sunar. Bu bağlamda şairin, aynı zamanda üslubunun da bir parçası olan *sapmalar*a başvurmalarının nedeni anlaşılabacaktır.

Dil biliminin alt dallarından biri olan biçimbilimin daha çok kullandığı bir terim olarak karşımıza çıkan *sapmalar*, anlam ve anlatım açısından incelendiğinde belli başlı örnekleriyle Bedri Rahmi’nin şiirlerinde görülmektedir. Bu anlamda Bedri Rahmi’nin daha önce hiç rastlanmamış anlamlarda ve bağdaştırmalarda sözcükleri kullanma, bilinenleri değiştirme, dilbilgisi kurallarında bazı değişiklikler yapma gibi çeşitli yollara başvurusu, şiirinde kimi dil malzemesini yazı dilinde var olmayan ya da seyrek kullanılan boyutlarıyla ele aldığını göstermektedir. Ayrıca buna paralel olarak konuşma diline ve halk kültürüne ait pek çok söyleyişe yazı dilinden “sapaarak” yer vermesi de, kendisiyle ilgili yapılan halk üslubuna ve folklor malzemesine önem veren şair fikrini dil açısından ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Aksan, Doğan, *Halk Şiirimizin Gücü*, Bilgi Yayınları, Ankara 1999.
 Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, 3. baskı, Ankara 1999.
 Aksan, Doğan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2000.
 Aksoy, Ömer Asım, *Deyimler Sözlüğü II*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1995.
 Akyalçın, Necmi, *Türkçe İnkilemler Sözlüğü*, Anı Yayıncılık, Ankara 2007.
 Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat), YKY, İstanbul 2005.
 Dilbilim Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara 1949.
 Dilçin, Cem, *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1982.
 Eren, M. Emin, *Zonguldak, Bartın, Karabük İlleri Ağızları*, TDK Yayınları, Ankara 1997.
 Ergin, Muharrem, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınları, İstanbul 1997.
 Erten, Münir, *Diyarbakır Ağızı, İnceleme-Metinler-Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara 1994.
 Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Dol Karabakır Dol-Bütün Şiirleri*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.
 Gemalmaz, Efrasiyap, *Erzurum İli Ağızları, İnceleme-Metinler-Sözlük ve Dizinler*, TDK Yayınları, Ankara 1995.
 Gülsevin, Gürer, *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2007.
 Günay, Doğan, *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2007.
 Gündoğdu, A. Eda, “Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Sapmalar”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19/2, 2010, s. 263-275.

⁴³ Rahim Tarım, *Kültür, Dil, Kimlik-Behçet Necatigil’in Şiir Dünyası*, Özgür Yayınları, 2. baskı, İstanbul 2004, s. 46.



Günşen, Ahmet, *Kırşehir ve Yöresi Ağzları, İnceleme-Metinler-Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara 2000.

Hatiboğlu, Vecihe, *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1972.

Karabey, Turgut, "Divan Şiirinde 'Sapma'lar" *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 32, Erzurum 2007, s. 15-38.

Kemal, Yaşar, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, YKY, İstanbul 2004.

Korkmaz, Zeynep, *Gramer Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 2003.

Korkmaz, Zeynep, *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, TDK Yayınları, Ankara 2003.

Misalli Büyük Türkçe Sözlük 1 A-G, Kubbealtı Neşriyatı, 2. baskı, İstanbul 2006.

Özünlü, Ünsal, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001.

Özünlü, Ünsal, "Şiir Dilinde Sapmalar", *Türk Dili*, Sayı: 45, 1988, s. 77-85.

Tarım, Rahim, *Kültür, Dil, Kimlik- Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası*, Özgür Yayınları, 2. baskı, İstanbul 2004.

Toplaoğlu, Ahmet, *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989.

Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara 2005.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü II S-T, TDK Yayınları, Ankara 1965.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü IV D, TDK Yayınları, Ankara 1969.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü X B, TDK Yayınları, Ankara 1978.

Vardar, Berke, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2002.

Ayasofya Meydanında Bilinmeyen Bir Çukurçeşme

Yrd. Doç. Dr. Halûk ÇETİNKAYA¹

Özet

2011 yaz aylarında Sultanahmet semtinde yapılan zemin döşeme taşlarının yenilemesi çalışmaları sırasında bir raslantı sonucu varlığı önceden bilinmeyen bir 16. yüzyıl Osmanlı çeşmesi bulunmuştur. Bunun yanı sıra Eski Adliye sarayı arazisi üzerinde yer alan Four Seasons oteli bahçesinde de varlığı önceden bilinip de yer altında kaldığı düşünülen Ayasofya maksemi tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çukurçeşme, su dağıtımı.

An Unkown Ottoman Fountain in Ayasofya Square

Abstract

During the replacement of the cobble stone pavements in the district of Sultanahmet, an unknown sunken 16th century Ottoman fountain has been found. Not far from there, is another important find which came out of the archaeological excavations on the spot of the former Justice Palace (currently garden of Four Seasons hotel). This was the Ayasofya water distribution building, which was thought to have perished under the road.

Key Words: Fountain, water distribution.

İstanbul Ayasofya meydanında, müzenin bahçe duvarına yaklaşık 10 metre, bahçe duvarı ardında sıbyan mektebine 13 metre mesafede güney kuzey doğrultusunda, bugünkü yer seviyesinin yaklaşık 3 metre altında varlığı daha önceden bilinmeyen bir Osmanlı çukurçeşmesi bulunmuştur² (Fotoğraf 1). Sultanahmet bölgesinde zemin taşlarının yenilenmesi çalışmalarında, zeminde yapılan tesfiye sırasında kepçe sürücüsünün dikkati sayesinde bugünkü seviye altında bir sarnıca denk gelindiği düşünülmüştür. Ancak yerinde yapılan gözlemimde bunun bir Osmanlı çukurçeşmesi olduğu anlaşılmıştır. Kısa süre içinde bulunma imkânına sahip olduğum çukurçeşmeye girmek, çatıda açılmış yaklaşık 80 x 65 cm ebatlarındaki bir delikten sarkıtılan merdiven suretiyle olmuştur. İçinde bulunulan kısa süreye karşın, hızlı bir biçimde ölçü almak ve fotoğraf çekmek mümkün olmuştur³ (Fotoğraf 2). Çukurçeşmeye, üstünü örten tonozun ortasındaki delikten girildiğinde batı yönünde yer alan beş çeşmenin üçüncüsünün önüne inilmektedir. Ayrıca kuzey ve güney yönünde de birer çeşme daha vardır (Çizim 1). Çeşmelerin kuzey gözünden başlayarak boyutları hemen hemen aynı olup kullanılan malzeme od taşıdır. Çeşmelerin yalak kısımları toprak altında kalmış ve tahrip olmuştur. Batı yönündeki çeşmeler içinde diğerlerinden farklı olan üçüncü gözdür. Diğer gözler gibi bunun da üstü sivri kemerle örtülmüştür. Diğer gözlerde kullanılan malzeme tamamıyla od taşı iken üçüncü göz kemerinde bu taşların yarısını od taşı oluştururken diğer yarısı kırmızı-pembemsi konglomeradır (Fotoğraf 3).

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, halukcet@gmail.com

² 20 Temmuz 2011 tarihinde Sultanahmet bölgesinde devam eden altyapı çalışmaları sırasında Ayasofya meydanında, müzenin girişi yakınında bir yapının bulunması üzerine, görüşümün talep edilmesi sebebiyle davet edildiğim ve buluntuyu görmemden yaklaşık bir saat sonra Fatih Belediye Başkanı Sayın Mustafa Demir ile birlikte katıldığımız CNNTürk televizyon kanalında yayınlanan canlı televizyon programında ilk gözlemlerime dayanan bilgileri verdim.

³ Alınan ölçü ve çekilen fotoğraflardan hareketle, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Ana Bilim Dalı öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Nezh Aysel'e kısa zamanda, ustaca yaptığı çizimler sebebiyle teşekkürü borç bilirim.





Fotoğraf 1: Ayasofya çukurçeşmesinin uydudan yeri



Fotoğraf 2: Çukurçeşmenin güneye doğru görünümü

Batı yönünde yer alan beş gözün tamamının ayna kısmında mermer kullanılmıştır. Bunlardan üçüncü gözdeki çeşmenin ayna kısmı tamamen devşirme mermer ile kaplıyken diğer gözlerdeki devşirme mermer kullanımı alt kısımdan itibaren aynanın yarısına kadardır. Mermer kaplamaların boyutlarındaki farklılıklar akla devşirme ihtimalini getirmektedir (Fotoğraf 4). 1. Süleyman (hd. 1520-1566) türbesi içinde Ayasofya dış narteksi güneydoğu duvarı üzerinde asılı duran 1166 tarihli bir kilise konsili kararının yazılı olduğu mermer levhaların yerlerinden alınıp ters yüz edilerek türbenin giriş bölümü tavanında kullanıldığı bilinmektedir (Dirimtekin, 1962: 10-13). Çukurçeşmelerin İstanbul'daki yeni su şebekelerinin hayata geçirildiği 16. yüzyılda sultan 1. Süleyman (hd. 1520-1566) devrinde yapıldıkları (Eyice, 1993: 384) göz önünde tutulduğunda çeşme aynalarında kullanılan mermerlerin de aynı dönemde devşirildiklerini söylemek mümkündür.

Batı duvarı üzerinde kuzeydeki ilk göz çeşmenin zemin seviyesinde bir tonoz gözlemlenmiştir. Yüksekliği yaklaşık 40 cm olan tonozun uzunluğu, içinin darlığı ve ileride kuzeye doğru dönmesi sebebiyle kesin olarak belirlenememiştir. Lazer mesafe ölçer aracılığıyla ölçülebilen uzunluğu yaklaşık 6 metredir. Kuzey duvarında yer alan kemerin yere yakın kısmının 1960'lar ve 1980'lerde belediyenin yaptığı çalışmalar sırasında kırılarak içine boru döşendiği, aynı tamiratlar sırasında bugün çukurçeşmenin üstünü örten tonoz ve çeşmeyi doğuya doğru sınırlandıran duvarın da örüldüğü belirtilmiştir.⁴ Bu kemerin kırılması sonucunda duvarın arkası görülebilir olmuş ve burada da batıya doğru devam eden ve yüksekliği yaklaşık 110 cm olan başka bir tonozla rastlanmıştır (Fotoğraf 5). Yüksekliği sebebiyle içine girilebilen bu tonozun bir toprak dolguyla bitene kadarki uzunluğu 16 metre kadardır. Ayasofya müzesi 1963 yılı faaliyetleri arasında sıbyan mektebinin güneyinde, yerin yaklaşık 2 m altında, Ayasofya'nın kuzeyinden geldiği düşünülen ve dış nartekse kadar takip edilebilen bir tonozla rastlanılmıştır (Anonim, 1963: 9). Bahsedilen bu tonoz ile yeni bulunan tonozun bir birine olan yakınlığı, özellikle de boyutları düşünüldüğünde yakında bir maksem olması ihtimalini akla getirmektedir. Zira, Ayasofya önündeki çukurçeşme içinde yer alan tonozun boyutu maksemlerdeki su çıkış boyutlarıyla hemen hemen aynıdır. Yakın tarihte İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nce kazısı yapılan Eski Sultanahmet Tevkifevi (bugünkü Four Seasons oteli) bahçesinde çıkan çok sayıda önemli buluntu vardır. Bunlar arasında Ayasofya'nın güneydoğusunda, çukurçeşme ile aynı hat üzerinde Ayasofya maksemi hâlâ varlığını sürdürmektedir (Fotoğraf 6a-b). Yeri Mimar Sinan'ın 1568/9 tarihli tevzi defterinde Ayasofya çarşısı olarak belirtilen (Çeçen, 1999: 106) Ayasofya makseminin kesin yeri de bu şekilde tespit edilmiş olmaktadır. Ayasofya çarşısı, bugün yok olmakla beraber, Topkapı sarayına giden yol üzerinde,

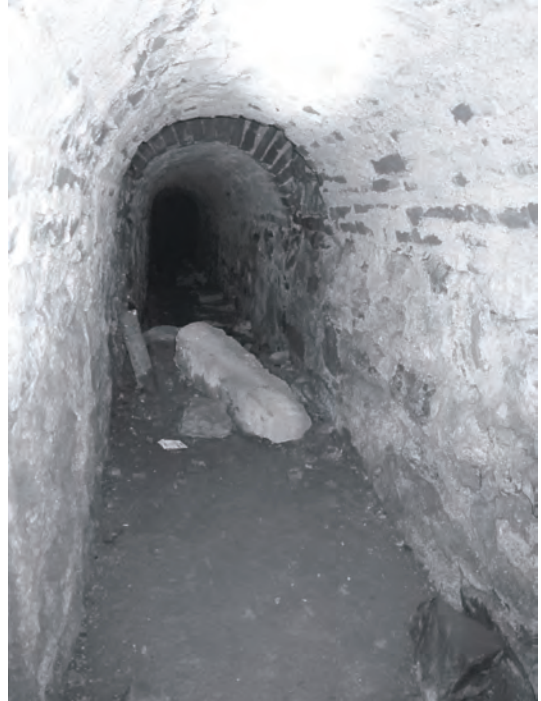
⁴ Bu bilgi Sultanahmet Turizm ve Yatırımcıları Derneği'nden sayın Kaan Koç'tan edinilmiştir.



Fotoğraf 1: Çukurçeşme üçüncü göz kemeri



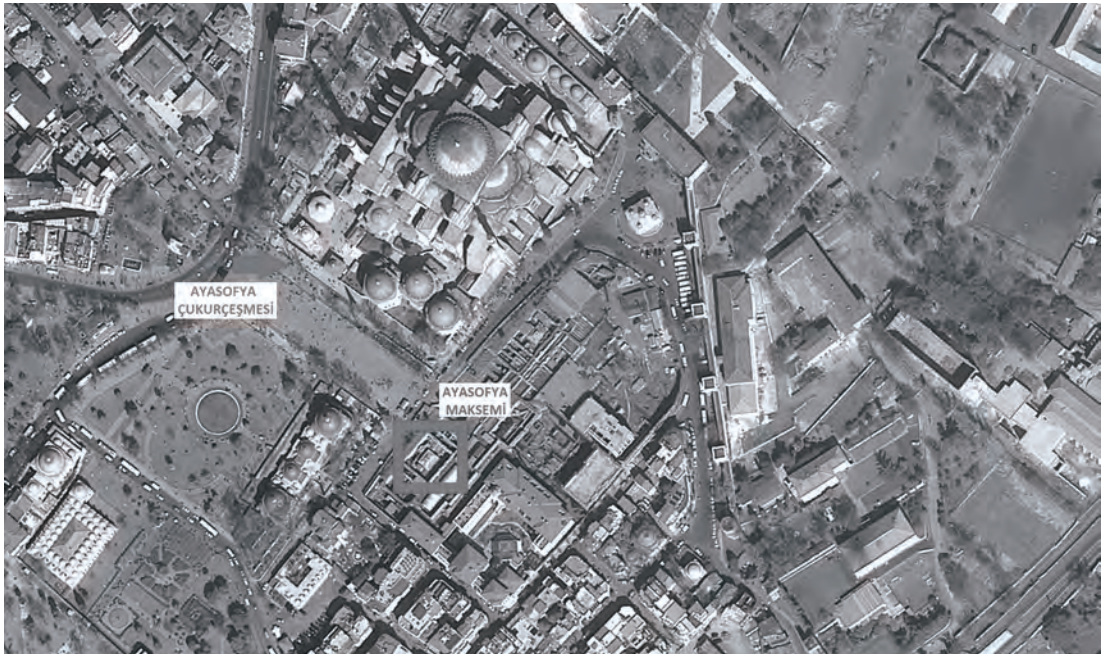
Fotoğraf 4: Üçüncü çeşme aynasında devşirme mermer levhalar



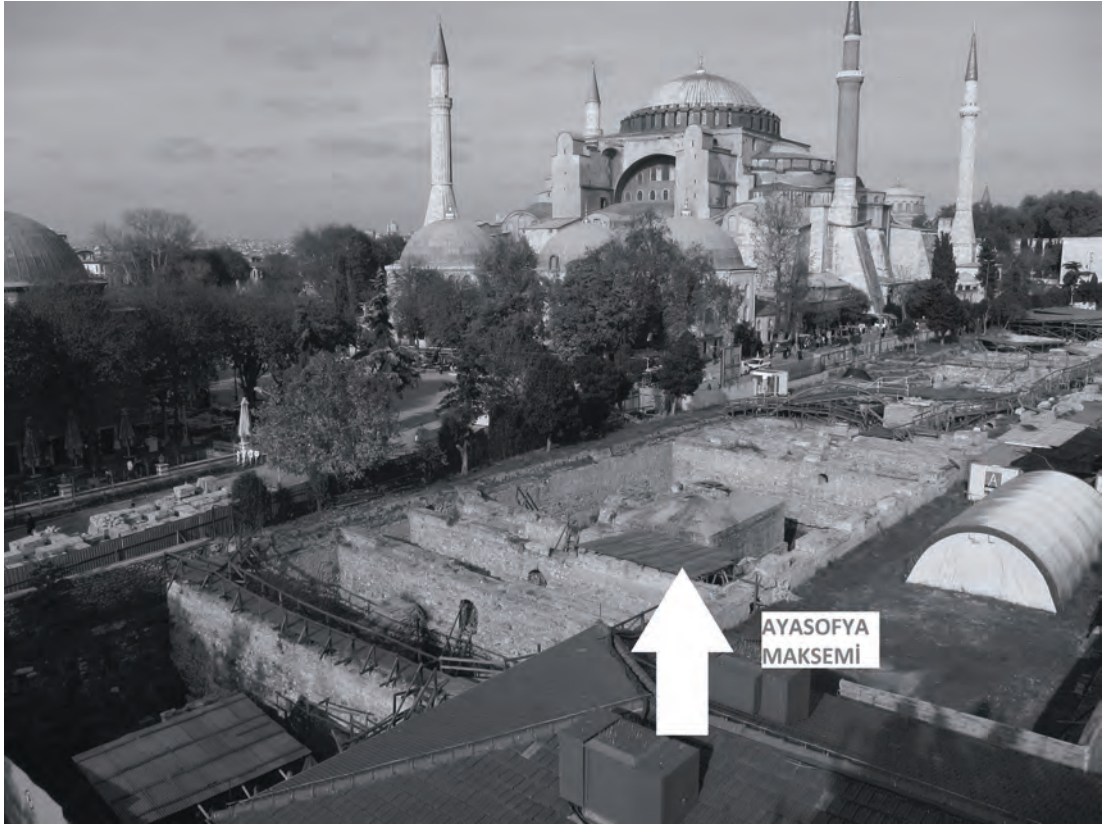
Fotoğraf 5: Kuzeybatı yönüne giden tonoz

Ayasofya'nın doğu yönündeki dış cephesi ve bunun karşısında bulunan adliye binası arasındaki arz-ı hâlciler, kahvehaneler ve küçük dükkânlardan ibaretti (Koçu, 1960: 1475). Burada bulunan Ayasofya makseminden üç yöne su dağıtılmaktaydı. Bunlardan Ahırkapı yönüne olan yaklaşık 1 km, Hocapaşa yönüne olan ise yaklaşık 2 km mesafeye su taşımaktaydı (Nirven 1946: 180). Bu iki yöne yapılan su naklinin yanısıra bir kol da 17 m derinlikten Topkapı sarayına su sağlamak amacıyla kullanılmaktaydı (Çeçen, 1988: 177). Zamanla diğer maksem ve su şebekesinin kısımları gibi Ayasofya maksemi de işlevini yitirmiştir (Çeçen, 1988: 164). Bundaki en önemli etken suyun dağıtımına ilişkin yeni düzenlemelerdir. Geleneksel Osmanlı su şebekeleri, evlere su sağlamazken 1890 sonrasında Terkos su yolunun inşasının ardından böyle bir değişikliğe gidilmiş (Aysel, 2008: 14) ve eski sisteme ait bazı parçalar kullanım dışı kalmışlardır.

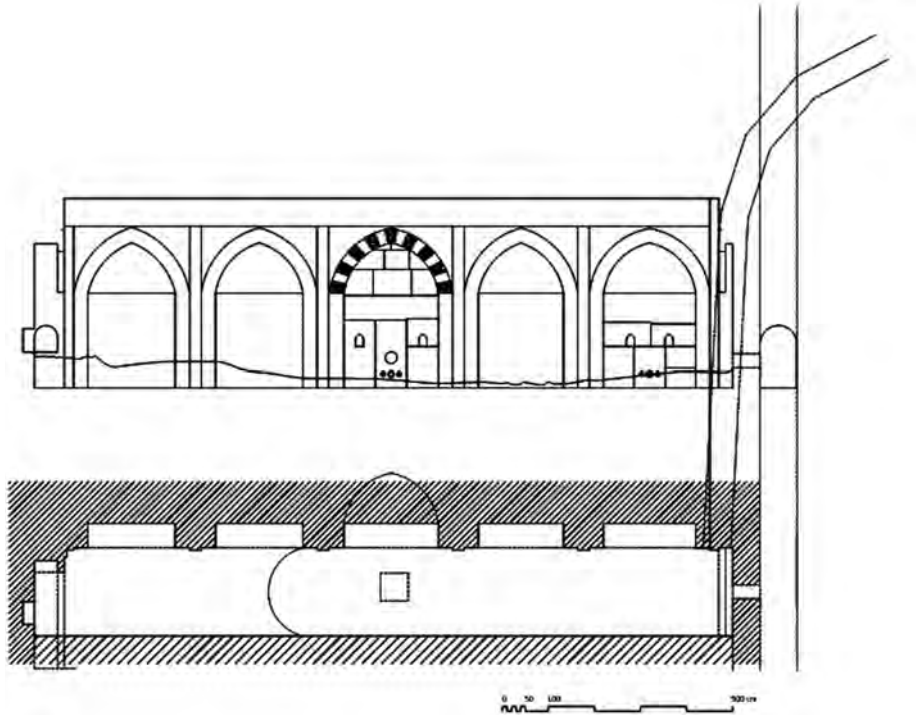
16. yüzyılın ortalarında kentin en önemli sorunlarından biri olan su konusunun çözülebilmesi amacıyla 1554-1563 yılları arasında Kırkçeşme su yolları inşa edilmiştir (Çeçen, 1999: 34). Buna bağlı olarak da az sayıda çukurçeşme inşa edilmiştir. Bunlardan en bilineni Atmeydanı'nda İbrahim Paşa Sarayı (bugünkü Türk ve İslam Eserleri Müzesi) yanındadır. Kaynaklardan öğrenildiği kadarıyla İstanbul'da onüç çukurçeşme daha vardı. Bunların on ikisi bir kaynaktan (Çeçen, 1988: 196, 197, 199-203) diğerinin varlığı ise başka bir kaynaktan (Tanışık, 1943: 104) tespit edilmiştir. Bu çukurçeşmeler içinde en ilginç olanı bugün Zeyrek Kilise Camii yanında Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı tarafından üst kısmı idari birim, çukurçeşmeye inen basamakları ise derslik oturma sıraları olarak kullanılanıdır. Bu örnekte görüldüğü üzere çeşmeye ulaşılabilmesi için rampa veya basamak ve boş alana ihtiyaç olduğu ortadadır. Ancak, Ayasofya meydanı örneğinde ise çeşmenin doğu yönüne doğru yer alması gereken boş kısım yoktur. Batıda yer alan beş göz çeşme ile doğu yönünde sonradan örülmüş duvar arasındaki mesafenin sadece iki metre kadar olması bu duvarın örülmesinden önce burada bir boşluk, rampa ya da merdivenin olmasına izin verecek bir alanın bulunmasını zorunlu kılmaktadır. Ancak, gerek yazılı gerekse görsel kaynaklarda ne çeşme ne de önündeki boş bir alana ilişkin herhangi bir bilgi mevcuttur. Yangın ve depremler sonucunda çukurların yıkıntı ve molozların döküldüğü yerler olarak değerlendirilmesi, bu çukurçeşmenin unutulmasına sebep olmuş olabilir. 16. yüzyıl boyunca kentte çok sayıda yangın çıkmıştır. Çukurçeşmenin yapılmış olduğunu düşündüğüm tarih sonrası olup bu bölgeyi etkilemiş ve kayıtlara geçmiş yangınlar şunlardır: 1569, 1584, 1592 (Cezar, 1963: 332, 334).



Fotoğraf 6a: Uydudan Ayasofya maksemi



Fotoğraf 6b: Ayasofya maksemi



Çizim 1: Çukurçeşmenin plan ve kesiti



Sonuç olarak, varlığından haberdar olunmayan ve kentin en işlek bölgelerinden birinde zeminin altında yüzlerce yıldır varlığını sürdürebilmiş bir 16. yüzyıl klasik Osmanlı çukurçeşmesi ortaya çıkarılmıştır. Bu keşif yalnızca İstanbul'a ilişkin bilgilerimize büyük ve yeni bir katkı sağlamakla kalmamış ama aynı zamanda Osmanlı tarihi, şehirciliği ve mühendisliği konusunda da yeni bilgiler edinilmesini sağlaması açısından çok önemli bir bulgu olmuştur. Ayrıca yapılan arkeolojik çalışmalar sırasında yakın zamana kadar kayıtlara “yol altında kalmıştır” şeklinde geçen Ayasofya makseminin de bulunması aynı sebeplerle mutluluk vesilesidir.

Kaynakça

- Anonim, “ Müze faaliyetleri”, *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, no: 5 (1963).
- Aysel, Nezh,** “İstanbul’un Tarihi Su Sistemleri: Kırkçeşme Tesisleri”, *Tarihi Su Yapıları Konferansı*, İzmir, 2008.
- Cezar, Mustafa,** “Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler”, *Türk Sanatı ve Tarihi Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi*, cilt 1 (1963).
- Çeçen, Kâzım,** *Mimar Sinan ve Kırkçeşme Tesisleri*, İstanbul, 1988.
- Çeçen, Kâzım,** *İstanbul’un Osmanlı Dönemi Su Yolları*, İstanbul, 1999.
- Çeçen, Kâzım,** “XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Yapılan Su Tesisleri”, *Osmanlı İmparatorluğu’nun Doruğu 16. yüzyıl Teknolojisi*, ed. Kazım Çeçen, İstanbul, 1999.
- Dirimtekin, Feridun,** “İmparator Manuel Comninos’un topladığı 1166 synode kararlarını havi mermer levhalar”, *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, no: 4 (1962).
- Eyice, Semavi,** “Çukurçeşmeler”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt: 8, İstanbul, 1993.
- Koçu, Reşad Ekrem,** “Ayasofya Çarşısı, Meydanı ve Sırakahveleri”, *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 3, İstanbul, 1960.
- Nirven, Saadi Nazım,** *İstanbul Suları*, İstanbul, 1946.
- Tanışık, İbrahim Hilmi,** *İstanbul Çeşmeleri*, cilt: I, İstanbul, 1943.

Ayrı Bir Yer – Kadın Sunakları Geleneği

Benal DİKMEN¹

Özet

Araştırmacılar tarafından, bilinen ilk örnekleri Neolitik Çağa ait kadın merkezli ev sunakları geleneği günümüzde de, pek çok dinde varlığını sürdürmektedir.

Bu en eski sunaklarda, yüceltilmiş olan, bir ana tanrıça kültünün varlığına duyulan inançtır ki, tarih öncesi dönemlerde, pek çok yerde, bu bağlamda kült nesneleri olarak kabul gören çok sayıda kadın heykelciklerinin bulunmasıyla da pekiştirilmiş ve anaerkil bir toplum düzeninin kanıtı olarak yorumlanmıştır. Bu konu, çeşitli çevrelerce cinsiyete dayalı tartışmalardan etnik içerikli olanlara kadar çok çeşitli tartışmalara yol açmıştır.

Bilim insanları, Anadolu'nun Neolitik döneminde var olan bir ana tanrıça kültünün, tarihsel dönemlerde de sürdüğünü ve bu tanrıçanın Greko-Romen dünyasına geçerek, birçok İlk Çağ tanrıçasıyla kaynaştırıldığı gerçeğini ortaya çıkarmışlardır. Ne var ki, ataerkil toplum düzenine geçildiğinde, ana tanrıça öncülünün özellikleri değişmiş; günümüzün geleneksel analık nitelikleri öne çıkarılarak, sonuçta kabullenici ve edilgen bir dişi kalıbına oturtulmuştur. Bu dönemde, ev sunakları, bir otorite tarafından belirlenmemiş, bir dogmaya bağlanmamış, kadının özgürce tapılabileceği bir yer olmuştur.

Bir kadın, kişisel sunağında, tanrısal, insansal ve doğal alanlarla olan ilişkisini, kutsal imgelerle törensel nesneleri bir araya getirerek son derece yoğun, simgesel bağlantılarla ortaya koyabilmiştir.

Ev sunağı aynı zamanda, onun güzellik gereksiniminin de dışavurumudur. Modern çağda, “yüksek sanat” alanının dışında tutulan ve kadınla da ilişkilendirilerek zanaat sınıfına dahil edilen sunak yapımı bayağı bir etkinlik olarak görülmüştür. Bu sebepten çağdaş pek çok kadın sanatçı, kadının ev sunağını konu edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ev sunağı, kadın, din, ana tanrıça, ilişki, sanat, zanaat.

A Place Apart- The Tradition of Women's Altars

Abstract

The tradition of home altars, mainly produced by women and whose first examples are dated to the Neolithic age, is still current in many religions.

The faith in a mother-goddess cult honored through these earliest altars has been confirmed by the large amount of ancient woman statuettes found during various excavations and interpreted as an evidence of a matriarchal society. This issue has now been transposed on several debate platforms from discussions about sexuality to those about ethnicity.

Searches undertaken by men of science proved that a mother-goddess cult, already present in the Neolithic Anatolia, continued to be honored in the recorded history, and this cult has been combined with that of more than a few Greco-Roman goddesses. Nevertheless, while the patriarchal order progressed in human societies, characteristics of this prototype of mother-goddess underwent some modifications, and as the place given to our present motherhood qualities enlarged, the goddess moved back in a passive and female mould. During this period the home altars offered the woman a place -not determined by any authority, not attached to any dogma but- where she could freely worship whomever she likes.

A woman, putting together sacred images with ritual objects in her personal altar, reveals her private relation to the divine, human and natural worlds as a symbolic attachment pattern.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, benaldikmen@gmail.com



The woman's home altar is also an expression of her longing beauty. The home altar has been, in modern times, banned from the "refined art" spheres and included in the handicraft line because it is always considered related to women. So, nowadays, numerous are women artists who devote themselves to the home altar.

Key Words: Home altar, women, religion, mother-goddess, relationship, art, handicrafts.

Giriş

Tarih öncesi dönemlerde görülmeye başlanan dinsel sanat yapıtları, kutsalla dünyasal, tinselle maddesel, kendi ile öteki arasında bir köprü oluşturagelmiştir. Bugün bile bu ayrımın sürdürüldüğüne tanık olmaktayız. Fakat, insan öteden beri, özel bir dinsel sanat anlayışıyla ayrılık ürküntüsünü yatıştırmaya çalışmıştır. Bunu zaman zaman inandığı tanrılarla ya da tanrıçalarla, ilişkiye girmek için duyduğu isteğe hizmet edecek bir 'yer' yaratarak yapmıştır. İşte o yere, insanın yardım almak veya ferahlamak için yöneleceği güçlü kutsal varlıkların bulunduğu inandığı o özel yere "sunak" denilmektedir. Bir sunak inananın gözünde görünmezi görünür kılar, uzak olanı yakın eder. Birbirinden farklı, ama zorunlu olarak birbiriyle bağlantılı bulunan dünyalar arasında, insansal ve tanrısal iletişim için gerekli gizil gücü temsil eder.

Bu sözcük genellikle Tanrı'ya adanmış tapınakların bir din adamının törensel çerçeveler içindeki gözetiminde bulunan büyük ve yüksek sunağı anımsatır. Ancak bu metinde, bir otorite tarafından belirlenmemiş, herhangi bir dogmaya bağlı bulunmayan sunaklar ele alınacaktır. Bu, bir kadın tarafından yapılmış, onun kendi seçtiği tanrılara ya da tanrıçalara kendi kişisel bağlılığını göstermek üzere adadığı özel statülü, ev sunaklarıdır. Ev sunağının çok uzun bir geçmişi vardır ve bugün hâlâ sürdürülmektedir.

1. Ev Sunağı

Ev sunaklarının bilinen en eski örnekleri M.Ö. 6000-5000 tarihleri arasında, Neolitik Çağda görülür. Bilim çevrelerince, Eski Avrupa'nın, Yakın Doğu'nun, İndus vadisinin ve Akdeniz havzasında pek çok ataeril-öncesi kültürde sunakların aile içinde yaşam veren, besleyen doğurgan çeşitli tanrıçaların koruması ve savunmasına adandığı yaygın bir inanıştır. Bu tanrıçaların betimlerinin yüceltilmesi işi büyük olasılıkla -Çatalhöyük'teki buluntuların gösterdiği gibi- kadınların başlattığı ve yine onların yürüttüğü bir etkinlik olup ve ana-odaklı dinlerin özünü teşkil etmektedir. Söz konusu kültlerin doğurganlığa saygı, üreme, yenilenme, kısaca yaratıcılıkla biçimlenmiş oldukları varsayılır.

Çeşitli kültürlerle bakıldığında, ilk ev sunaklarının birbirlerinininkine benzer nitelikler taşıdığı görülür: Taban olarak alçak bir düzlük/platform kullanılır; bunun üzerinde kendisine adakta bulunulacak olan tanrıların veya tanrıçaların -topraktan buhur çanağı veya kurban çanağı gibi- betimsel nesneleri yer alır. Betimler içinde dişi figürler eril olanlardan daha çoktur. Bu sunaklar bir sıvı sunma, bir şey kurban etme, tapınma, dilekte bulunma, adak adamanın gerçekleştirildiği ve daha çok tanrısal dişiyle, günlük ve mevsimlik çevrimlerle ilişkide olan kutsal düzeneklerdir. Sunak sözcüğünün batı dillerindeki karşılığı "atlar" sözcüğüdür ki kelime tapınaklarda üzerinde bir canlının kurban edildiği ya da birtakım nesnelerin tanrısal bir güce sunulduğu veya [önünde] törenler yapılan taş masa anlamını taşır. Lâtincede yüksek anlamındaki "altus" kelimesinden gelir ve tanrılara sunulacak şeylere ayrılmış yüksekçe bir yere işaret eder. İlk çağlardan beri tapınakların tanrıların resmî konutu olarak yapılmış oldukları bilinmektedir. Yunanlılar, daha sonra da Romalılar tapınak sunağı ile ev/ocak (focus) sunağı arasında bir ayrım yapmışlardır. Tapınak sunakları herkese açık kurban törenlerinin, resmî kutlamaların yapıldığı; ev sunaklarıysa ailenin ve bireylerin tanrılara olan özenine ve saygısının göstergesi olan yerlerdi. Ev sunağı, yuvanın ve ocağın gücüyle birlikte bir kaynak olarak, bir doğurma, üreme yeri olarak kalmıştı. Bu sunak, büyük olasılıkla, bir kadının Tanrısal olanla uyuma girmesi için odaklandığı bir kaynaktı. Devlet dinleri, egemen dinler hakim olduğunda bile kadının din duygusu ve sezgisi temelde aynı kalmıştır.





Fotoğraf 1: Çatalhöyük Ana Tanrıça M.Ö. 6000–5500

Kuşkusuz pek çok çeşidi vardır, ama kadın sunağı gelenekleri arasındaki bağ kopmadan süregelmiştir. Aslında kadının ev sunağı, uzun geçmişi boyunca, tüm dünyada temel dinsel amaçları açısından aynı kalmış, estetik işleyişi de değişmemiştir. Bir kadının elinden çıkmış ilk sunak bundan sekiz bin yıl kadar önce yapılmışsa, en yenisi belki de şu anda bir yerlerde kotarılmaktadır. İlginç olan, bunlar arasında bir bağlantı bulunmasıdır.

Çatalhöyük kazılarında bulunan ve M.Ö. beşinci bin yıla tarihlenen sunakla, yüzyıllar sonraya tarihlenen bir Minos (Girit) mührü üzerinde [betimi] bulunan benzeri arasında bir bağ kurulabilir. Yunanlıların Hestia'ya adadıkları ocak sunağı, Vesta'ya adanmış Roma sunağında devam etmiştir. Yeni Çağ Avrupa'sında yaşamış bir Hristiyan kadının evindeki Meryem Ana sunağının karşılığı, günümüzde başka bir ülkeye göç etmiş olsa dahi aynı inancı koruyan bir kadının evinde bulunabilir. Pakistanlı ya da Hintlilerin evlerinde sunaklar vardır, önünde kadınlar yüzyıllardır tapınılan Hindu tanrılarına veya tanrıçalarına saygılarını sunarlar. Sunağında tanrıça tinselliğini yücelten kadın belki de Neolitik Çağın

büyük tanrıçasına tapınıldığı bir dönemden gelen bir geleneği günümüze taşımış olmaktadır.

Tarih içinde ev sunağının somut izleri sadece onun varlığını, var olmuş olduğunu ortaya koymaz. Onlarla, aynı zamanda, kadınların hiç kesintiye uğramamış, zaman içinde gelişmiş dinsel ve sanatsal geleneğinin nasıl kökleşmiş bir biçimde sürüp gittiğini de gösterir. Sunak değerlerin maddesel bir biçimde dışavurumudur; asıl amaç sadece betimleme değil, ilişki kurmaktır da. Sunak yapma geleneği, kadınların yaşamı yorumlayışlarının ortak yönlerini anlatan eski bir kültürün sürüp giden geçerliliğine işaret eder. Doğurganlık, annelik, doğum, ölüm, ailenin sürüp gitmesi, toplumsal tazelenme, yaratıcılık, dişil olanın kutsal bedenleşmesi, kendi-öteki ilişkisi, kendi kimliği ve özerklik, dünyanın her yerinde devamlı kadınların ev sunağına sundukları sorunlar, sıkıntılar, değerlerdir. Hepsi bir arada ele alındığında beden ve tin bütünlüğünün özel bir anlaşılma biçimini öne çıkaran bir dişil ortak-yaratma paradigmasını ortaya koyarlar. Bu değerler dizini önce insan toplumunun merkezinde olup sonradan ataerkil baskı altına çalışılmışsa da ev sunakları geleneğinde her zaman tanınıp onaylanmıştır.

Bir kadının kişisel sunağı, onun tanrısal, insansal ve doğal dünyalarla özel ilişkisini açığa çıkarır. Orada kutsal imgelerle törensel nesneleri bir araya getirerek son derece yoğun, simgesel bir bağlantı modeli ortaya koyar. Söz konusu nesneler arasında çeşitli anlam ve deneyim dünyalarını, bu ve öte dünya inancını, aileyi ve tanrıları, doğayı ve kültürü, kendi ve öteki çiftini anımsatan resimler ya da anı yazıları, doğal maddeler, bezeme öğeleri olabilir. Kadın, kendi yarattığı bu kutsal yere tanrısal gücü etkin bir biçimde bağlamakla sunağını canlı bir iletişim aracı, kaynaşma, uzlaşma ve yaratıcı dönüşüm için aktarıcı bir aygıt yapmış olur.

Kadınlar sunak geleneğine çeşitli yollardan gelir: bazıları gelenek yoluyla yani kendinden öncekilerden görerek, bazıları yolunu sonradan değiştirip bir seçim yaparak, bir bölümü içindeki dürtüye uyarak ya da bilinçli bir yaratıyla sunak yaparlar. Onca kadın sunağı arasında birbirinin tıpatıp benzeyen iki sunağa rastlanmaz. Her sunak kendisini yapanın kişiliğini yansıtır. Geleneksel öğeler, örneğin mumlar, tanrı ya da tanrıça betimleri yaratıcı bir dürtüyle bir araya getirilir. Ev sunağı sanatla dinin, gündelikle kutsalın arasında bir noktada, bir kadınla tanrısal

güç arasında var olduğu düşlenen ilişkide kutsalın durduğu yerde yer alır. Bu bağlamda düşlem, dinsel imge ve simgelerin kuruluşunda birlikte, “dışarı”dan onama beklemeyen bir ilişkisinin gelişmesi olarak ele alınabilir. Yine de, sunak uygulaması birtakım evrensel ilkeler gözetir. Kadınların geçmişleriyle, inançlarıyla, istekleriyle bağlantılıdır ve bu ancak sunak yapanların sunak geleneğinin kendileri için taşıdığı anlam hakkında doğrudan doğruya, engelsiz konuşabilmeleyle güçlenen bir ortaklık düzeyinde kendini gösterir.

2. Ana Tanrıça Kavramı

Ana tanrıça kavramı, hem antik hem modern, pek çok duygusal çağrışım barındırır. Bu kavram gerek popüler gerekse bilimsel yazında çok büyük ilgi çekmiş, birtakım sentetik incelemelere konu olmuş, cinsiyete dayalı tartışmalardan etnikliğe dayalı olanlara kadar çok çeşitli tartışmalara aktarılmıştır.

Bir ana tanrıçanın insanoğlunun en eski din anlayışının kaçınılmaz bir parçası olduğu yolundaki ortak kanı, ana tanrıça ile ilgili olan hemen her çalışmayı biçimlendirmiş, Paleolitik ve Neolitik dönemlere ait buluntular arasındaki çok sayıdaki kadın heykelciklerinin varlığı da bu daimî irdelemenin önemli bir bölümüne sebep teşkil etmiştir. Bu düşünce E. O. James’in² çalışmasının temel tezini şekillendirdiği gibi, Marija Gimbutas’ın³ çalışmasının da önemli bir teması olmuştur.

Marija Gimbutas, “Eski Avrupa”nın birçok toplumundaki tanrıça-odaklı dinsel kültürü bulması ve yorumlamasıyla tanınır. Ona göre, bu erken dönem toplumlarının sanatı, hep yaygın olarak sunaklar, imgeler, figürler, simgesel yazılar, çizimler ve törensel donanım kullanarak bir soyut düşünceler dilini, kendisinin “tanrıçanın dili” olarak tanımladığı kavramı dışa vurmuştur. Betimlemeye ve benzetmeye dayanan bu dilin öncelikle “konuşulduğu” yer kuşkusuz, binlerce yıl boyunca, ev sunağı olmuştur. Kadınlar sunaklarında hep dinsel nesnelerle düşünceleri bağdaştırmışlar, bilinç içinde bir araştırmaya çıkarak maddesel olanla tinsel olanı birleştirmişler, bunun sonucunda insan yaşamına birtakım değerler biçmişlerdir.

Tarih öncesinin anaerkilliğine ve en eski çağlara ait bir ana tanrıçaya böyle ısrarla inanılmasını teşvik etmiş olan bir olgu da, çıplak kadınları betimleyen çok sayıda heykelciğin varlığıdır. Birçok Paleolitik ve Neolitik yerleşmeye ait, farklı coğrafi bölgelerden ve farklı zaman aralıklarından gelen ve arkeolojik buluntuların en önemli parçalarından olan çok sayıdaki kadın heykelcikleri ana tanrıça figürleri olarak yorumlanmış ve insanın dinsel etkinliğinin en eski devresinin kanıtı olarak ortaya sürülmüşlerdir. Bunlar dışının cinsellik ve doğurganlık simgelerini tek figürde birleştiren hamile kadın betimlemeleri olarak yaygın şekilde kabul görmüştür. Sonuçta, bu tür tarih öncesi kadın heykelciklerinin dinsel etkinliklere ilişkin kanıt sağladıklarına, bunların bir ana tanrıça kültüne özgü ürünler olduklarına ve insanlığın bu ilk döneminde anaerkil bir toplum yapısı barındırdıklarına yaygın olarak inanılmıştır.

Ana tanrıçanın izi, etkisinin en güçlü olduğu bölgede, eski Akdeniz dünyasında sürülecek olursa; Orta Anadolu’da yer alan Çatalhöyük ve Hacılar gibi iki yerleşim bölgesinden gelen buluntular, Anadolu’nun Neolitik döneminde var olan bir ana tanrıça kültürünün ve bu kültürün tarihsel dönemlerde de sürdüğünün kanıtları olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda bu yöredeki ana tanrıçanın Greko-Romen ana tanrıçasının tarih öncesi öncülü olarak yorumlanmıştır.

Tanrıçaya doğrudan doğruya “ana” diye ilk seslenenler Frigler olmuştur. Asıl, Yunan metinleri onun ana kimliğine ilişkin daha kapsamlı bir tanım sağlamaktadır. Tanrıçanın Yunanistan’daki varlığına dair en eski kanıtlardan biri olan M.Ö. 6. yüzyıl tarihli 14. Homerik övgü, tanrıçaya bütün tanrıların ve insanların anası olarak seslenmekte olup, “tanrıların anası” unvanı, Yunan yazınsal metinlerinde ve kült adak yazıtlarında onun başlıca unvanı hâline gelmiştir. Yunan geleneği, Titanların asıl anası olan Gaia, yani toprak ana figürü ile, kendisi de bir titan olan ve altı büyük Olympos tanrısı doğuran tanrıça Rheia’yı anımsatmaktadır. Gaia ile Rheia birer *kourotrophos*, yani çocukları besleyip büyüten olmaları nedeniyle aynı zamanda insanlığın da anası diye nitelendirilmiş olabilirler. Frigyalı ana tanrıça Yunanistan’da Gaia, Rheia ve Demeter gibi

² Edwin Oliver James (1888-1972), İngiliz, din, tarih ve felsefe profesörü.

³ Marija Gimbutas (1921- 1994), Litvanyalı-Amerikalı arkeolog.





Fotoğraf 2: Catalhöyük ev sunağı M.Ö. 6000–5500

bazı Yunan tanrıçalarıyla kaynaştırılırken, bütün bu öğeler Yunan ana tanrıçasının kişiliğinin bir parçası hâline gelmiştir.

Frigyalı ana tanrıçanın betimleri açık alanlara kent ve vadilerinin girişini koruyan doğal kaya cepheleri üzerine yerleştirildiği gibi, heykelciklerinin de “ev” halkını koruması için evlerdeki sunaklara konulduğuna ilişkin güçlü kanıtlar vardır. Özellikle kadınlar tarafından yapılan güncel kült uygulamalarında ona adaklar adanmış, sungular bağışlanmıştır. Malzemenin hep birlikte ele alınması, Frigyalı ana tanrıçanın günümüz doğurganlığını ve besleyip büyütmeyi içeren geleneksel analık nitelikleriyle sınırlanmadığını, yaşamın pek çok yönüne değinebilen ve bilinenle bilinmeyen arasında aracı olabilen koruyucu bir güç olduğunu düşündürmektedir. Ne var ki Yunan, Roma ve diğer ataerkil toplumlar tarafından büyük ölçüde değişikliğe uğratılan Frig kökenleri, adı ve kült ünvanları olarak arka plana çekilirken, görsel imgesi de Frigyalı öncülünden uzaklaştırılmış ve bu ataerkil anlayışlara özgü bir Ana Tanrıça tanımına göre geliştirilmiştir.

3. Değişim

Anaerkilliğin ve evrensel ana tanrıça tapımının tarihsel gerçekliğine duyulan inanca ek olarak, İsviçreli psikolog Carl Jung⁴ ve öğrencisi Erich Neumann⁵ çok farklı bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Jung, anaerkilliğin ve ana tanrıça tapımının bireysel insan bilincinin ilk örneğini oluşturduğunu ileri sürmüş ve buna “anne kompleksi” demiştir. Neumann ise *The Great Mother* adlı çalışmasında Anne ilkörneği kavramını daha da geliştirmiştir. Hem iyi hem kötü olmak üzere, kadın etkinliklerine ve davranışlara ilişkin çeşitli ilk örnek tanımları yapmış ve bunları ilkel büyük ana tanrıçanın farklı yönlerine bağlamıştır. İnsan toplumunun gelişimindeki ilkel evre ile anaerkil yapı arasındaki ilişkiyi ilk kez dile getirmiş olan Johann Jakob Bachofen⁶ ise toprak ana inancını sık sık insan bilincinin düşük bir düzeyiyle özdeşleştirmiştir.

⁴ Carl Gustave Jung (1875-1961), İsviçreli psikiyatr, Analitik psikolojinin kurucusu.

⁵ Erich Neumann (1905-1960), Alman psikolog ve yazar.

⁶ Johann Jakob Bachofen (1815-1887), İsviçreli hukukçu ve antropolog.



Fotoğraf 3: Ev Sunağı, Amerika

Bachofen ve Jung okulunun teorilerini kullanan bilimciler, bir ana tanrıçanın varlığının ilkel sosyal yapıya has bir özellik olduğu şeklinde bir anlam çıkarmaya yönelmişlerdir. Anaerkil toplum yapısının değişerek yerine ataerkil bir toplum yapısının geçmiş olması çeşitli çevrelerce farklı yorumlanmıştır. Örneğin bu dönüşümü Frig toplum yapısında araştırmış olan Ramsay⁷, göçle gelen, erkek, savaşçı toplulukların istilaları sonucunda anaerkil toplum modelinin yerine “daha yüksek bir toplum modeli” olan ataerkil modelin geçmiş olmasını bir ilerleme olarak görmüştür. Dolayısıyla, bu tanrıçaya tapanlar da pek çok bilimcinin gözünde sosyal açıdan az gelişmiş bir topluluk sayılmıştır.

İlk örneklerden günümüze, iki bin yıllık süre içinde, ilk batı toplumlarında ataerkil yönetim ve dinler geliştikçe, sağlamlaştıkça, ev sunakları da biçim değiştirmiştir, azalmıştır fakat hiçbir zaman bütünüyle yok olmamıştır. Riane Eisler⁸, ataerkilliğe doğru giden bu model değişimini toplum ve kültürün ‘ortaklık modeli’nden ‘baskın modeli’ne geçiş olarak tanımlamıştır. Eski Yunan kültürü bu dönüşüm hakkında aydınlatıcı bilgiler verebilir. Yunan devleti M.Ö. 1000 ile 200 yılları arasında gelişirken soyda babanın üstünlüğü, cinslerle ilgili toplumsal, felsefi ve dinsel kutuplaşmalar başlamıştır (ve bu kutuplaşmalar hâlâ batıda bugün cinslerle ilgili basamaklanmaları belirlemektedir). Cinslerle ilgili derken polis (devlet/kamu/eril) ve oikos (ev halkı/mahremiyet/dişi) arasındaki ayrım göz önünde bulundurulmalıdır. Ataerkillik, kendi-öteki ilişkisini bir tamamlayıcılık bağlantısından zıtlık bağlantısına dönüştürmüştür: “Kadın” “erkek”in yani ideal “kendi”nin koyduğu kuralların egemenliği altında değeri düşürülmüş “öteki” olmuştur. Kadına aşağı bir konum tanıyan ve erkeğin üstünlüğüne dayanan bir krallar, kahramanlar ve savaşlar kültürü gelişmiş ve sonunda utku kazanan da bu kültür olmuştur. Ülke çapında,

⁷ Sir William Mitchell Ramsay (1851- 1939), İskoçyalı arkeolog ve din bilgini.

⁸ Riane Tennenhaus Eisler (d.1937), Avusturya doğumlu Amerikalı, araştırmacı ve yazar.



Fotoğraf 4: Ev Sunağı, Meksika

imparatorluk çaığında herkese açık tapınaklar yükseldikçe kadın merkezli ev tapınmaları ikincil duruma düşmüştür. Ne var ki, ilk ana tanrıçada yüceltilen doğurganlığın güçleri ve Yunan aile mirası hâlâ -ocak sunağının tanrıçası Hestia'nın hatırına ev halkından gelmektedir.

4. Hestia

Bu tanrıçanın önemi Yunancadaki “Hestia ile başlamak”⁹ deyiminde kendini gösterir. Nasıl ocak evin merkezindeyse Hestia'nın da evrenin merkezindeki tahtında oturduğu söylene gelmiştir. Adının kökeni de bunu destekler: Ousia “öz, birincil, gerçek, her türlü değişme ve sürecin altında bulunan alt katman” anlamlarına gelir ve en çok bilinen türevi estia da “ocak, horanta, aile, sunak” olarak tanımlanır. Hestia'nın adında kök “asal varlık” ya da “asal gerçeklik” anlamları taşır. Daha ilerisi araştırılacak olunursa, Hestia'nın bakire oluşu, kendinden ürer olma, kendini besler olma anlamlarını destekler. Hestia ailenin merkezinde temiz kalmış bir mahremiyet imgesi olarak durur. Koruma, saklama, destek düzeninin temel öğelerini, aileyi dışa vermeme fikrini yansıtır. Hestia içine dönük ve kapalı bir dünyanın, kadın dünyasının tanrıçasıdır. Ataerkil yükseliş kadının gücünü kestikten sonra bile Hestia'ya bağlılık kadının dinsel özerkliğini ve bunun sonucunda doğan öz kimliğini belli etmesini sürdürmüştür.

Kadınlar ocağın kutsallığını ve kendileriyle Hestia arasındaki bağı törensel edimlerle yüceltmişlerdir. Bu törenler arasında günlük yiyecek sunumları, amphidromia gibi etkinlikler görülmektedir. Bu sonuncu, yeni doğan bebeği ocak çevresinde dolaştırarak ona ‘hoş geldin’ demek

⁹ Sokrates'in Platon tarafından nakledilen “Âdet olduğu üzere Hestia ile başlayalım mı?” sözünden.

anlamında düzenlenen bir törendir. Ocak sunağının dışıl mirasının güvence altına alındığını simgeleyen etkinlikler Yunanların evlenme töreninde de görülebilir: Gelinin annesinin, düğünde kendi ocağından bir meşale yaktığı, bunu yeni evli çiftin önünde taşıdığı ve onların evindeki ocağı bununla tutuşturduğu bilinmektedir.

Hestia, ev sunağının tarihsel çizgisi üzerinde birincil yere sahiptir. O, bugün de önemini koruyan bir geleneğin anlaşılmasına yarayan araçtır.

5. Dönüşen Gelenek

Kadın merkezli ev sunağının Hristiyanlığın başlangıç dönemlerinde bir rol oynamış olması yolundaki düşünce hiç de asılsız değildir. Yeni ortaya çıkan bir din olarak Hristiyanlığın, uzun geçmişe sahip devlet gelenekleriyle, pagan gelenekler arasındaki sürtüşmelerle çalkalandığı öne sürülmüştür. Başlangıçta kilisenin gizli-den gizliye yönetildiği zamanlarda gizli tapınmanın ev sunağı gibi uygulamalara gereksinimi olmuştur. Araştırmacıların ileri sürdüğüne göre, ilk iki yüzyıl boyunca Hristiyanlığa başka geleneklerden gelen kadınlar bir çekirdek grup oluşturmuştur. Elbette ev tapınmalarının pagan biçimlerine olan alışkanlıklarının yeni gelişmekte olan dinin gizli törenlerine katacak yanları bulunmaktadır.

Yüzyıllar sonra batıda ataerkil Hristiyanlık baskın din konumuna geldiğinde de, ev sunağı kadınlar için din alanındaki değerlerini geliştirmede özel bir yer olmaya devam etmiştir. İlk boyalı ikonaların da ev içindeki sunaklarda kullanılmak üzere yapıldığı sanılmaktadır.

Yunanca *eikon* terimi herhangi bir imaj, tasvir anlamına gelir. Ancak dördüncü yüzyıldabu terimin özellikle İsa, Bakire, azizler, yerel şehitler ve piskoposlarla keşişlerin balmumu tekniği (ankostik) ile yapılan ilk portreleri için kullanıldığı anlaşılmaktadır.

İkonaların gücüne olan inanç, ikonanın tasvir edilen kutsal kişinin özünü bir şekilde yakaladığı ve o kişiyle ikona aracılığı ile iletişim kurulabileceği varsayımına dayanmaktadır. Böylelikle ikonalar, papazın ya da piskoposun takdis etme gücüne yaslanmayan manevi iletişim yöntemini kolaylaştırmaktadırlar. Kilisede olduğu gibi ev ortamında da işlevlerini yerine getirebilmekte ve kaynaklara göre, bağlılıklarını gösteren bireylere özel avunma aracı olabilmektedirler. Bu anlamda, Hristiyanlık öncesi ev tanrılarıyla aynı işleve sahiptiler. İkonalara inanmak kadınların yoğun ilgisini uyandırmaktadır. Böylece kadınların herkese açık tapınmalara katılmalarını sınırlandıran kilise makamlarını işlerine karıştırmadan betimlere başvurabilmektedirler. Kilise otoriteleri kadınların “batıl” inançlarını kınamışlardır ama tarihçi Judith Herrin’in¹⁰ belirttiği gibi ikonalar tapıncı, bireysel yürütülebilen çok kişisel bir yol olduğu için, kadın dindarlığına uygun bir araçtır. Evinde ikonaları olanın tapınmasına herhangi bir sınır yoktu. Herrin ayrıca ev sunaklarının içinde yer alan ikonaların, özellikle Bizans’la ilişkilendirilen yeni bir sanat biçimi yaratmış olduğunu yazar. Her ne kadar bunları hem erkekler hem kadınlar kullanıyor idiyse de, kadının ev içinde bireysel tapınmayı ayakta tutmak için pek güçlü nedenler bulduğu düşüncesindedir.

Sonunda, betimlerle aracısız ilişkinin etkililiğini savunanlarla onun tersi düşünenler arasında politik bir çatışma çıkmıştır. Bu, sekizinci yüzyılın ikonoklazm/ikonakırcılık akımıdır.



Fotoğraf 5: Nunzia'ya Adanmış Yaprak Sunak, Nancy Azara, heykel, 2000.

¹⁰ Judith Herrin (d.1942), İngiliz, Geç Antik Dönem ve Bizans araştırmaları profesörü.



Fotoğraf 6: Yakarış, Katherine Bartel, 2001, yerleştirme.

İkonoklast yani putların yok edilmesinden yana olan din adamları güçlerini pekiştirmek için sadece yetkili makam tarafından kutsanmış nesnelerin kutsal sayılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Kişisel, özel tapınma konusu olan ikonalar resmen kutsanmamıştır ve tahmin edileceği gibi, kadınlar ikonalar önünde tapınmaya daha yatkındılar; bunu yasaklara karşı çıkmayı göze alarak yapmaktadırlar. Bizans İmparatorluğu'nda güç sahibi kadınlar, çoğu zaman kurulu düzene karşı gelerek, sunaklarında kendi betimlerini yüceltme haklarını korumak için uğraş vermişlerdir. İmparator Theophilos betimlere tapınmayı resmen kınarken bile gerek İmparatoriçe Theodora gerek kayınvalidesi Euphrosine ikonalara tapınmayı gizlice sürdürmüşler ve sarayın harem bölümünde çocuklarına da aynı şeyi öğretmişlerdir.

İkonoklazmın sonunu getiren de bir kadın olmuştur. Şöyle ki, İmparatoriçe Eirene, ikonoklast kocası IV. Leon'un ölümünden sonra 780 yılında niyabeti alınca betimlere tapınmayı yeniden özgür bırakmıştır.

Kurulu düzene başkaldırı yeri olarak sunak, kuşkusuz, kadınların bir geleneğin yürütülmesi yoluyla aralarında birbirlerine bağlı oluşlarıyla da ilgilidir. Hem aile hem topluluk içinde dine bağımlı resmî ya da resmî olmayan bir ağla ilişkili oluşları kadınlara kendi gereksinimlerini karşılamaya çalışma olanağını vermektedir. Ataerkil yönetimler altında kadınlar hep aralarında paylaştıkları kaynaklardan yararlanmak üzere yaratıcı etkinlik göstermişlerdir. Dinsel bakımdan bu, çoğu zaman, daha eski pagan ya da ilkel din gelenekleri ile gelişmekte olan devlet dini ya da kurumsal din arasında bir karmalaşma süreci doğurmuştur. Örneğin, Orta Çağ'da ataerkil baskıdan kaçıp Meryem Ana'ya ve azizlere sığınmak isteyen kadınlar aynı zamanda ebe kadın mucizelerine, otçu, çıkıkçı, üfürükçü gibi iyileştiricilere, falcılara da başvurmuşlardır; onların sunakları doğal ve usdışı öğelerle kültür ve dine dayanan öğeleri birbirine yaklaştırmıştır. Toprağa dayalı eski dinlerin marjinal uygulayıcıları, kadınlara pek az hak tanıyan bir dünyada, çocuk dünyaya getirme gibi, hasta iyileştirme gibi somut sonuçlar almak için, Hristiyanlığı ot tedavileriyle, muskalar, sihirler vb ile bağdaştırmıştır. Eski ve yeni dinlerden öğelerin böyle karıştırılması, kadın sunakları geleneği açısından çok önemlidir; çünkü tarihsel bakımdan eski zaman uygulamalarını çoğu zaman erkeğin belirlediği savaş, fetih ya da ideolojik dönüşümlerden doğan yeni adetlerle birlikte yürüten ya da canlandıran her zaman kadınlar olmuştur.

6. Sanat-Zanaat Ayrımında Kadının Ev Sunağı

Ev sunağı bir kadının dinsel olduğu kadar sanatsal anlatımıdır; bundan ötürü de onu düzenlenmesinin en belirgin öğeleriyle ve o düzenlenmenin ortaya koyduğu örgelerle değerlendirmek gerekir. Gelenekler, ev sunağını yapmadaki dinsel ve ahlâksal amaç olarak hem insan ilişkilerini hem kutsalla olan ilişkiyi göstermektedir. Bu amaç da elbette sanatsal yollarla ortaya konulabilir. Kadın sunaklarının öne çıkardığı bir bakıma ilişkiler estetiğidir.

Araştırmacı Kay Turner,¹¹ bir sunağın hiçbir zaman sadece göstermekle kalmadığını, sırf güzellik yaratmak amacıyla yapılmış sunak olmadığını belirtmektedir. Kişisel sunağın, insanları iletişime, iletişimsel alışverişe çağırdığını ve sunak imgelerini sadece seyretmenin ötesine geçerek onları kullanmaya başlayan kişiyi onlarla karşılaşmaya, onlarla konuşmaya davet ettiğini öne sürer.

¹¹ Kay Turner (d.1946-) Amerikalı yazar, araştırmacı.

1970’li yıllarda bir grup sanatçı köktenci bir revizyonist bir hareketi desteklemişlerdir. Bu, öteden beri “güzel” sanat kavramı ile kadınların ev sanatı arasında çizilmiş olan sınırı göz ardı etmeye kararlı bir hareket olup gittikçe büyüyen Kadın Sanatı Hareketi’ydi. Bu sanatçılar sunak yapmayı ev çevresinin canlandırılmasının bir parçası olarak görmüş, onu edilginliğin değil de kadınların yaratıcılığını ve öznelliğini belgeleyen uygulamalara belirleyici bir çerçeve olarak ilan etmişlerdir. Sanat tarihçisi Arlene Raven’in¹² dediği gibi, zamanla bu sanatçılar kadınların sunak yapımında kullandıkları biçimlerin sanatsal niteliğini vurgulamaya başlamışlardır. Estetik bir model olarak, bir beceri türü, sanatsal bir nesne ve kadınların sanatı olarak görülen sunak, batılı sanat anlayışına göre, sanatçı olarak yerleşmiş batıya bağlı beyaz erkek kavramını, kadının nasıl ve ne amaçla yarattığı düşüncesini değiştirmeye başladı. Raven, ayrıca gerek biçim gerek kullanılışıyla sunağın güç elde etmek ve güç vermek için sanatsal bir araç olduğunu öne sürmüştür. Bu anlayışa göre imgelerin bir araya getirilmesi sadece bir betimleme değil, ataerkil yapıyı hem eleştiren hem onu dönüşüme uğratan yeni bir kültürün gerçekleşmesine giden güçlü bir yol olmuştur.

Bu bakış açısına sahip olan pek çok çağdaş kadın sanatçı sunak yapımını çalışmalarına konu olarak almışlardır. Bunların arasında Amerikalı Nancy Azara’nın (d. 1939), dinsel-törenselleşen nesneleri ve sunakları, “kutsalın doğasına dokunacağı” yolları ararken varlığını hissettiği o görünmez tinin görünüşleri gibidir. Azara’nın yarattığı sunaklar, çok eskilerden gelen kadın gücüne ve bu gücün gelecek için düşünülmüş anlamlar yakalama becerisine sanatçının duyduğu inancı görsel olarak temsil etmektedir.

Ankostiği altın varakla birlikte kullanan Azara, bunu bazen Ortodoksluktaki azizlerin yaşamlarını betimleme yöntemlerine bazen de altını bir dinsel tören maddesi olarak kullanmış olan İnkalar gibi Eski Çağ toplumlarına gönderme yapmaktadır. İmgelerini, tarihöncesi toplumların şamanları gibi, boya ve altınla yoğurarak bunlara zamanında sanatçıların imza olarak kullandıkları palmye baskısı simgeleri eklemektedir.

Bir başka sanatçı Katherine Bartel (d. 1953), ise ‘kadın çalışması’ olarak adlandırılan etkinliğin nasıl ve ne yolla geliştiğini ortaya koymaya çalışmakta, geleneklere göre kendi cinsiyetine tanınan rolü bir yandan üstlenemediğini bir yandan dabunu değiştirmek için çaba gösterdiğini belirtmektedir. Bartel’in çalışmasında kadınların ev işlerinde kullandıkları birtakım nesnelerden yapılmış bir ev sunağı eski bir ütü tahtasının üzerinde durmaktadır. Yukarıdaki çamaşır ipine asılı olan çay peçetesinde on dokuzuncu yüzyılda yayımlanan ve genç kızlara toplumdaki işlevlerini öğreten bir ajandadan alınmış resimde, günlerden çarşambayı, yani “söğük dikme, yama yapma” gününü göstermektedir. Bartel, yerleştirmesinde, kadına ilişkin ev işlerinde kullanılan nesneleri, sunak gibi kutsal olan bir alanla bir arada sergilemekle adeta bu sıradan, gündelik etkinlikleri ve nesneleri de kutsal alana taşıyarak yüceltmektedir.

Alman sanatçı Oppermann’ın (1940-1993) yerleştirmeleri çoğu zaman alçak, sunağa benzer düz kurulumlarda/podyumlarda sergilenir. Dünyayı ve insan ilişkilerini, 1969-1985 yılları arasında gerçekleştirdiği “Ensembles” yani “uyumlu bütünlükler” olarak, değişime uğrayabilen algı ve düşünce kümeleri, ölçüt, öykü, coşku ve kuram kümeleri olarak kabul etmektedir. Oppermann, karmalığın hâlâ bu dünyanın bir yerlerinde bir değer taşıması gerektiğine inanmıştır. Kendi özel ve toplumsal yaşamını ayrıntılarıyla gözlemleyerek o yaşamın büyük boşluklarını içine alıp



Fotoğraf 7: Altar-Yerleştirme, Anna Oppermann, (1968-1984)

¹² Arlene Raven (1944-2006), Amerikalı sanat tarihçisi, yazar, eleştirmen, sanat kuratörü.

örtebilecek nesneleri, imgeleri ve kavramları bulmaya çalışmıştır. Desenler çizmiş, fotoğraflar çekmiş, resimler yapmış, bulduğunu betimlemiş ve bütün bunları ev sunağında olduğu gibi yerleştirerek başkalarıyla paylaşımına açmıştır.

8. Sonuç

Tarih içinde kadınların ev sunağı yapma geleneği, onların tanrısal, insansal ve doğal dünyalarla olan ilişkilerini ortaya koyan, kutsal imgelerle törensel nesneleri bir araya getirerek kendilerine özgü bir düzenlemeyle oluşturdukları, aynı zamanda onların güzellik gereksinimini de karşılayan bir etkinliktir. Yirmi birinci yüzyılda kişisel sunağı nasıl bir gelecek beklemektedir? Pek çok kadının şimdiden bu geleceğe bin yıllık anlamlar biçtiğini gösterir ipuçları bulunmaktadır.

Kuşkusuz bugün hâlen sunaklara duyulan gereksinim büyük. Azalacağı yolunda da pek işaret yok. Günümüzün tüketim toplumlarında, piyasada hemen her ürüne ve hizmete olduğu gibi dinsel imgelere de gittikçe artan bir gereksinim görülmekte. Bunlar büyük bir iştihayla kapışılmakta. Meryem Ana'nın, tanrıçaların ve Buda'nın ucuz kopyalarının satışı da her zamankinin çok üzerine çıkmış olduğu ileri sürülmekte. Gazetelerde, dergilerde "yaşam biçimi" sütunlarında, evleri güzelleştirmede sunaklardan söz eden yazılar çıkıyor. Bu kaynaklardan ve internet aracılığıyla hazır-yapım sunak satışları yapılıyor. Kişisel sunağın gözle görünür bir biçimde yerleştiği bir zamanda yaşamaktayız.

Sunaklara olan bu düşkünlük, kadınların çok eskilere dayanan, şimdi de yolunu popüler kültür içinde sürdüren dinsel tutumlarının yeni bir bireyselleşmiş biçimini yansıtmaktadır. Geleceğin sunağı ne biçim alırsa alsın, kadınların büyük olasılıkla bu geleneği yürütmek için birtakım özel nedenleri olacaktır. Geçmişte ev sunağı geleneğini yürüten kadınlarla şimdi bu geleneği sürdürenler arasında bir bağlantı olduğu gibi gelecekte de bu bağlantı sürdürülebilir. Evde sunak bulundurmada işin içine giren izlekler ve izlenen yollar, örneğin annelik süreçleri, ilişkinin estetiği ve başarısı, kendi kimliği ve özerklik, hastalıkların bakım ve iyileştirilmeleri, bütün bunlar kadınların kendi farklılıklarına olumlu bir değer yaratma ve o değeri kullanma amacıyla kutsal alanı nasıl kullandıklarını göstermektedir. Ev sunağı yaşama özel bir saygının -bir ilişki ve yaşamın yenilenerek sürdürülmesi ideolojisinin- kadınların dünya üzerindeki bir isteminin olduğu gibi öne sürüldüğü bir yerdir. Sunak, kadının güce, iktidara açılan kapısıdır. O gücü, hem insanlar hem tanrısal "ötekiler"le ve onlar aracılığıyla bölüşür. İmgelerinin, simgelerinin ve törenselliğinin tümünü alırsak ev sunağı kutsaldır ve yaşamın güzel gerekliliğini sağlayan sanatsal bir araçtır.

Kaynaklar

- BACHOFEN, J.Jacob;** *Söylence, Din ve Anaerki*, Çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınevi, İstanbul, 1997.
- BONNEFOY, Yves;** *Mitolojiler Sözlüğü II. Cilt K-Z*, Çev. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- BOTTERO, Jean;** *Mezopotamya Yazı, Akıl ve Tanrılar*, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ayten Er, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.
- BRAIDWOOD, Robert J.;** *Tarih Öncesi İnsan*, Çev. Bilgi Altınok, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995.
- CAMPBELL, Joseph;** *İlkel Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1992.
- ELIADE, Mircea;** *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009.
- FREEMANN, Charles;** *Mısır, Yunan ve Roma, Antik Akdeniz Uygarlıkları*, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005.
- FRIEDEL, Egon;** *Mısır ve Antik Yakındoğu'nun Kültür Tarihi*, Çev. Ersel Kayaoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- GIMBUTAS, Marija;** *The Goddesses and Gods of Old Europe, Myths and Cult Images*, Thames and Hudson Ltd, London, 1996.



- GIMBUTAS, Marija;** *The Language of the Goddess*, Thames and Hudson Ltd, London, 2001.
- HERRIN Judith;** *Bizans*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- ROLLER, Lynn E.;** *Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kibele Kültü*, Çev. Betül Avunç, Homer Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004.
- SEVİN, Veli;** *Anadolu Arkeolojisi*, Der Yayınevi, İstanbul, 2003.
- STONE, Merlin;** *Tanırlar Kadıncı*, Çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınevi, İstanbul, 2000.
- TURNER, Kay;** *Beautiful Necessity, The Art and Meaning of Women's Altars*, Thames & Hudson Ltd, London, 1999.

Günümüz Tuval Resminde Anti-Estetik Beden Formları¹

F. Deniz KORKMAZ EKİCİ²

Özet

Plastik sanatlarda vazgeçilmez sanatsal bir biçim olan beden formu, tarihi süreç içerisinde dönemin güzellik anlayışına göre sürekli değişkenlik göstererek ele alınmış ve tasvir edilmiştir. Antikiteden Modernizm'e değin geçen süreçte genellikle güzel beden formları imgeleştirilirken, avangard yaklaşımlarla birlikte özellikle Marcel Duchamp'ın sıra dışı çalışmalarının da etkisiyle sanatta estetik anlayış sorgulanmış ve estetik olmayan biçimlerin de sanata konu olabileceği fikrine varılmıştır. Günümüz beğenisinin şekillendirdiği ideal bedenle tezatlık oluşturan anti-estetik beden formları, çağdaş sanatçıların artan ilgisiyle yeniden şekillenmiştir. Kendi öznel üsluplarını ortaya çıkaran tuval resimleriyle tanınan günümüz sanatçılarından Francis Bacon, Lucian Freud ve Jenny Saville'in antiestetik olarak nitelendirilebilecek beden imgelerini tartışmaya açmak ve analiz etmek çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Ele alınan sanat eserlerindeki anti-estetik unsurlar gerekçeleriyle birlikte çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Beden, Anti-Estetik, Francis Bacon, Lucian Freud, Jenny Saville*

Anti-Aesthetic Body Forms in Contemporary Canvas Painting

Abstract

The body form as an indispensable artistic form in the plastic arts has been constantly changed, described and handled based on the perspective of beauty during every period in human history. While beautiful body forms have been depicted from antiquity through modernism, the perception of aesthetics in art has been questioned and artists have agreed that anti-aesthetic forms may also be objects of art with avant-garde approaches, especially in the artistic works of Marcel Duchamp. Anti-aesthetic body forms that are in contrast with ideal body forms (which have been developed based on modern tastes) have been reshaped with the increasing interest of contemporary artists. The main purpose of this study was to discuss and analyze the anti-aesthetic body images of the modern artists Francis Bacon, Lucian Freud and Jenny Saville, who are also known for their canvas paintings utilizing individual styles. The anti-aesthetic elements in these artistic works were analyzed and conclusions were supported with evidence.

Sanatta Anti-Estetik Yapının Oluşumu

Bugüne değin sanat eserinin kişilerde estetik bir zevk ve heyecan uyandırması, beğenilmesi ve takdir edilmesi beklenirdi. Bir sanat eserini diğerlerinden ayıran en önemli özelliği güzel olmasıyla ilişkilendirilirdi. Güzelliğin yanı sıra bir sanat eserinde yüce olma, haz ve hoş gitme duygusu uyandırma, doğru ve iyi olma, faydalı olma, bir amaca hizmet etme gibi özellikler de aranmaktaydı. Günümüzde ise, güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde yerinin kalmadığı fikri kabul görmektedir. Sanatı bugün Thomas

¹ Bu makale F. Deniz Korkmaz Ekici'nin "Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden" adlı Sanatta Yeterlik tezinden derlenerek hazırlanmıştır.

² Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, fdenizkorkmaz@gmail.com



Mumro'nun tanımıyla, "doyurucu estetik yaşıntılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi" olarak nitelemek mümkündür.³

İçinde yaşadığı çevrenin türlü izlerini yansıtmak sanatın önemli işlevlerinin başında gelmektedir. Çirkinin bilinçli bir biçimde ele alınarak ilgi gördüğü Aydınlanma Dönemi'nde yazılmış "Kötülük Çiçekleri"nde Baudelaire, dünya sanat tarihinde belki de ilk kez, eriyip yok olmak üzere kurtlar tarafından kemirilen bir cesedi betimleyerek, ölüme olan sevgisini dile getirmiştir. Modern gerçeküstücülüğün başta gelen ressamlarından Salvador Dalí'nin resimlerinde, her türlü çirkinliğin kılı kırk yaran bir incelikle, itici bir içtenlikle ve doğrudan doğruya hastalıklı bir hazla çizilmiş olduğunu görürüz. Picasso'nun birçok resminde ise; acayıpliğin, gerçeğe aykırılığın, biçimsizliğin, sempatiden yoksun olanın birçok örneğine rastlamaktayız. Saydığımız bu nitelikler, eski klasik sanatın tiksindiği özelliklerdir. Bugün beğenilen bu eserler, tasarlanmış ve hayal edilmiş tarzlarındaki ustalık ve orijinallikleriyle güzel görünmektedirler.⁴ Aradan bir yüzyıl geçtikten sonra çağdaş sanatta, sıra dışı olanın tasviri daha da olağan bir hâl almış, tüketim toplumu eleştirmenin estetik bir normu olarak görülmüştür. Günümüz sanatı, protest tavrının da etkisiyle çirkin olana yönelmiş; çirkin olanı yadsınamış, tam tersine olumlamıştır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta her türlü aşağılığın ve bayağılığın hastalıklı biçimde verilmesine ve ondan natüralistçe bir haz duyulmasına dönüşmüştür.

Her ne kadar güzellik ve çirkinlik kavramı farklı zamanlara ve kültürlerle göre değişiklik gösterse de çoğunluğun aynı fikirde uzlaştığı görünümeler oldukça fazladır. Örneğin organik bir canlılığın hastalığı, yaşlılığı ve ölümüyle devam eden bozulma ve çürüme sürecinde meydana gelen görünümeler herkes için çirkindir. Bedenin canlılığını yitirdiği hâlsizlik, tükenmişlik, sakatlık, erime, sarkma, akma, yok olurken ortaya çıkan dayanılmaz koku ve renk değişikliği herkesin çirkin olduğu konusunda hemfikir olduğu sahnelerdir. Buradan da anlaşılabileceği üzere, çirkinlik sadece ideal olmayan oranlara sahip beden özellikleriyle karakterize değildir. Aynı zamanda bütünlüğü bozulmuş, rengi değişmiş, işlevselliğini yitirmiş bir beden de güzellikten uzaklaşmıştır. Bunun yanı sıra, bedenin eksikliği kadar uzuvlarının fazlalığı da bir çirkinlik göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Üç gözlü, altı parmaklı, çift cinsel organlı anomalili bedenler anti-estetik olarak görülen formlardır. Genetik anomalili cüceler, yanık damaklılar, kurt ağızlılar, tavşan dudaklılar, hormonal dengesizliklerin yarattığı şişmanlar, devler, raşitikler, hermafroditler, aşırı kıllılar, albinolar kaza, savaş, saldırı ve işkencenin yarattığı sakatlar, cesetler de anti-estetik olarak değerlendirilmiş beden formlarıdır. Sanatçılar, ideal oranların bir zorunluluk derecesinde uygulandığı klasik dönemlerde dahi var olan bu çirkinliklere ilgi duyup, eserlerine yansıtmışlardır. Kimi zaman acımanın yarattığı bir şefkatle tasvir edilen bu anti-estetik formlar, kimi zaman ise acımasız bir yaklaşımla güzel ve soylu olanı öne çıkarmak, eğlenmek, eğlendirmek ya da ilahi olanın gücünü ispat etmek (!) amaçlı gerçekleştirilmiştir.



Resim 1: Francis Bacon, Çömelen Çıplak Üzerine İncelemeler, 1952, 198x137 cm

³ Metin SÖZEN-Uğur TANYELİ, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 208.

⁴ Cemil SENA, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 237.

Doğada var olan çirkinliği yansıtmanın yanı sıra, Maniyerist dönemde başlamak üzere, daha sonra 19. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılan ve günümüzde zirveye ulaşan sanatçıların bedeni bilinçli olarak bozmaları anti-estetik olarak nitelendirilen bir diğer form özelliğidir. Bu iki yöntemin sanatsal ustalıklı sanat eserlerine yansıtılması her ne kadar formlar çirkin dahi olsa estetik duygular uyandırmaktadır. Bu niteliklerin dışında kalan üçüncü anti-estetik form grubu ise, çirkin olanın daha da çirkinleştirilerek yansıtılmasıdır ki, bu grup özellikle 20. yüzyıl sanatında vazgeçilmez biçim dili olarak kullanılmış ve günümüzde hâlâ yaygın olarak kullanılmaktadır.

Tuvaldeki Etler

“Tabi ki hepimiz etteniz, potansiyel cesetleriz. Bir kasap dükkânına gittiğim zaman oradaki hayvanın yerinde benim olmayışımı şaşırtıcı bulurum.”⁵

Francis Bacon

Avangard sanatlardan itibaren defalarca hor görülmüş ve geleneksel olmakla suçlanmış tuval resmini bulunduğu açmazdan kurtararak bedeni yeniden biçimlendirmede bir araç olarak kullanan Francis Bacon, bu kez derinin altını yani et olan bedeni görselleştirmiştir. Çoğunlukla arkadaşlarını model olarak kullandığı fotoğrafları ya da rastgele mecmualardan kestiği görüntüleri, yaygın boya sürüş tarzıyla tamamen groteskleştirinceye kadar bozmak onun kişisel üslubunun gereğidir. Bir oda içinde yalnız olan, çarpıtılmış ve belirli duruşlar içindeki insan figürlerinde var olmanın getirdiği acı, korku, trajedi, umutsuzluk, ruhun kötü yanları ve karanlığı belirgindir. İnsanlığın zayıflığını ve dürtülerini ortaya çıkaran, cinsellik ve ölümü de barındıran resimleri ilk zamanlar rahatsız edici bulunur. Bir ateist olarak Bacon tanrısız bir dünyada yaşamının nasıl bir şey olduğunu tasvir eder.⁶ Dünya görüşü duygusallığın ve şiddetin zamansız görünümlerine dönüşür. 1909 yılında İrlandalı bir ailenin çocuğu olarak doğan Bacon, bedeni ele alış tarzıyla figür resminin çağdaş öncüsü olarak kabul edilmiş ve 1971 yılında *Connaissance des Arts* dergisine göre yaşayan en önemli on sanatçı arasında birinci olmuştur.



Resim 2: John Deakin, Sığır Gövdesi ve Francis Bacon, 1952

Figüratif bir ressam olmasının yanı sıra başta Gilles Deleuze olmak üzere birçok kuramcının ilgisini çeken resimlerinin çağdaş analizleri yapılmıştır. Deleuze göre Bacon, beden formunda çiğ etin parçalarını ortaya çıkaran bir kasaptır. Ona göre, beden bir materyaldir. Resimlerdeki bedenler, camdan yapılmış kafes ya da klostrofobik etki yaratan dar odalar içerisine derisi soyulmuş, kasap dükkânları ya da mezbahalardaki kancalara geçirilmiş hayvan etleriyle benzerlik kurmaktadır. Bacon'un bedenleri diseksiyon masasından kalkmış kadvralar gibidir. Teninden sıyrılmış et bazen kemiklerinden de sıyrılmış hamur yığınlarına benzemektedir. Görünümleri çarpıtılmış figürler adeta şiddete maruz kalmış, bu yüzden acı çeken, ezilen yaratıklardır ve girdaba kapılmış gibi bir devinim hâlinde dirler.

⁵ Gilles DELEUZE, Francis Bacon: Logic of Sensation, Minnesota University Press, 2003.

⁶ Nalan YILMAZ, “Francis Bacon ve Korkuların Alegorisi”, <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?articleID=744§ionID=2&refSite=819&lng=TR&cust=18776&bhpc=1> (06.11.2009 tarihinde alınmıştır.)



Resim 3: Rembrandt, Kesilmiş Öküz, 1655

Soutine, Sığır Gövdesi, 1925

Bacon'un bedene, bedenine et hâline olan ilgisi, onu sık sık mezbahalara yönlendirmiştir. Buralarda uzun saatler geçiren sanatçı, aynı zamanda kasapların vitrinlerinde asılı etlere hayranlıkla bakmaktan kendisini alıkoyamamıştır. Ete olan ilgisini içinde kendisi ve kesilmiş sığırların yer aldığı bir dizi fotoğrafla ölümsüzleştirmiştir. Bu fotoğrafları daha sonra resimlerinin ön taslakları olarak kullanan Bacon, asılı etlerle insan bedenleri arasında özdeşlik kuran saplantılı düşüncelerini, 1991 yılında yapılan röportajında aşağıdaki ifadelerle dile getirmiştir:

“Ten ve et hayattır! Beden resimleri yaparken kırmızı et resmi yapıyorsam eğer, sadece bunu çok güzel bulduğum içindir. Birilerinin bunu gerçekten bütünüyle anladığını zannetmiyorum. Kasap penceresinde görülen et parçaları, domuz etleri, domuzlar, tınaklar, bütün bu ölümle ilgili olan şeyleri çok güzel buluyorum. Sık sık insanı hayvana dönüştüren rastlantıyı düşünüyorum... Kürk paltoları içinde sırtlanlar için kasapta asılı duran insanlar hayal ediyorum. Ayaklarından asılmış insanlar veya haşlanmak ya da kebab olmak için kesilen insanlar.”⁷

Bacon'un 1954 tarihinde yaptığı Rembrandt ve Soutine'nin “Kesilmiş Sığır Gövdesi” ve Velazquez'in “Papa X. Innocent” resimlerinden açıkça etkilenecek şekilde gerçekleştirdiği “Etlî Figür” adlı resmi, ceset, et ve yaşayan insan arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Rembrandt ve Soutine'nin etin görünümdeki muhteşem renk ve biçimleri yansıtmaya gayesinin yanında, Bacon'un sığırı çarmıha gerilişi simgelemektedir. Asılı duran sığır gövdesiyle İsa'nın bedeni arasında özdeşlik kuran ve Papa'yı sığırla aynı kafese yerleştirerek sıkıştıran Bacon, papanın ağızını korkunç derecede çığlık atacak bir biçimde açarak ve yüzünü çarpıtarak anti-estetik bir yapıya büründürmüştür. Bu görünümle papaya çığlık attıran Bacon, ilk bakışta adeta dini değerlerle dalga geçmiş görünmektedir. Fakat birçok eleştirmene göre durum hiç de sanıldığı gibi değildir. Daha sonra da takıntılı bir biçimde defalarca Papa'yı benzer bir konuma yerleştirerek resmeden Bacon'un resimleri, Berger'e göre; batılı adamın acılı yalnızlığının ifadesidir. Figürler cam sandıklarda saf renklerden oluşan geniş alanlarda, kimliksiz odalarda, hatta kendi içlerinde yalıtılmış olmalarına rağmen seyrediliyorlardır ve bu yüzden aslında yalnız değillerdir. Taşıdıkları

⁷ Franciz Giocobetti'nin Francis Bacon ile 1991-92 yılında yaptığı ve “The Art Newspaper-Haziran 2003” dergisinde yer alan röportajı, Genç Sanat Dergisi, sayı:121, İstanbul, 2004, s. 16.



Resim 4: Francis Bacon, "Eti Figür", 1954

çığlıklar daha başarılı olurdu. Ashnda fazla soyut kaldılar. Ta başından bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin biçiminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda, Monet'nin günbatımını resmetmesi gibi resmedilmeyi ümit etmişimdir.”¹⁰

Bacon'un resimlerindeki figürler ne tam insan ne de hayvandır. Her iki varlığın uzuvlarının sıra dışı yapışmalarından oluşmuş grotesk yaratıklardır. İnsanla hayvan arasında nereye konumlanacağını bilmeyen bu yaratıklar, anıtsal ebatlarda korku ve dehşet duygularını harekete geçiren tanımsız boşlukların yer aldığı düzlemler üzerine tasvir edilmişlerdir. Bedenlerin özellikle yüzleri yapılmamıştır. Hatta bedenler kimi zaman sadece başlardan ibarettir. Bacon yüzleri yapmaz, çünkü yüzler kişidir ve her türlü anlam çıkarmaya müsaittir. Oysa Bacon'un amacı bu değildir. Bacon hayvansı olanı öne çıkartmak istediğinden tüm bedeni sadece bir başa indirge-diği garip formlar üretir. Ağızları açık, böğüren ya da çığlık atan, acı çeken başlar, belirsiz bir işkenceyi anlatmaya yeten uzuvlardan ibarettir. Acınası yaratıklara dönüşen bu hilkat garibeleri bazen sadece dişlerden ibaret bir baştır ve oldukça dehşet yüklüdür.

Bacon'un en yoğun deformasyonlar uyguladığı portrelerinde ilk dikkat çeken özellik, bariz bir ruh eksikliğidir. Neredeyse bir kazaya uğramış gibi görünen yüzdeki deformasyonların oluş-turduğu çirkinlik, ruhu tamamen silme amacı gütmüş gibidir. İmgelerinin çoğunda görülen in-san ve hayvan biçimleri arasındaki belirsizlik portrelerinde de mevcuttur. Onun portrelerinde sessizlik hakimdir. Sessizliği sağlamak için yüzdeki fazlalıkları siler, dudaklar ve burun kanatla-rının etrafındaki kıvrımlar, gözdeki keskinliği sağlayan tüm unsurlar geniş fırça hareketiyle yok edilir. Yüzdeki parçalar yer değiştirmeye, biri diğerinin yerine geçmeye çalışır gibidir.¹¹ Derisi so-yulmuş yüzdeki uzuvlar belirli bir biçimden uzaklaşmak amacıyla sürekli yer değiştirmektedir. Sürekli devam eden bu devinim yüzdeki uzuvları yutar, onları biçimsiz bir hâle sokar. Böylelikle hikâyesi olabilecek bir biçimi tehlike olmaktan çıkarır. Karşımızdaki görüntü sadece etin hareke-tidir.

20. yüzyıl İngiliz figür resminin öne çıkan ressamlarından, 1922 doğumlu Alman asıllı Yahudi bir ailenin oğlu olan Lucian Freud, tıpkı arkadaşı Francis Bacon gibi beden formunu ele alış

lekeleri sanki kendileri yapmışlar, yaralarını kendileri açmışlardır.⁸

Cem Altinel makalesinde, Bacon'un figürleri-ni kapalı mekânlara sıkıştırmasının sebebini çocuklukta yaşadığı bir travmaya bağlamak-tadır. Altinel, kendisine bakıcılık yapan genç kadının, ebeveynleri evde yokken ziyarete ge-len sevgilisiyle olan buluşmasını rahatsız et-mesin diye Bacon'u bir dolaba kilitlediğinden bahsetmektedir. Uzun süre kilitli karanlık do-lapta kalan Bacon, çığlıklar atmasına rağmen çıkamadığı bu dolaba çok şey borçlu olduğu-nu muzipçe bir zevk içinde itiraf eder.⁹ Bacon “Çığlık” serisinin resimlerini yaparken ağzın hareketinden ve yapısından aldığı hazı şöyle dile getirmektedir:

“Ashnda dehşetten çok, çığlığı resmetmek is-tiyordum. Sanırım, bir insanın çığlık atmasına neden olan şeyi -bir çığlığa yol açan dehşeti-düşünmüş olsaydım resmetmeye başladığım

⁸ John BERGER, O Ana Adanmış, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 36.

⁹ Cem ALTINEL, “Çığlık!”, <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?articleID=503§ionID=12&refSite=639&lang=TR&cust=18776&bhcp=1> (11.03.2010)

¹⁰ John BERGER, a.g.e., s. 39.

¹¹ Engin ÜMER, “Francis Bacon'un Portreleri”, Artist Dergisi, Mart-2010, sayı:13, İstanbul, s. 40-41.



Resim 5: Francois Bacon, Çarmıha Geriliş İçin Üç Baş Çalışması, 1962

tarzıyla figür resmine çağdaş bir boyut kazandırmıştır. Ingres, Degas, Watteau gibi beden formunu çalışmalarına merkez alan sanatçılardan etkilenen Freud, figüratif resmin kriz yaşadığı dönemde beden formuna ait yeni açılımlar getirerek, geleneksel figür resminin yaşayan en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Freud'un, çıplak beden imgelemine olan çağdaş yaklaşımı, kendine özgü renk anlayışı ve boyayı sürüş biçimiyle ortaya çıkmaktadır. Kendisi hakkında detaylı inceleme yapan sanat eleştirmeni Hughes'e göre, Freud'un resimlerindeki bedenler, biçimsel atölye pozları verdirdiği yakın çevresinden insanları model olarak kullanması bakımından biyografik imgelerdir.¹²

Onun resimlerindeki figürler çoğunlukla görmeye alıştığımız muhteşem vücutlu, cazibeli, ipek tenli, kılsız, tüysüz, ideal ve arzu edilen bedenlere sahip değildirler. Aksine her yaş kuşağından, kadın-erkek ayırt edilmeksizin seçilmiş modeller, gündelik hayatın içerisinde her an her yerde karşılaşılabileceğimiz şişman, zayıf, çirkin, lekeli, sivilceli, derileri buruşmuş ve sarkmış bedenlere sahiptirler. Modellerini yakın çevresinden, ailesinden ya da arkadaşlarından seçerek, onları büyük çoğunlukla çıplak ve alışlagelmışin dışında pozlarla betimleyen Freud, özellikle cinsel organlarını abartıya varan bir gerçeklikle öne çıkarmıştır. Kimi eleştirmenlere göre cinsel organları bu kadar öne çıkarmasının nedeni büyükbabası Sigmund Freud'un kaçınılmaz tesirinin sonucudur. Fakat cinsel çağrışımlar yapması beklenen bu anlatıya rağmen, Freud'un bedenleri cinsellik barındırmayan, gizli herhangi bir unsur kalmadığı için meraklandırmayan, adeta anatomi dersleri için hazırlanmış maketleri seyredenlerde meydana gelen keskin gerçekçi duyguları yansıtan imgelerdir.

Gerek Freud ve gerekse Bacon, özellikle eti öne çıkaran figüratif ressamlar olarak aynı kapsamda değerlendirilseler de, biçimi ele alış tarzları ve bedene olan kavramsal yaklaşımları birbirinden oldukça farklıdır. Freud'un imgeleri çağdaş Bacon'un bedenleri ile kıyaslanacak olursa; Bacon'da kişiliği ve ifadeyi yansıtacak her türlü ayrıntıdan özellikle vazgeçilmiş iken, Freud'da bedenlerin sahipleri tanındıktır, kişiseldir ve ifade vardır. Bunun yanı sıra Freud'un beden imgeleleri Bacon'daki gibi ürkütücü bir izlenim vermezler. Aksine oldukça samimidirler, çünkü yaşayan varlıklardır. Görünümlerinde meydana gelen deformasyonlar ve çirkinlikler yaşanmışlığın kaçınılmaz izleri iken, Bacon'un figürlerindeki deformasyonlar, sanatçının bedeni tamamen bilinçli olarak bozup, çarpıtmasıyla meydana gelmiştir. Her ikisi de bedenin et hâlini yansıtmaya rağmen, Freud teni yok saymaz. Onun için ten, kas demetlerini ve yağ kütlelerini saran şeffaf bir giysidir. Et yığınları bu giysinin üzerlerini örtmesiyle şekillerini korumakta, Bacon'un derisiz bedenleri gibi organlar yerlerinden kayarak bir devinim oluşturmamaktadırlar.

¹² Robert HUGHES, Lucian Freud Paintings, Thames and Hudson, 3. Baskı, 2001, s. 21.



Resim 6: Francis Bacon, Otoportre, 1969

Freud'un kariyerinin ilk yıllarında ince boya sürüşleriyle oluşturduğu keskin kenarlı figürlerinin yerini, 1960'lardan itibaren sert fırçalar aracılığıyla sürdürdüğü yoğun boya tabakalarından oluşmuş beden formları almıştır. Freud giysili ya da çıplak insan bedenlerini bazen oturarak, bazen zeminde ya da yataкта uzanmış bir şekilde resmeder. Onun boyadığı bedenler, gerek duruşları gerekse fiziki özellikleriyle her türlü çekicilikten yoksun, estetik olmayan görünümlere sahiptirler. 1968 yılında gerçekleştirdiği "Uyuyan Çıplak Kız" adlı resminde, açılmış kolları ve tam zıt yönde kıvrılmış bacaklarıyla tuvali tamamen kaplayan çıplak bir kadın bedeni yer almaktadır. Çıplak olanın erotizmle ilişkilendirildiği her türlü biçimde ortaya çıkan cinsellik ögesi, modelin androjenik bir bedene sahip olmasıyla ve Freud'un çıplak ile soyunuk arasındaki ince nüansı ustalıklı olarak çıkarmasıyla ortadan kalkmıştır. İlk bakışta erkeğe ait anatomik özelliklere sahip modelin aşırı kemikli bedeni, sırtüstü yatmasının da etkisiyle daha da çir-

kinleşerek itici bir görünüm kazanmıştır. Sadece meme başı olan genç kadının göğüsleri yoktur. Freud modelin biçimsiz bedenini sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanarak daha da görünür kılmıştır. Tiziano, Boucher ya da Rubens'in elinde çok rahat erotik çağrışımları olan bir imgeye dönüşebilecek çıplak model, Freud'un imgeleminde oldukça sıradan, çirkin, hatta zavallı bir görünüm sergilemekten kaçamaz.

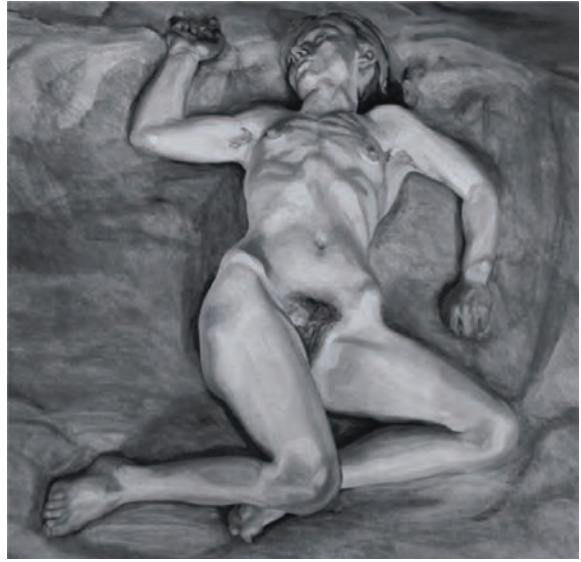
1994 yılında 127 kiloluk Sue Tilley'i model olarak kullandığı "Modelin Dinlenmesinin Faydaları" adlı resimde devasa bedeniyle kanepede uyuklayan çıplak bir kadın görülmektedir. Diğer resimlerinde olduğu gibi atölyesini mekân olarak kullanan Freud, modelin kollarını yana açarak, başını geriye atarak ve bacaklarını kanepenin üzerinde toplayarak bedeninin hacmini artırmış ve etsiliği daha da öne çıkarmıştır. Kıvrılan eklem yerlerinden taşan yağlı beden, sıcak-soğuk renk kontrastlarıyla hacimlenmiştir. Bedenin tüm uzuvları, üzerlerini örten derinin altından tanımlanmaya çalışılmış, pütürlü ve selülitli ten, kaba saba fırça darbeleriyle sanki kendiliğinden şekillenmiştir. Üst üste kullanılan boya tabakaları bedenin yaşamla olan deneyimini ortaya çıkarmaktadır. Freud'un özgün üslubunun bir aracı olan sert fırçanın izleri, kas demetlerinin yerini alır. Bedendeki etsiliği ortaya çıkarmak için boyayı et yerine koyan sanatçı, böylelikle bedeni elle dokunulur derecesinde gerçekçi bir görünüme kavuşturur.

Freud defalarca değişik duruşlarda çıplak beden resmi yapmasına rağmen resimlerinde hiçbir şekilde cinsel bir çağrışım barındırmaz. İdeal görünümlere sahip modellerden ziyade yaşamın izlerini taşıyan sıradan insanları hiçbir zorlamaya yer vermeden resmetmesi izleyiciyi kendi bedeniyle de yüzleştirir. Tüm çirkinlikleri ve iticiliklerine rağmen rahat hareketleriyle bedenlerinden rahatsız olmadıkları mesajını veren modeller izleyiciyi rahatlatmaktadır. Zaten Freud'un amacı da bir gerginlik yaratmak değildir. Resmettiği insanların o an nasıl göründükleriyle ilgilenmez, onun boyadığı bedenler, modellerinin genel yaşamlarının psikik hâllerinin dışavurumlarıdır.

Lucian Freud figüratif resme çağdaş bir referans olurken, öğrencisi 1970 doğumlu İngiliz Jenny Saville, onun açtığı yoldan ilerleyerek figür resmine kavramsal boyutu da ekleyerek Freud'u aşar. Yüzyıllardır beden üzerinden derin hesaplaşmalara giren Batı sanat geleneğine getirdiği yenilik ile Jenny Saville'in sanatı, teori ile görüntünün bir denklemdir. Sanatçının resimlerindeki bedene ilişkin kavramsal içerik, Kristeva'nın özellikle "kadın bedeni" ile "iğrenç" arasında kurduğu ilişkiden anlaşılabilir. Kristeva'ya göre, "öteki" olan kadın bedeni, Batı kültüründe iğrenç



Resim 7: Lucian Freud, Yataktaki Çıplak Adam, 1989



Resim 8: Lucian Freud, Uyuyan Çıplak Kız, 1968

olmakla özdeşleşmiştir. Çalışmalarında feminist teori ile yakın bir bağ olan Saville'in sanatı ise, bu anlamda, arasında en fazla paralellik kurulan kişi olan Freud'un sanatından ayrılacaktır. Bu doğrultuda Linda Nöchlin, Saville'i kavramsal bir sanatçı, Freud'u ise geleneksel bir ressam olarak ayırmaktadır.¹³

Jenny Saville, çalışmalarında ideal görünümün yaptırımları altında kalan bireylere genel bir eleştiri getirmektedir. Yani Saville'in, toplumda zayıf, güzel, bakımlı ve arzu edilen kadın tipine karşı bir duruşu vardır. Kadınların beğenilme arzusunun baskısıyla, arada kalışlarına ve bu arzuya sebep olan etkenlere karşı eleştirel bir tavır sergilemektedir. O aynı zamanda tüketim toplumunu özendiren her türlü reklam, afiş ve diğer materyaller içerisinde kadını bir tüketim unsuru, ruhsuz bir meta olarak sunan tüm kurumlara karşı aynı tutumu sergilemektedir. Buradan hareketle arzulanan, idealleştirilen ve seks objesi olan bedenlerin ve bunu duyumsayanların karşısına deformasyona uğratılmış, devasa, şişman bedenlerle çıkar. Bu kilolu insan bedenlerini resimlerken onların fiziksel özelliklerini abartır ve onları, şişman bedenlerini zorlayıcı hareketler içinde resmeder. Kendi bedenini de kullanmaktan geri durmayan Saville, resimlerinde bedenini olduğundan çok daha kilolu betimlemiştir. 1997 yılında sergilendiğinde kendisine büyük ün sağlayan çalışmalarından biri olan "Propped" adlı resminde, mekânsız bir boşlukta üzerinde durması hayli güç olan bir destek üzerine oturmuş, devasa görümlü şişman bir kadın bedeni görülmektedir. İriliği nedeniyle resim düzlemine sığamamış gibi görünen kadının başının üst kısmı, tuvalden dışarı taşmıştır. Bacaklarını ve kollarını birleştirerek bedenini sıkıştıran, böylelikle daha da iri görünen modelin görüntüsü, alttan bakmanın yarattığı rakursiyle birlikte anıtsal bir görünüme kavuşmuştur.

Saville, tuval alanını tamamen kaplayan tek figürlü portrelerin yanı sıra, bedenleri birbiri içerisine girmiş, uzuvları neredeyse birbiriyle kaynamış görünen, çok büyük yüzeyleri kaplayan, birçok figürün yer aldığı resimler de üretmiştir. Sanatçının kullandığı tuvalde hiç boşluk kalmadan tüm yüzeyi kaplayan et dokusu ise, yaşayan bir canlıyı ifade etmekten çok etin dolaysız kendisini ifade eder; bir böbrek, bir kalp nasılsa öyle resmedilmiş gibidir. Tıpkı Bacon'ın resimlerinde olduğu gibi, Saville'in resimlerinde görülen imgeler, bir kasap dükkânında asılı sığır ya da koyun bacağından öte bir şey değildir. Saville'in bu resimleri yaparken, Velasquez, Rubens ve Bacon'ın resimlerinde olduğu gibi kesilmiş sığır resimlerindeki eti ele alışlarından etkilendiği açıkça görülmektedir. Böylelikle hayvan resimlerinde öne çıkan et yığınlarını, insan bedenine

¹³ Seda YÖRÜKER, "Jenny Saville'in Beden Teorisi", Genç Sanat Dergisi, sayı:130, Temmuz/Ağustos, 2005, İstanbul, s. 34.



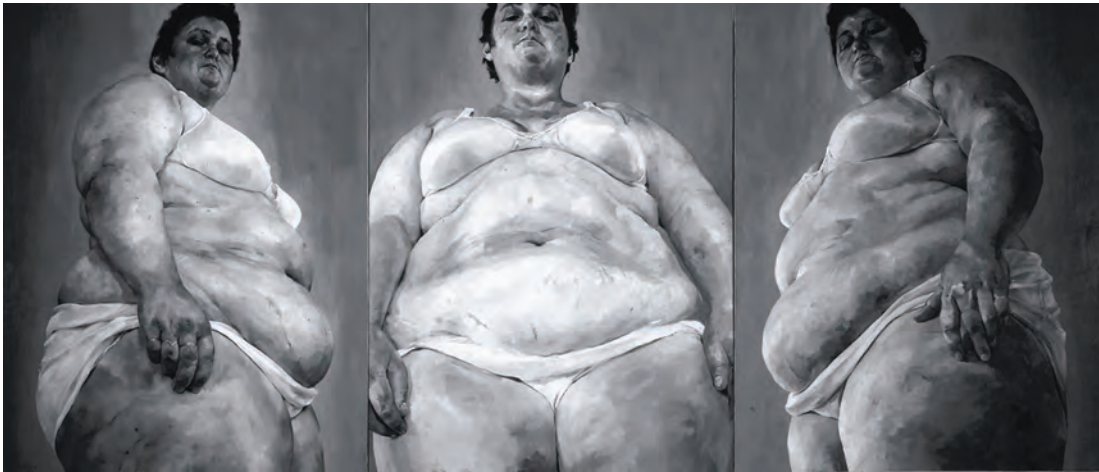
Resim 9: Lucian Freud, Modelin Dinlenmesinin Faydaları, 1994, 160x150 cm

uygulayarak aynı sonucu elde etmiştir. Aşırı büyüklükte ve orantısız olması sebebiyle oldukça çirkin ve grotesk görünümlere sahip bedenler, yağlı çığ etlere benzemektedir. Saville her ne kadar kavramsal boyutuyla değerlendirilen bir sanatçı olsa da, geniş yüzeyli fırça sürüşlerinin meydana getirdiği kalın boya tabakalarıyla, irkiltici bedenlerine dokunulması bir özellik katmış, böylelikle resimdeki ustalığını da kanıtlamıştır.

Saville'in bedeninin etsiliğine olan ilgisini ortaya çıkardığı büyük ebatlı boya çalışmalarının yanı sıra kendisini model olarak kullandığı cam yüzeyler üzerine sıkışmış bir dizi fotoğraf çalışması da vardır. Fotoğraf sanatçısı Glen Luchford ile ortak çalışarak oluşturduğu "Closed Contact" adlı on yedi fotoğraftan oluşan seride çarpıtılmış, sıkışmış, bükülmüş diğer bir deyişle biçimsel bozuma uğratılmış insan bedenleri yer almaktadır. Bu seride bir fanusun içerisinde cama yapışmış sinekler

gibi kıvranan bir et yığını bedenın tüm sıra dışı biçimlerini gözler önüne sermektedir. Burada bilinçli bir kıvranma, kasılma, bedenın hâllerini belki de gerçeğe en yakın görüntü şekli fotoğraf ile manipüle etme hakimdir.¹⁴ Fotoğraftaki aşırılık görünen travmanın şiddetini artırırken, bedenın yaşadığı şiddetin yarattığı çirkinlik, kendisini izleyenlere de aynı sıkışıklığı yaşatmaktadır.

Jenny Saville'nin diğer çalışmalarında değişmeyen etsi ögenin yanı sıra çift cinsiyetli figürleri de işlemektedir. 1999 tarihli Matrix adlı resminde, Del LaGrace Volcano adlı gerçekte de hermafrodit olan fotoğraf sanatçısını vajına ve göğüslere sahip bir kadın bedeninde tasvir ederken, daha sonra yaptığı "Pasaj" adlı resminde ise erkek cinsel organlarına sahip bir kadın bedenini görselleştirmiştir. Bu anlamda Niki de Saint Phalle'nin "Nana" heykelleriyle aynı paralelde görebileceğimiz bu resimlerle Saville, cinsiyetler arasında kaygan bir zemin yaratmaya çalışmıştır. Bu çalışmalar kimi zaman ana tanrıça ruhunu yansıtırken kimi zamanda Nana Bluku¹⁵ gibi çift



Resim 10: Jenny Saville, Strateji, 1994-96

¹⁴ Seda YÖRÜKER, "Jenny Saville'in Beden Teorisi", Genç Sanat Dergisi, sayı:130, Temmuz/Ağustos, 2005, İstanbul, s. 37.

¹⁵ Nana Bluku : Dahaney'deki Fon halkının ve dolayısıyla Vodun İnancının en önemli tanrısı. Çift cinsiyetli olan Nana Bluku, Hristiyan tanrı anlayışındaki gibi evreni ve evrenin içindeki her şeyi yaratan yaratıcı tanrıdır. Fransızcada hatun, karı, gibi hafif meşrep kadınlar için argo deyimler anlamına geldiği gibi, diğer birçok dillerde büyükanne, anne, güzel ve şehvetli kadın anlamlarında kullanılmaktadır.

cinsiyetlidir. Ve yaratıcı tanrı gibi yukardan bakmaktadır bizlere. Fakat hepsinin ortak noktalarından biri belki de dudak vajina, penis gibi cinselliğin organlarını ön plana alarak bizlere erotik öğelerin nasıl çarpıcı, keskin ve rahatsız öğelere dönüştüğünü göstermektedir. Hastanelerde cinsel organlarına sonda takılmış kadın ve erkek figürlerin resmini yine aynı rahatsız görüntüleri elde etmek için kullanmıştır. Saville'nin her resminde mesaj yüklü öğeler bizi bir anlamda resmin tuzağına çeker ve kendimizi bir anda etleri seyrederken görürüz.¹⁶

Jenny Saville'in ideal olarak dayatılan güzelliğe ulaşmada bir yöntem olarak kullanılan estetik cerrahisini ele aldığı çalışmaları operasyon geçirmiş kişilerde meydana gelen deformasyonları yansıtmaktadır. 1994 yılında plastik cerrah olan arkadaşı Dr. Barry Martin Weintraub'la birlikte plastik cerrahi ameliyatlara giren Saville, böylelikle cerrahi müdahale esnasında bedenin geçirdiği tüm aşamaları yakından inceleme ve fotoğraflama fırsatı bulmuştur. Bedenin etsi yönünü normal yaşamdan seçtikleri modeller üzerinden yansıtan Freud ve Bacon'ın aksine Saville, bizzat kesilerek bütünlüğü bozulmuş gerçek bedenlerden yararlanarak tenin dışındaki travmayı yansıtmıştır. Kesiklerin, ekleme ve çıkarmaların yarattığı yara berelerle dolu insanların yüzlerinde operasyon sonrası çektiklerinden daha farklı bir acı okunmaktadır. Estetik ameliyat yaraları dışında çeşitli deri hastalıklarını, çürükleri, şiddet ve işkenceden



Resim 11: Jenny Saville, Propped, 1992, Saatchi Gallery, Londra



Resim 12: Jenny Saville, Fulcrum, 259 x 488 cm, 1999

¹⁶ F. Deniz KORKMAZ, "Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006, s. 109.



Resim 13: Jenny Saville, Closed Contact, 1995-96, renkli fotoğraf ve pleksiglas

kaynaklı bedensel hasarları resimlerinde görselleştiren Saville, resim geleneğinde yüzyıllardır kalıplaşmış estetik anlayışını yerle bir etmiştir. Bedenin kişinin iradesi dışında dayatılan ideal güzellik ülküsü uğruna şiddetli acılar ve travmalar yaşayarak geçirdiği operasyonların hemen sonrasını görselleştiren ve bu yolla ideal güzellik kavramını şiddetle protesto eden Saville'in çalışmaları, çağdaşı birçok feminist sanatçının ortak söylemi olacaktır.

Bacon, Freud ve Saville'in çalışmalarında görüldüğü üzere; alışlagelmiş güzeli yansıtan 'estetik ideal' kavramı, sanatsal yaratıcılığın bir sonucu olmaktan çıkmıştır. Güzelin yerini çirkin, çekicinin yerini itici almaya başlamıştır. Klasik mitolojide güzellikleriyle büyüleyen varlıklar, günümüz anti-estetik beden formlarında bakılması zor canlılara dönüşmüşlerdir. Bu tür eserlerde klasik portreler, manzaralar, güzel doğa görüntüleri, insanın gözüne hoş görünen mekânlar yerini artık deforme edilmiş figürler, karabasanlar, kâbuslar, ruhsal bunalımları ve bilinçaltı dünyasının karmaşık öykülerini anlatan görüntüler ile ruhsal ve fiziksel travmaya uğramış insanlara bırakmıştır.

Sonuç olarak çağımızın sanatçıları, buluşlarındaki orijinallik içinde eskiye hiç de benzemek için utanmazlığın, deliliğin, ruh ve beden tutkularının çirkinliklerini başarı ile ifade edebil-



Resim 14: Jenny Saville, Matrix, 1999, 213x 304 cm



Resim 15: Jenny Saville, Operasyon Sonrası, 1994

miş, yani bunları sanat hüneriyle estetize etmiştir. Bu da çağımızın kendine özgü bir sistemidir. Günümüz sanatındaki çirkinliğin estetiği, ayrı bir güzellik teorisi hâlinde izleyiciye haz vermektedir. Buradan da anlaşıldığı üzere, sanat için doğadaki nesnelerin güzel ya da çirkin olmasının hiçbir önemi yoktur. Sanat konu bakımından güzel ve çirkin olan her şeyi işleyebilir. Çirkinini kendi sınırları içine aldıktan sonra, onu deha merceğinden geçirerek güzel kadar çekici bir değere kavuşturabilir. Sanat için mutlak çirkin yoktur. Sanat, doğayı en yeni hazlar uyandıracak şekilde ifade etmeyi önemser. Bu amaca hizmet eden her eser konusu ne olursa olsun güzeldir.

Kaynakça

- ALTINEL, Cem**, “Çılgılık!”, <http://lebriz.com/pages/lisid.aspx?articleID=503§ionID=12&refSite=639&lang=TR&cus=18776&bhcp=1> (11.03.2010)
- BELL, Julian**, *Sanatın Yeni Tarihi*, NTV Yayınları, Çev. U.Ceren Ünlü-Nurçin İleri-Rana Gürtuna, İstanbul, 2009.
- BERGER, John**, *O Ana Adanmış*, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- CORBİN, Alain, COURTİNE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges**, *Bedenin Tarihi 1*, Çev: Saadet Özen, YKY, İstanbul, 2008.
- DELEUZE, Gilles**, *Francis Bacon: Logic of Sensation*, Minnesota University Press, 2003.
- ECO, Umberto**, *Çirkinliğin Tarihi*, Çev. Anaca Uysal Ergün ve diğerleri, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.
- ECO, Umberto**, *Güzelliğin Tarihi*, Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2006.
- GIACOBETTİ, Francis**, Giacobetti'nin Francis Bacon ile 1991-92 yılında yaptığı ve “The Art Newspaper-Haziran 2003” dergisinde yer alan röportajı, *Genç Sanat Dergisi*, sayı:121, İstanbul, 2004.
- HUGHES, Robert**, *Lucian Freud Paintings*, Thames and Hudson, 3. Baskı, 2001.
- KAGAN, M**, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.
- KORKMAZ, F. Deniz**, *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006.
- ÖZDEMİR, Beyhan**, “Fotoğrafya Sanal Fotoğraf Dergisi”, (07.12.08), <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/beyhan.html>
- SENA, Cemil**, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur**, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- ÜMER, Engin**, “Francis Bacon’un Portreleri”, *Artist Dergisi*, Mart-2010, sayı:13, İstanbul.

YILMAZ, Nalan, “Francis Bacon ve Korkuların Alegorisi”,
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=744§ionID=2&refSite=819&lng=TR&cust=18776&bhcp=1> (06.11.2009 tarihinde alınmıştır.)

YÖRÜKER, Seda, “Jenny Saville’in Beden Teorisi”, *Genç Sanat Dergisi*, sayı:130, Temmuz/Ağustos, İstanbul, 2005.



Ayrılma Eğilimi Olan Müşterilerin Veri Madenciliği Yöntemleri İle Analizi: Telekomünikasyon Sektörü Örneği

Yrd. Doç. Dr. Semra ERPOLAT*

Özet

Veri madenciliği büyük miktardaki veri içinden gelecekle ilgili tahmin yapmayı sağlayacak bağıntı ve kuralların başka bir ifade ile anlamlı verinin ortaya çıkarılmasını sağlayan bir süreçtir. Veri madenciliğinin önemi verinin çok büyük boyutlarda olabileceği günümüzde oldukça artmıştır. Çok geniş bir kullanım alanına sahip olan veri madenciliğinin yaygın olarak kullanıldığı uygulama alanlarından birisi de, ayrılma eğilimi gösteren müşterilerin tahmin edilmesidir. Churn adı verilen bu analiz, şirketlerin kaybetme potansiyeli olan müşterilerine özel pazarlama kampanyaları geliştirmelerini sağlamaya yöneliktir. Bu çalışmada, telekomünikasyon sektöründe faaliyet gösteren bir firmanın, ayrılma eğilimi gösteren müşterilerini belirlemektir. Bu amaçla Lojistik Regresyon, C5.0 Karar Ağacı ve Yapay Sinir Ağı yöntemleri uygulanmış ve yöntemlerin başarıları karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bayes Ağı, C5.0 Karar Ağacı, Churn Analizi, Lojistik Regresyon, Telekomünikasyon, Veri Madenciliği, Yapay Sinir Ağı.

Churn Analysis of Customers With Data Mining Methods: Example Of Telecommunication Sector

Abstract

Data mining is a process that provides revealing the relations and rules in other words the meaningful data through the large amounts of data for making predictions about the future. Today the importance of data mining has increased substantially that the data maybe very large size. One widely used application areas of data mining having a wide range of uses, is the estimation of the customers who tend to leave. This analysis is called churn and it is intended for developing specific marketing campaigns to the customers of the companies with the potential of losing. In this study, to determine the customers want to churn of a company operating in the telecommunication sector. For this purpose Logistic Regression, C5.0 Decision Tree, and Artificial Neural Network methods are applied and the achievements of the methods are compared.

1. Giriş

Kısaca uzak iletişim anlamına gelen telekomünikasyon; yazı, resim, simge ya da her çeşit bilginin tel, radyo, optik ile başka elektromanyetik dizgelerle iletilmesi, yayımı ya da alınmasıdır. Telekomünikasyon sektörü dünyada en hızlı gelişen sektörlerdendir. Telekomünikasyon sektöründe yeni bir sistem veya teknolojinin daha henüz tanıtımı yapılırken bir sonraki sistem veya teknolojinin ismi, özellikleri ifade edilmekte ve yoğun bir şekilde araştırma ve geliştirme çalışmaları başlatılmaktadır. Bu sektördeki şirketlerin en önemli hedeflerinden bir tanesi hiç kuşkusuz müşterilerini artırırken bir yandan da ellerindeki müşterileri kaybetmemektir. Bu amaçla

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü, serpolat@msgsu.edu.tr



kendilerinden ayrılmak üzere olan veya ayrılan müşterileri belirleyip bu müşterileri tekrar geri kazanmak veya kendilerine bağlamak amacıyla çeşitli stratejiler geliştirmektedirler.

Telekomünikasyon sektöründe faaliyet gösteren bir firmanın, ayrılma eğilimi gösteren müşterilerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilen çalışmada Lojistik Regresyon (LR), C5.0 Karar Ağacı ve Yapay Sinir Ağı (YSA) analizleri karşılaştırılmıştır. İzleyen bölümlerde öncelikle söz konusu analizlerin kısa açıklamalarına yer verilecek daha sonra ele alınan uygulamaya ilişkin ayrıntılara geçilecektir.

2. Churn Analizi

Müşteri ayrılma analizi olarak bilinen Churn analizi, bütün sektörlerde faaliyet gösteren şirketler için önem taşıyan özellikle telekomünikasyon şirketleri için daha fazla önem taşımaktadır. Analizde, şirketlerin kendilerini terk etmiş ya da terk etme potansiyeli yüksek olan müşterileri belirlenerek, söz konusu müşterilerin profilleri çıkartılır. Oluşturulan bu profillere göre şirketler çeşitli stratejiler geliştirilerek müşterilerini elde tutmaya çalışırlar. Şöyle ki, müşterilerinin genel özelliklerine bakarak ileride kendilerini kimlerin terk edebileceğini tespit etmeye çalışırlar ve ona göre kampanyalar düzenlerler. Churn analizinin asıl amacı, müşteri kaybını önlemektir. Analizin gerçekleştirilmesi, müşterilerin demografik, fatura bilgilerinden ve veriyi kullanma şekillerinden yararlanarak mümkün olabileceği gibi özellikle son zamanlarda büyük önem taşıyan veri madenciliği yöntemleri kullanılarak da mümkündür. Bu çalışmada churn analizi farklı veri madenciliği yöntemleri kullanılarak yapılmıştır.

3. Özellik Seçimi

Özellik Seçimi (ÖS), her bir açıklayıcı değişkenin belirlenen hedef değişkene olan göreceli önemi göstermek için kullanılan bir yöntemdir. ÖS ile açıklayıcı değişkenlerin hedef değişkeni açıklama miktarlarına göre “önemli” ve “önemsiz” olmak üzere iki gruba ayrılması sağlanır.

Değişkenlerin belirlenen hedefe olan göreceli önemleri hesaplanırken, kullanılan değişkenler ile hedefin türüne bağlı olarak farklı yöntemler kullanılır. Hem değişkenlerin hem de hedefin kategorik olması durumunda Pearson ki-kare, olasılıkla orantılı ki-kare, Cramer’s V veya Lambda istatistiklerinden biri; değişkenlerden bazıları ile hedef de kategorik ise ya Pearson ki-kare ya da olasılıkla orantılı ki-kare istatistiklerinden biri; tüm değişkenlerin sürekli hedefin kategorik veya tüm değişkenlerin kategorik hedefin sürekli olması durumunda F istatistiği ve son olarak hem değişkenlerin hem de hedefin sürekli olması durumunda korelasyon katsayısına bağlı t istatistiklerinden yararlanılır.¹

Çalışmada kullanılan veri türlerinde hedef değişken kategorik, açıklayıcı değişkenler ise hem kategorik hem de sürekli yapıda olduklarından ÖS yöntemi ile değişkenlerin “önemli” ve “önemsiz” şeklinde gruplara ayrılmasında Eşitlik 3.1’de gösterilen “Pearson ki-kare istatistiği” kullanılmıştır. Pearson ki-kare istatistiği, hedef değişken ve açıklayıcı değişkenlerin bağımsızlığını değişkenler arasında mevcut olabilecek herhangi bir ilişkinin derecesini önemsemeksizin gösteren testtir.

$$\chi^2_p = \sum_{ij} \frac{(f_{ij} - E_{ij})^2}{E_{ij}} \quad (3.1)$$

Eşitlikte f_{ij} değerleri gözlenen sıklıkları, p_i olasılıklar olmak üzere $E_{ij} = n \cdot p_i$ değerleri ise kuramsal sıklıkları göstermektedir.

¹ Erpolat, S. *Hibrit Sınıflandırma Sistemi ve Kural Çıkarmada Farklı Bir Yaklaşım*, MÜ, Sosyal Bilimler Ens., Ekonometri Anabilim Dalı, Yöneylem Araştırması Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2010, s. 60-62.



4. Lojistik Regresyon

Lojistik Regresyon (LR); bağımlı değişkeninin kategorik ve ikili, üçlü ve çoklu kategorilerde gözlemlendiği durumlarda bağımsız değişkenlerle neden sonuç ilişkisini belirlemede yararlanılan bir yöntemdir. Yöntemde bağımsız değişkenlere göre bağımlı değişkeninin beklenen değerleri olasılık olarak elde edilir. Sınıflama ve atama işlemi yapmak amacıyla kullanılan yöntemde normal dağılım ve süreklilik varsayıları ön koşulu yoktur. LR modeli Eşitlik 4.1'deki gibidir.²

$$L = \ln \left[\frac{p_i}{1 - p_i} \right] = b_0 + b_1 X_i + e_i \quad (4.1)$$

LR modelinin parametreleri analitik olarak elde edilemediğinden bunun yerine iteratif bir yöntem olan maksimum olabilirlik yöntemi kullanılır.

5. C5.0 Karar Ağacı

Verileri sınıflandırma yöntemlerinden bir tanesi de karar ağaçlarıdır. Karar ağaçları, akış şemasına benzeyen yapılar olup yöntemde her bir değişken bir düğüm olarak temsil edilir. Ağaç yapısı “yaprak”, “dallar” ve “kök”ten oluşur.³ Karar ağaçlarında en önemli sorunlardan bir tanesi bölünmenin ya da dallanmanın hangi kökten ve hangi kıstasa göre yapılacağıdır. Bu amaçla çeşitli algoritmalar geliştirilmiştir. Bu algoritmalar; entropiye dayalı algoritmalar, sınıflandırma ve regresyon ağaçları, bellek tabanlı algoritmalar olarak sıralanabilir. Entropi, sistemdeki belirsizliğin ölçüsü olup Eşitlik 5.1'deki gibi ifade edilir.⁴

$$H(T) = - \sum_{i=1}^n p_i \log_2(p_i) \quad (5.1)$$

Bölünmenin hangi kökten itibaren yapılacağı ise Eşitlik 4'te verilen ve “kazanç ölçütü” olarak adlandırılan kritere göre belirlenir. Burada T , hedef değişkeni; X ise hedef değişkeni olmayan herhangi bir değişkeni temsil etmektedir. Formülde T değişkeni, X değişkeninin değerlerine bağlı olarak n parçaya ayrılmıştır.

$$\text{Kazanç} = H(T) - H(X, T) \quad (5.2)$$

Formüldeki $H(X, T) = \sum_{i=1}^n \frac{|T_i|}{T} H(T_i)$ olup T 'ye ait bir elemanın sınıfını belirlemede kullanılan bilgidir.

C5.0 algoritması entropiye dayalı olan algoritmalarından olup C4.0'ın geliştirilmiş hâlidir. Sayısal değere sahip niteliklerin de karar ağaçlarında kullanımlarını olanaklı kılan bu algoritmada sayısal nitelikleri formüle etmede en büyük bilgi kazancını sağlayacak bir “eşik değeri” belirlenir. Bu amaçla öncelikle değişkene ilişkin nitelik değerleri küçükten büyüğe sıralanır $\{v_1, v_2, \dots, v_n\}$. Nitelikler Eşitlik 5.3'te gösterildiği gibi iki eşit parçaya bölünür ve ortada bulunan değer, eşik değeri olarak ele alınır.

$$t_i = \frac{v_i + v_{i+1}}{2} \quad (5.3)$$

Eğer niteliklerin sayısı çift ise ortada kalan iki değer ortalama eşik değer olarak alınır. Daha sonra niteliklerin her biri bu eşik değeri ile karşılaştırılarak “eşit veya küçük” ve “büyük” olmak üzere iki değerden birini alacak şekilde sözel olarak ifade edilir. Sayısal değerlere sahip tüm değişkenlerin bu şekilde yeniden düzenlenmesinin ardından C5.0 algoritması işletilir.

² Kalaycı, Ş., SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri, 2007, s.273.

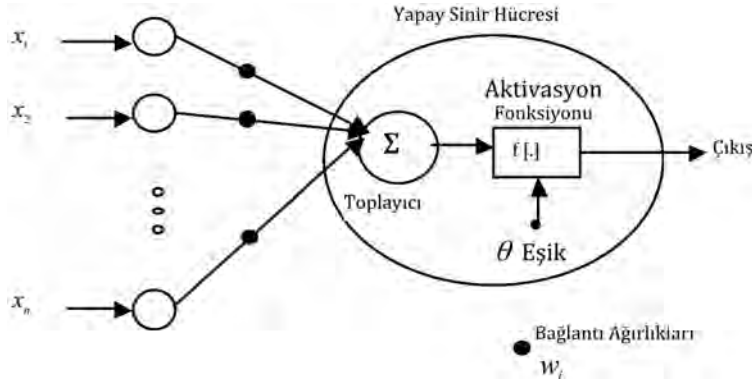
³ Quinlan, J.R., C4.5: Programs for Machine Learning, Morgan Kaufmann, 1993, s. 25.

⁴ Quinlan, a.g.e., s. 30.



6. Yapay Sinir Ağları

YSA, insan beyninden esinlenerek geliştirilmiş, ağırlıklı bağlantılar aracılığıyla birbirine bağlanan ve her biri kendi belleğine sahip sinir hücrelerinden (nöronlar) oluşan paralel ve dağıtılmış bilgi işleme yapılarıdır.⁵ Biyolojik sinir ağlarını taklit eden bilgisayar programları olarak da bilinen YSA'lar; genel olarak matematiksel modelleri oluşturulamayan veya çok zor tanımlanabilen problemlerin çözümü için kullanılmaktadır.⁶ YSA'nın çalışmasına esas teşkil eden en küçük ve temel bilgi işleme birimi sinir hücresi ya da düğüm olarak adlandırılan yapay bir sinirdir. Bir yapay sinir hücresi, dolayısıyla YSA girişler, ağırlıklar, toplama işlevi ve etkinlik işlevi (öğrenme eğrileri ya da aktivasyon fonksiyonu) olmak üzere dört bileşenden oluşur.⁷ Geliştirilen hücre modellerinde bazı farklılıklar olmakla birlikte yapay bir sinir hücresinin temel yapısı, genel hâliyle, Şekil 2'de görüldüğü gibidir.



Şekil 6.1: Basit Bir Yapay Sinir Hücresinin Genel Yapısı.

Şekil 2'de girdi değerleri x_i ($i = 0, 1, \dots, n$) ile gösterilmiştir. Girdi değerlerinin her biri ile gösterilen bir bağlantı ağırlığıyla çarpılıp eşik değeri ile toplanır ve bir aktivasyon fonksiyonuna gönderilerek sonuç üretilir. Elde edilen sonuç daha sonra bir çıktıya dönüştürülür. Uygulamada değişik toplama ve aktivasyon fonksiyonları kullanılarak farklı ağ yapıları oluşturulabilir. Yapay sinir hücresinin istenen çıkışı verebilmesi için w_i ve θ değerlerinin optimum olacak şekilde ayarlanması gerekir.

Çalışmada en çok kullanılan aktivasyon fonksiyonlarından birisi olan ve Eşitlik 6.1'de verilen sigmoid, fonksiyonu kullanılmıştır. Ayrıca; YSA türü olarak bir giriş katmanı, bir veya birden fazla gizli katman ve bir çıkış katmanından oluşan Çok Katmanlı Perseptron ile bu ağı eğitecek algoritma olarak ise hataları çıkıştan girişe, yani geriye doğru azaltmaya çalışmasından dolayı "geri yayılım" ismini alan algoritma tercih edilmiştir.

$$y = F(v) = \frac{1}{1 + e^{-v}} = \frac{1}{2} [\tanh(v/2) + 1] \quad (6.1)$$

7. Ayrılma Eğilimi Olan Müşterilerin Analizi: Telekomünikasyon Sektörü Örneği

Çalışmada telekomünikasyon alanında çalışan bir şirketin bin müşterisinden elde edilmiş olan ve Tablo 7.1'de özellikleri verilen toplam kırk bir input değişkeni ya da bağımsız değişken ile bir tane de output ya da bağımlı değişken ele alınmıştır. Output değişkeni "churn" değişkeni olup 0 ve 1 değerlerini almaktadır. 0 değeri müşterinin ayrılma eğiliminde olmadığını, 1 değeri ise müşterinin ayrılma eğiliminde olduğunu ifade etmektedir.

⁵ Elmas, Ç., Yapay Zeka Uygulamaları, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2007, s. 25.

⁶ Sağrıoğlu, S., Besdok, E. ve Erler, M., Mühendislikte Yapay Zeka Uygulamaları-I: Yapay Sinir Ağları, Ufuk Yayıncılık, 2003.

⁷ Erpolat, a.g.e., s. 10.



No	Değişken Adı	Etiketi	Düzeyler	Geçerli Gözlem Sayısı	Kayıp Gözlem Sayısı	Veri Aralığı
1	bölge	Coğrafi bölgeler	1 = "Bölge 1" 2 = "Bölge 2" 3 = "Bölge 3" 4 = "Bölge 4" 5 = "Bölge 5" 6 = "Bölge 6" 7 = "Bölge 7"	1000	0	
2	kullanma	Servisi kullanma süresi (ay)		1000	0	0, 72
3	yaş	Yaş		1000	0	0, 76
4	evlilik	Evlilik durumu	0 = "Evli değil" 1 = "Evli"	1000	0	
5	adres	Şu anki adreste bulunma süresi (yıl)		1000	0	0, 49
6	gelir	Hane halkı geliri (bin)		1000	0	0, 1668
7	eğitim	Eğitim düzeyi	1 = "İlköğretim" 2 = "Lise" 3 = "Yüksek okul" 4 = "Üniversite" 5 = "Lisansüstü"	1000	0	
8	iş	Şimdiki işte çalışma süresi (yıl)		1000	0	0, 47
9	emeklilik	Emeklilik durumu	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
10	cinsiyet	Cinsiyet	0 = "Erkek" 1 = "Kadın"	1000	0	
11	ikamet	Evde yaşayan kişi sayısı		1000	0	0, 8
12	ücretsiz	Ücretsiz hizmet	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
13	ekipman	Ekipman kiralama	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
14	servisara	Servisi arama	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
15	wireless	Wireless hizmeti	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
16	şhrarama	Şehirlerarası arama (geçen ay)		1000	0	0.0, 99.95
17	ücretsiz	Ücretsiz hizmet (geçen ay)		1000	0	0.0, 87.0
18	ekipmaneski	Ekipman (geçen ay)		1000	0	0.0, 77.7
19	servisaraeski	Servisi arama (geçen ay)		1000	0	0.0, 109.25
20	wireski	Wireless hizmeti (eski)		1000	0	0.0, 111.95
21	şhrkullanım	Şehirlerarası kullanım süresi		1000	0	0.0, 7257.6
22	ücretsizkullanma	Ücretsiz kullanma süresi		1000	0	0.0, 5916.0
23	ekipmankul	Ekipman kullanma süresi		1000	0	0.0, 5028.65
24	serviskul	Servisi arama süresi		1000	0	0.0, 7515.0
25	wirekul	Wireless kullanma süresi		1000	0	0.0, 7856.85
26	çokluhat	Birden fazla hat	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
27	seslimsj	Sesli mesaj	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
28	çağrnhiz	Çağrı hizmeti	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
29	internet	Internet	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
30	arayanid	Arayan ID	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
31	aramabeklet	Arama bekletme	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
32	çağrıyön	Çağrı yönlendirme	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
33	üçgara	3-G arama	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
34	efatura	Elektronik fatura	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	
35	logşhrlerarası	Log-şehirlerarası		1000	0	-0.11, 4.6
36	logücretsiz	Log-ücretsiz telefon ücreti		475	525	0.0, 4.47
37	logekip	Log-ekipman		386	614	0.0, 4.35
38	logservis	Log-servis arama		678	322	0.0, 4.69
39	logwire	Log-wireless		296	704	0.0, 4.72
40	loggelir	Log-gelir		1000	0	0.0, 7.42
41	müşkat	Müşteri kategorileri	1 = "Temel servis" 2 = "E-servis" 3 = "Plus servis" 4 = "Tüm servis"	1000	0	
42	churn	Churn (geçen ay)	0 = "Hayır" 1 = "Evet"	1000	0	

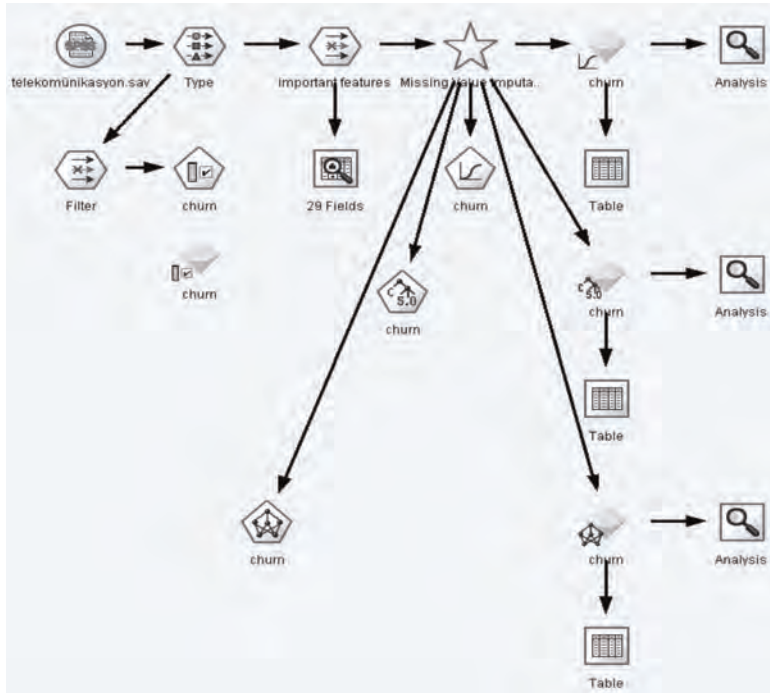
Tablo 7.1: Veri Seti ve Özellikleri.



Çalışmada, müşterilerin ayrılma eğilimlerini analiz etmek amacıyla ele alınan kırk bir input değişkenden hangilerinin etkili değişken olduğunu belirlemek amacıyla öncelikle ÖS analizi gerçekleştirilmiştir. Önem sınırının %95 olarak belirlendiği ÖS analizi sonucunda kırk bir input değişkenden yirmi yedi tanesinin amacı belirlemede etkili değişkenler oldukları belirlenmiştir. Bu değişkenler önem sıralarına göre; müşkat (1,0), kullanma (1,0), ekipman (1,0), internet (1,0), efatura (1,0), şhrkullanım (1,0), şhrarama (1,0), logşhrlerarası (1,0), servisara (1,0), iş (1,0), ekipmaneski (1,0), adres (1,0), serviskul (1,0), yaş (1,0), eğitim (1,0), servisaraeski (1,0), ücretsiz kullanma (1,0), seslimsj (1,0), çağrıhiz (0,999), wireless (0,998), logservis (0,995), gelir (0,993), ücretsizhiz (0,989), loggelir (0,978), üçgara (0,971), logücretsiz (0,971), wireski (0,953) şeklindedir.

Ayrılma eğilimini belirlemede etkili olan input değişkenlerin belirlenmesinin ardından analizlere başlamadan önce söz konusu değişkenlerden kayıp gözlem değerine sahip olan "logtoll" değişkeni için kayıp gözlem değerleri tahmin edilmiştir.

Analizlerin gerçekleştirilmesinde veri seti eğitim ve test kümesi olarak ikiye ayrılmıştır. Eğitim kümesi veri setinin %70'lik bölümünü içerirken geri kalan %30'luk bölümü ise test kümesi olarak ele alınmıştır. Analizler, oluşturulan eğitim kümesi üzerinden işletilip elde edilen modellerin sınanması ise test kümesi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Veri kümesinin eğitim ve test kümelerine bölünmesinde output değişkeninin aldığı değerler dikkate alınmıştır. Buna göre öncelikle output değişkeni "churn"nın 0 ve 1 değerlerine sahip olan kaç müşterinin sahip olduğu belirlenmiştir. Veri seti üzerinde yapılan inceleme sonucunda "Churn" değişkeni "0" olan müşteri sayısının 774, "1" olan müşteri sayısının ise 226 olduğu belirlenmiştir. Eğitim kümesinde "Churn" değişkeninin her iki değerinden de %70'lik oranının olması gerektiğinden, eğitim kümesine "Churn" değişkeni "0" olanlardan 542, "1" olanlardan ise 158 olmak üzere toplam 700 müşteri alınmıştır. Geri kalan müşteriler ise test kümesine dahil edilmiştir. Böylelikle test kümesinde churn" değişkeni "0" olan 232 ve "1" olan 68 müşteri alınarak toplam müşteri sayısı tüm veri kümesinin %30'luk oranı olan 300'e tamamlanmıştır. Çalışmada ele alınan analizler SPSS Clementine programı ile gerçekleştirilmiştir. Şekil 2'de SPSS Clementine aracılığıyla gerçekleştirilen analizlerin ağ yapısı gösterilmektedir.



Şekil 7.1: Gerçekleştirilen Analizlerin SPSS Clementine'deki Ağ Yapısı.

Çalışmada ele alınan telekomünikasyon şirketinin 1000 müşterisinden hangilerinin ayrılma eğiliminde olduklarını belirlemek amacıyla Lojistik Regresyon, Karar Ağacı ve YSA analizlerinden yararlanılmıştır. Söz konusu analizlerin gerçekleştirilmesi sonucunda elde edilen sınıflandırma sonuçları ve başarı oranları sırayıyla Tablo 7.2 ve Tablo 7.3'te verildiği gibidir.

Yöntem		Eğitim Kümesi			Test Kümesi		
		Gözlenen			Gözlenen		
LR	Tahmin	0	1	Toplam	0	1	Toplam
	0	482	60	542	220	12	232
	1	113	45	158	40	28	68
	Toplam	595	105	700	260	40	300
C5.0	0	441	101	542	224	8	232
	1	93	65	158	37	31	68
	Toplam	534	166	700	261	39	300
YSA	0	499	43	542	224	8	232
	1	86	72	158	43	25	68
	Toplam	585	115	700	267	33	300

Tablo 7.2: Sınıflandırma Sonuçları.

Yöntem		Eğitim Kümesi		Test Kümesi	
		Sayı	Oran	Sayı	Oran
LR	Doğru	527	%75,29	248	%82,67
	Yanlış	173	%24,71	52	%17,33
	Toplam	700		300	
C5.0	Doğru	506	%72,29	255	%85,00
	Yanlış	194	%27,71	45	%15,00
	Toplam	700		300	
YSA	Doğru	571	%81,57	249	%83,00
	Yanlış	129	%18,43	51	%17,00
	Toplam	700		300	

Tablo 7.3: Sınıflandırma Başarı Oranları.

Gerçekleştirilen analizlerin Tablo 7.2 ve Tablo 7.3'te verilen sonuçlarına göre, müşterileri ayrılma eğiliminde olanlar ve olmayanlar şeklinde sınıflandırmada C5.0'in %85,00, YSA'nın %83,00 ve LR'nin %82,67 oranında başarı sağladığı görülmektedir. Ele alınan bu üç yöntemin performanslarını karşılaştırmak amacıyla “duyarlılık” (sensivity), “özgüllük” (specificity), “hasasiyet” (precision) ve “doğruluk” (accuracy) ölçümleri kullanılabilir. Söz konusu ölçümlerin formülleri sırasıyla aşağıdaki gibi olup formüllerin işletilmesi sonucunda elde edilen sonuçlar ise Tablo 7.4'teki gibidir.

$$\text{Duyarlılık} = \text{Doğru Pozitif} / \text{Pozitif} \quad (7.1)$$

$$\text{Özgüllük} = \text{Doğru Negatif} / \text{Negatif} \quad (7.2)$$

$$\text{Hassasiyet} = \text{Doğru Pozitif} / (\text{Doğru Pozitif} + \text{Yanlış Pozitif}) \quad (7.3)$$

$$\text{Doğruluk} = \text{Duyarlılık} \left(\frac{\text{Pozitif}}{\text{Pozitif} + \text{Negatif}} \right) + \text{Özgüllük} \left(\frac{\text{Pozitif}}{\text{Pozitif} + \text{Negatif}} \right) \quad (7.4)$$

	Eğitim Kümesi			Test Kümesi		
	LR	C5.0	YSA	LR	C5.0	YSA
Duyarlılık	0,8100	0,8258	0,8530	0,8462	0,8582	0,8390
Özgüllük	0,4286	0,3916	0,6261	0,7000	0,7949	0,7576
Hassasiyet	0,8893	0,8137	0,9207	0,9483	0,9655	0,9655
Doğruluk	0,7528	0,7229	0,8157	0,8267	0,7493	0,8301

Tablo 7.4: Yöntemlerin Performans Ölçümlerine Göre Karşılaştırılması.

Tablo 7.4'teki sonuçlara göre eğitim verileri için yöntemlerin büyükten küçüğe doğru duyarlılık ölçüsüne göre sıralanışı YSA, C5 ve LR; özgüllük ölçüsüne göre sıralanışı YSA, LR ve C5.o; hassasiyet ölçüsüne göre sıralanışı YSA, LR ve C5.o; doğruluk ölçüsüne göre sıralanışı ise YSA, LR ve C5.o şeklinde olduğu görülmektedir. Bu sonuçlara göre eğitim kümesi için performansı yüksek olan yöntemin YSA olduğu söylenebilir.

Benzer biçimde test verileri için yöntemlerin duyarlılık ölçüsüne göre sıralanışı C5.o, LR, YSA; özgüllük ölçüsüne göre sıralanışı C5.o, YSA ve LR; hassasiyet ölçüsüne göre YSA, C5.o ve LR; doğruluk ölçüsüne göre sıralanışı ise YSA, LR ve C5.o şeklindedir. Bu sonuçlara göre eğitim kümesinde olduğu gibi test kümesinde de performansı yüksek olan yöntemin YSA olduğu söylenebilir.

8. Sonuç

Şirketler için kâr etmenin en önemli stratejilerinden bir tanesi de yeni müşteriler edinmek-tense var olan müşterilerini elde tutmaktır. Bu nedenle araştırmacıların bir çoğu müşterilerini elde tutmak isteyen şirketlere yardım etmek amacıyla çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Churn ana-lizi olarak adlandırılan bu yöntemlerin çoğu müşterilerin demografik, fatura bilgilerinden ve veriyi kullanma şekillerinden yararlanarak geliştirilmiştir. Bu yöntemlere alternatif olarak çeşitli veri madenciliği yöntemleri kullanılarak da ayrılma eğilimi olan müşteriler belirlenebilmektedir. Churn analizi bütün sektörler için önemli bir analiz olmakla beraber özellikle telekomünikasyon sektörü için daha büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, telekomünikasyon sektöründe faaliyet gösteren bir firmanın ayrılma eğilimi gösteren müşterilerini belirleyebilmek için veri madenciliği yöntemlerinden LR, C5.o ve YSA kul-lanılmıştır. Elde edilen sonuçlardan her üç yöntem için de doğru sınıflandırma oranının %80'nin üzerinde olduğu görülmüştür. Çalışmada ayrıca söz konusu yöntemlerin performansları da kar-şılaştırılmıştır. Bu amaçla duyarlılık, özgüllük, hassasiyet ve doğruluk ölçümlerinden yararlanıl-mıştır. Karşılaştırma sonucunda ele alınan yöntemlerden YSA'nın performans açısından diğerle-rine göre daha iyi sonuçlar verdiği görülmüştür.

Kaynakça

- ELMAS, Ç., *Yapay Zeka Uygulamaları*, Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş., Ankara, 2007.
- ERPOLAT, S., *Hibrit Sınıflandırma Sistemi ve Kural Çıkarmada Farklı Bir Yaklaşım*, MÜ, Sosyal Bilimler Ens., Ekonometri Anabilim Dalı, Yöneylem Araştırması Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2010.
- KALAYCI, Ş., *SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri*, 2007.
- QUINLAN, J.R., *C4.5: Programs for Machine Learning*, Morgan Kaufmann, 1993.
- SAĞIROĞLU, S., Besdok, E. ve Erler, M., *Mühendislikte Yapay Zeka Uygulamaları-I: Yapay Sinir Ağları*, Ufuk Yayıncılık, 2003.

Tıp Endüstrisi, Modernite ve Sanat: ‘Dr. Tulp’un Anatomi Dersi’¹

Yrd. Doç. Dr. Serhat SOYŞEKERCİ²

Özet

Bu yazı modernite süreci ile iktidar kaynağı olan tıbbın yükselişine, meslekler sosyolojisi-ne göre sağlık sektörü içinde tekelleşen ilk mesleğin tıp olduğuna ve tıbbın sanatsal portresi-ne odaklanmıştır. Bu çalışmanın ilgi odağı Rembrandt’ın Barok resmini yansıtan Dr. Tulp’ un Anatomi Dersi adlı tablosu ile modern tıp arasındaki ilişkinin analiz edilmesidir. Onsekizinci yüzyılda tedavilerin kamuya açık alanlardan simgesel anlam taşıyan hastane kurumlarına geç-mesi modernite ile beraber tıp mesleğinin yeni bir imgesi olmuştur. Böylece tıp, gözlemci bakışı olmaktan, bir kurum tarafından doğrulanan klinik bakışa dönüşmüş ve sanayileşme ile beraber kapitalizmin tıp sektörüne yeni pazarlar bulması yoluyla tıbbi iktidar kaynağı yapmıştır. Mo-dern tıp onsekizinci yüzyılın sonunda bir daha geriye dönüşü olmayan yol içinde doğmuştur. Dolayısıyla Rembrandt’ın tablosu kendi tarihsellik koşulları içinde modernite ile klinik tıbbın doğumundan önceki ‘gebelik’ sürecini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tıp endüstrisi, klinik tıp, modernite, Dr. Nicolaes Tulp, Rembrandt

Medicine Industry, Modernity and Art: ‘Anatomy Lesson of Dr. Tulp’

Abstract

In this paper, it is focused on the raising of medicine being source of modernity process and competence, the medicine becoming first monopoly in the health sector to sociology of profes-sion and artistic portrait of medicine. In this study, relation between the modern medicine and the portrait reflecting Baroque painting of Rembrandt is analysed. In 18th. century treatments passing from public space to symbolic significance of the hospital institutions have become a new image of medicine profession with the modernity. So that the medicine, as an observer look into an institution was confirmed by the clinical gaze and capitalism with industrialization of the medical industry find new markets through the power source was medical. Modern medicine was born in non-road at the end of the 18th. century. Therefore Rembrandt’s table involves the process of the ‘pregnancy’ before the birth of clinic medicine in terms of historical conditions.

Keywords: Medicine industry, clinic medicine, modernity, Dr. Nicolaes Tulp, Rembrandt

1. Giriş

Bu yazı modernite ile iktidar kaynağı olan tıbbın yükselişine, meslekler sosyolojisinde sağlık sektörü içinde tekelleşen ilk mesleğin tıp olduğuna ve tıbbın sanatsal portresine odaklanmak-tadır. Onsekizinci yüzyılda tedavilerin kamuya açık alanlardan simgesel anlam taşıyan hastane kurumlarına geçmesi modernite ve tıbbın yeni bir imgesi olmuştur. Böylece modern tıp gözlem-ci bakışı olmaktan, bir kurum tarafından doğrulanan klinik bakışa dönüşerek yeni bir söylem dili geliştirmiştir (Foucault, 2006: 117). Bu söylem, günümüzde endüstriyel yapıda kendine yeni

¹ Bu makale VIII. Uluslararası Bilgi, Ekonomi ve Yönetim Kongresi’nde sunulan bildirinin (Soyşekerci, 2010) genişletilmiş versiyonudur.

² Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Biga MYO, soysekerici@comu.edu.tr



pazarlar bularak “kalbe gereksiz yere takılan pil, estetik ameliyatlarda patlama, umutsuz kanser hastalarını bir dizi operasyona ikna etme” (Light, Levine, 1998: 176) gibi ölümü karşı konulamaz şekilde klasik hastane pratiğine dönüştürmektedir. Bu yönüyle piyasada birer reklâm aracı hâline gelen tıbbın ‘ölüm anı’ nında seküler perspektife zemin hazırladığı görülmektedir (Illich, 1995).

Batı tıbbının sanatsal bakış açısındaki yaşamsal gerçekliği Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn (1606-1669)’in ‘Dr. Tulp’un Anatomi Dersi’ tablosunda karşımıza çıkmaktadır (Şekil 1). Işık ve gölgeyi ustalıkla kullanan Rembrandt’ın bu tablosunda ‘kadavra’ resmin merkezindedir (Hayakawa vd., 2006: 1240; Illich, 1995: 127). Cerrahlar Loncası tarafından ilk lonca siparişi olarak bilinen bu tablo, şehir meclisinin onayı ile üç gün süren bir kadavranın incelenmesi ve resme tarihsel boyut katan anatomi dersinin halka açık mekânda verilmesine çarpıcı bir izlettir. Kuşkusuz Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomi Dersi tablosunu esinsel bir yaratım mı yoksa sipariş üzerine mi yaptığı bu çalışmanın sınırlarını zorlayacağı için ayrıca araştırılması gereken bir konudur. Ancak tabloda Cerrahlar Loncası başkanının Dr. Nicalaes Tulp, asistan doktorların ise loncanın diğer üyeleri olmaları Rembrandt’ın tabloyu sipariş üzerine yaptığı ihtimalini artırmaktadır. Cerrahlar Loncasının başkanı Dr. Tulp’un idam edilmiş bir suçlunun bedeni üzerinde verdiği ders, loncanın diğer üyeleri tarafından izlenmekte ve arka figürde elindeki kağıtta öğrenci doktorların isimleri yazmaktadır. Tabloda dikkati çeken bir başka nokta günümüz tıp operasyonlarındaki gibi otopsi yapılan bedene ışık verilmemekte, aksine ışık bedenden yayılmaktadır. Dolayısıyla mefhum, şeyleştirilmiş bir nesne değil özne konumundadır. Işık anlatıma konu olan bedende yoğunlaşmakta ve etrafa gölgeli veya karanlık bir şekilde dağılmaktadır. Doktorlar, kadavranın dışında simetrik olarak dizilmiş figürler ve hijyenin olmadığı bir ameliyat ortamı tabloda dikkati çeken bir perspektiftir. Avrupa tıp tarihinde Fransız Devrimi ve modernite öncesinde tıbbın sanatsal portresini betimleyen bu tablonun günümüz teknolojisine yeni bir tıbbi dil ve bakışlılık sunduğu söylenebilir. Günümüz tekniği içinde endüstrileşen tıbbın işletme marjı söylemi “suni olarak yaratılmış dölyatağına kök embriyolarının ana rahmine yerleştirildiği an doğumu, elektro-kardiyogram³ beyin dalgalarının düzleştiği an ölümü” (Illich, 1977; 1995: 140), başlangıcı ve sonu belli bir evrende hastanelere bırakmıştır. Oysa onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda ne rahibin ne de doktorun ölüm sırasında ölümcül bir insana yardım etmesi beklenmezdi. Hekim, ya iyileşmeye yardımcı olur ya da ölümün kolay ve çabuk olmasına yardım ederdi. Böylece hekimin görevi ölümün hastayı yakaladığının özel belirtilerini görmektir (Illich, 1995: 126). Rembrandt tablosunda beden ve ruhu, ölümü ve bakışlılığı tasarımlarken Dr. Tulp, asistan doktorları ile beraber mefhum üzerinde ölümü keşfetmeyi ve onu tanımayı analiz etmektedir. Ne var ki günümüz tıbbi teknolojinin hastanelerde kurguladığı sonlu evren Vahiy’de “Alfa ve Omega, birinci ve sonuncu, başlangıç ve son benim” (Vahiy, Bap 22: 14) şeklindeki betimlemenin karşı cephesindedir. Dolayısıyla Batı tıp tarihinde Aydınlanma Çağı’ndan itibaren ölümün ne zaman geleceği doktorlara verilmiş, doktorun insanlıkla ölüm arasına girmeye kalkması ile ölüm, dolayimsızlığını ve mahremiyetini yitirmiştir (Illich, 1995: 131-135). Böylece Foucault’nun izini sürdüğü klinik tıp, Illich’in majör tonlamasında günümüz hekimliğinin de yeni doğasına bir göndermedir: ‘Ahlaki girişimci’.

2. Modernite, Klinik Tıp ya da Proto-Klinik

Modern tıp, onsekizinci yüzyılın sonunda tarihsel olasılığı ve rasyonelliğin yapısını tanımlayan koşullar altında doğmuştur. Böylece pozitif bir bilim dili bulunarak gösteren semptomlar ile gösterilen hastalık arasında yeni bir söylem dili belirlemiştir (Foucault, 2006: 10-17; Illich, 1995: 109). Kliniğin başlangıcı ya da proto-klinik uygulamaları hastane gerektirmeyen ve hastalara ayakta tedavi uygulamak üzere teçhiz edilmiş ve uygun personel ile temin edilmiş bir tedavi sistemidir (Gelfand, 1981: 169). Michel Foucault’nun kliniği onsekizinci yüzyılın sonlarında Batı tıbbının kuruluşu ve hastane kliniği ana fikrinin aniden ortaya çıkması açısından parlak bir olaydır.

³ Kardiyografin kaydettiği kalp hareketlerinin çizgilerle gösterilmiş grafiği.



Foucault'nun tezi, özetle, kliniğin doğuşunu, tıpta genel bilgi değişimini, Fransız toplumunda devrimden kaynaklanan yeniden yapılanma sonucu önemli bir nitelik değişimini savunur. Bu yeni tıp söylemi ve onsekizinci yüzyılın başlarında hekimlerin hastalıkları bulma ve teşhis etme tarzları arasında bir bağlantı yoktur. Hastalıkları soyut olarak adlandırma ve sınıflandırmaya dayalı tıbbi bilgi sistemi; verileri gözlemleme, ayrıntılı grafik okuma, yorumlama ve hastalarda gözlenenleri analiz etme yoluyla bilgi edinilmesi sonucunda tamamen ortadan kalkmıştır (Gelfand, 1981: 169). Bu dönüşüm modernite ile beraber yeni bir tıp söylemidir. Böylece bedenın kapsamlı gözlemleme biçimindeki disiplinler bilgi olarak modern iktidarın uygulamalarına yönelik ilkeli yöntem, bilginin görünür nesnesi olarak 'doğmuştur' (Foucault, 1975; 2001). Yatan hastaların vaka kayıtlarını ve bu konudaki çalışmaları derinlemesine incelediğinde Foucault, gerçek anlamda klinik tıbbının en az Hipokrat kadar eski olduğunu farkındadır. Foucault, 'Kliniğin Eski Çağı' adlı yazısında onsekizinci yüzyıl Avrupası'nda önce Leyden Enstitüsü'nde, ardından Fransa'da nadir olmasına rağmen hastane kliniklerinin tuhaf bir şekilde model olduklarını belirtmektedir. Ancak Foucault, bu kliniklerin veya proto-kliniklerin modernlerinden çok farklı olduğunu ve bu yüzden önceki kliniklerin de aslında bu modern kliniklere dönüşmüş olmadığı fikrinde haklı olarak ısrar eder (Gelfand, 1981: 170). Sonrakilerin aksine proto-klinik bir inceleme, teori, test etme, keşif veya araştırma yeri değildir. Onsekizinci yüzyıl kliniği Aydınlanma Çağı'nın hastane amaçları ve düşüncelerinde olduğu gibi tıp eğitiminde de marjinal bir yapıdan farklı bir şey oluşturmaktadır. Diğer yandan yeni klinik, tıbbi girişimlerde merkezi noktadadır. Tıbbi araştırmayla hemen hemen aynı yoğunlukta olduğundan hastaneler belirli zaman ve vakaların dışında iki fonksiyonu birleştirerek bir *araştırma ve eğitim merkezi* hâlini almışlardır (Gelfand, 1981: 170).

Onsekizinci yüzyılın sonunda birçok yönüyle modern olan yeni klinik tıp ortaya çıkmıştır. Foucault'nun söylemi ve metaforuna bakıldığında bu kliniğin doğuşu gerçekten etkileyicidir. Açıkçası ânî ve kendiliğinden gelişen ve ne ebeveyn ne önyargı ne de 'gebelik dönemi' (bu kavram öncekilerin taşıyıcısı olarak düşünmeli) gerektirmeyen bir olaydır. Devrim döneminin olayları ve düşünceleri tüm bu olanlara bakıldığında sanki bir 'ebe' metaforu işlevi görmektedir (Gelfand, 1981: 170). Gerçekten de Fransa'da kralın emriyle 1775 yılında P. Haudesierck tarafından hazırlanan hastaneler yönetmeliğinin 13. maddesi her öğretim yılına ordu ve garnizonlardaki askeri birliklerde bulunan başlıca hastalıklarla ilgili uygulamalı ve klinik bir ders konulmasını getirmiştir (Foucault, 2006: 82). Böylece klinik tıp bir emir-komuta ilişkisinde yukarıdan aşağıya tekbiçimci yeni bir söylem dili ve yeni bir hastane imgesidir. Bu imgelem adeta hastaların hastanelerden *taburcu* olması ile askeri bölüklerin *tabur tabur* sıraya dizilmesi arasında ortak bir ilişkiyi çağrılmamaktadır. Bu eşsesli kelimeye rağmen doktorlar askerler gibi sıkı bir itaat disiplini ile yetiştirilmeseler bile bazı doktorlar güvenlik kaygılarından dolayı böylesi bir yetiştirme biçimine sahiptirler. Mahkûmları tedavi ve muayene eden doktorlar bu gruba girmektedir (BTO, 1996: 56). Fransa'da devrim sonrası Direktuvar Dönemi 1795-1799 tarihleri arasında iktidarda olan Bonoparte'nın 18. Brumaire Darbesi ile sona ermesini sağlayan bir dönemi içermesi tıp alanında yardımların belediyeleşmesini ve merkezden çevreye olan bir eğilimi canlandırmıştır. Devrimin ılımlı Cumhuriyetçileri olan Jirondenlere karşı devrimin burjuvazinin radikal kanadını oluşturan Konvansiyon Üyeleri, hastanelerin ortadan kaldırılmasını; çünkü, bu sayede sefaletin kurumsallaşmaya dönüşmesinden arınacağını ileri sürmüşlerdir (Foucault, 1975: 82, 2006: 66). Batı tıbbında Ortaçağ'da yoksulları gözeten hastaneler, onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru kentsel mimarinin bir bölümüne, ondokuzuncu yüzyılda sosyal yardım hizmetlerine, yirminci yüzyılda ise sosyal sigortalara dönüşmüştür (Baudrillard, 2006: 61; Illich, 1995). 1544 tarihinde Paris'te Düşkünler Evi adı altında serseriler, deliler, hastalar ve toplumun dışladığı kişiler ortak mekânda toplumsal bir bölüm altındaydılar (Baudrillard, 2006: 61). Dolayısıyla Batı'da hastanelerin kökeni yolcular, avareler, gezginler, kimsesizler ve yoksullar için birer *koğuş* olarak ortaya çıktığından avareler, ayyaşlar, saralılar, sakatlar, deliler bir arada ve karmakarışık yatarlardı. Ampütasyonlar⁴ yatakların arasındaki geçiş yerlerinde yapıldığı için hastalıkları ortadan kaldırma işi ancak Restorasyon ile birlikte tıp mesleğine dönüşerek gerçekleşmiştir. "1770'te pratisyen

⁴ Hekimler tarafından bir organın kesilmesi işlemi.



hekimler veba ve frengi dışında pek az hastalık bilmesine karşın 1860'ta Avrupa'da sıradan yurttaşlar pek çok hastalık adını bilmekteydiler" (Illich, 1995: 111). Neredeyse bir yüzyılı bile doldurmadan oluşan bu değişim tıp tarihinde aralarında bağlantı kurulamayan süreksizliğine bakılmaksızın Foucault'nun klinik tıpta 'yenilikler tezi'nin de önemine bir vurgudur. Şimdilerde kliniğin doğuşu temasına bir taslak hazırlama araştırması yapılsa da modernitenin kliniği artık aşılmıştır. Kliniğin aniden ortaya çıkışı "gebelik dönemi" köken anlayışına da yeni bir kavram katmaktadır (Gelfand, 1981: 170). Devrim ve öncesi dönem Fransız cerrahi tıp örneklerini göstererek bu örneklerle kliniğin doğuşu fikri arasında ince farkı irdeleyen Foucault, onsekizinci yüzyılın ortalarına kadar Fransız hekimlerinin entelektüel ve sosyal düşüncelerinin yüzeysel kaldığı gelenekselliği göz ardı ederek geçmişle olan kopukluk varsayımını ortaya koymaktadır. Foucault, tıbbi kariyeri ile eşanlı bir şekilde elit bir söylemde kendini sınırlayarak ikinci planda kalsa bile aslında sayısız hekimin bulunduğu geniş hizmet veren organize bir sağlık çalışmasında deneyim edinme fırsatını kaçırmıştır (Gelfand, 1981: 179). Annales Okulu önderliğinde *Societe Royale de Medicine* - Kraliyet Tıp Topluluğunun- geniş arşiv taramasından sonra Foucault'nun kitabı onsekizinci yüzyılın sonunda tıptaki temel değişimle ilgili çok az şüphe bırakmaktadır. Ancak son yıllarda bol ve zengin tıbbi ürünler Foucault'nun orijinal çalışmalarından çok daha önce tıbbi değişim kavramına cerrahinin modellik rolünü en aza indiren söylemler ile karşılık vermektedir. Bu süreçte klinik tıbbın bazı element kökenleri gizlendiği için hekimler gayretlerini göstermekle meşguldüler. Klinik devrimde ortaya çıktığı ve yüzyılın sonlarında bütünleştiği zaman, aynı anda Fransız anatomist Bichat'ın genel anatomi, fizyoloji ve patoloji gibi alanlarda kavramsal yenilikleri yeni bir yapı oluşturmuş ve Foucault'nun 'doğum' ifadesini doğrulamıştır (Gelfand, 1981: 179). Devrim dönemi hastanelerinin Paris tıp yapısında önemli bir yeri olduğunu düşünen yenilikçi süreç tartışmaları ile hastaneler ve Fransız cerrahisi arasındaki samimi dostluk dikkat çekicidir. Epistemolojik ve sosyal faktörler özenli cerrahi öğrenciler hiyerarşisinin oluşturduğu *Hotel-Dieu of Paris*'teki cerrahlar ve hastaneler ilişkisine delil teşkil ederek bu bağa katkıda bulunmaktadır. Açıkça söylemek gerekirse hastane yönetiminin statüsüne rağmen onsekizinci yüzyılın cerrahi klinikleri sonraki tıp reformcuları için önemli bir emsal teşkil etmektedir (Gelfand, 1981: 180). Modernite ile beraber kliniğin doğuşunun tarihi rolü, yeni tıbbi yapının neden özel ve genel özelliklerini ortaya koyduğunu açıklamaya yardımcı olmaktadır.

3. Rembrandt ve 'Dr. Tulp'un Anatomi Dersi'

Hollandalı ressam Rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunda Dr. Nicolaes Tulp tarafından anlatıma konu olan anatomi dersi, sekiz doktorun tıbbi bilgi sisteminin ayrıntılı analizini ve gözlemini yansıtmaktadır. Günümüzde bu tablo yeniden okunduğunda tabloda 'sekiz adam' olması münasebetiyle erkek egemen bir toplumun değiştiği izlenimi vermesi açısından feminist akım tarafından eleştirel bir perspektiften yorumlanmakta ve 1976 yılında Mary Beth Edelson'un *Ataerkilliğin Ölümü* (Şekil 6) adlı yapıtında betimlenmektedir (Muraz, 2009: 67). Her şeyden önce Rembrandt'ın bu tablosunda tarihsel süreçteki mekânın anlamı önemlidir. Homojen bir mekânda değil, halka açık ve gözlemlenebilir bir halk meydanında "tıbbi bakış, özelliklerin ayrılması, aynı ve farklı olanların bulunması, onların kümelenendirilmesi ve türlerine göre sınıflandırılması" (Foucault, 2006: 117) şeklinde Dr. Tulp tarafından en ince ayrıntısına kadar anlatılmaktadır. Rembrandt bir hekim olmamasına rağmen mefhumun kolundaki damarları tabloda kusursuz bir şekilde işlemektedir. Bir hekim olmayan Rembrandt'ın bu ayrıntıyı tablosuna yansıtması meslekten olmayan birisinin tıp mesleğine kattığı anlamlı ve yoğunlaşmış bir ilginin de kaynağıdır. Gözlem, bakışım ve felsefenin ustalık ile örtüşen tarafı bu konuda sınırsız örnekleri karşımıza çıkarmaktadır. Onaltıncı yüzyılda bir berber çırağı olarak işe başlayan ve kanamayı durdurmak için büyük damarları bağlayarak anesteziye önemli bir katkı yaparak zamanla Fransız hekim olarak tarihe geçen Ambroise Pare (Smith, 2001: 35) çarpıcı örneklerden birini oluşturmaktadır. Şarap mahzeninde varillere vurarak doluluk oranının el yordamıyla belirlenmesi ve Perküsyon yoluyla vücudun organ ve boşluklarını parmaklar ile yoklamak, modern tıbbın her ne şekilde olursa olsun geleneksel tıbbi yöntemi devraldığı gerçeğini göstermektedir.



Şekil 1: Dr. Tulp’un Anatomi Dersi – (31 Ocak 1632) Rembrandt, Web Gallery of Art, “The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp”

Çoklu disipline konu olan (müzik ve askeri alanda da kullanılması münasebetiyle) perküsyonun tıp tarihinde ilk olarak 1761 tarihinde Avusturyalı hekim Leopold Auenbrugger von Auenbrugg tarafından tanımlandığı bilinmektedir. Böylece tıpkı bir fıçıya vururken sesin toklaştığında nereye kadar dolu olduğu anlaşılıyorsa bunun hastalar veya kadavra üzerindeki çeşitli muayene ve denemelerde doğrulanabileceğine inanılmaktadır (Foucault, 2006: 197). Benzer şekilde el yordamı ile dokunarak yoklamayı onyedinci yüzyılda İngiliz yazar Jonathan Swift’ın *Uşaklara Talimatlar* (Directors to Servant) adlı eserinde betimlediği görülmektedir: “Dolu olup olmadığını anlamak için her bir şişeye parmağını sok, en emin yol budur, çünkü hiçbir şey dokunmanın yerini tutamaz” (Josipovichi, 1997: 9). Dolayısıyla modern tıbbın felsefeye dayalı Hipokrat tıbbından şekil ve biçim değiştirerek ayrıldığını ve fakat bu geçişkenlik içerisinde yeni varyasyonlar ile bundan bir kopuş olmadığı görülmektedir. Gerçekten de bakış gezinirken, göz atış dümdüz hareket etmekte ve görünür bir düzensizlik içinde bakış, göz atışı oluşturacak hâle gelmektedir. Derinlikleri yoklayıp muayene eden işaret parmağı hekimlerin sürekli göz atışın ne olduğunu tanımlayacakları *dokunma* ile ilgili metaforu açıkça ortaya koymaktadır (Foucault, 2006: 153). Ancak her şeye rağmen yine de Rembrandt bu tablosunda meslekten olmayanların tıbbı katkılarına karşı ‘elit’ bir portreyi resmetmektedir. Zira Batı’da modernite öncesinde hekimlerin *eril* cinsiyetle izahı Rembrandt’ın tablosunda da dikkati çekmektedir.

Avrupa’da onyedinci yüzyılın genel anatomi dersleri sadece eğitim amaçlı değil, sosyal, dinsel ve kültürel bir içeriği de taşımaktadır. Otopsiler ve anatomi dersleri, her yıl canlı gösteriler ile yansıtılıyor ve bunlar herkese açılıyordu. Bu dersler, genellikle kadavrayı korumak için havanın yeteri kadar soğuk olduğu kış mevsiminde yapılmaktaydı. Dr. Tulp’un dersi, 31 Ocak 1632 tarihinde başladı ve normal koşullar altında 3-5 gün devam etti. Onyedinci yüzyıl Avrupası’nda her şeyden önce kadavraların dinsel bir önemine sıklıkla gönderme yapılmaktadır. Dualar, başlangıçta yapılırken hemen ardından büyük bir sessizlik içinde bir dakika boyunca mefhum gözlemlenmektedir. Onyedinci yüzyıl Avrupa tıp tarihi açısından insan, Tanrı’nın büyüklüğünün bir kanıtı olarak Tanrısal bir yaratma şeklinde tasvir edilmektedir. Cerrahlar Loncası, 1552’de Amsterdam’da, Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomi Dersi tablosundan yaklaşık seksen yıl önce kurulmuştur. Onyedinci yüzyıl Hollandası’nda cerrahlık, hekimlik şeklinde algılanmakta ancak bununla beraber ‘usta’ kavramıyla da ilişkilendirilmektedir (Afek vd., 2009: 389). Hekimliğin



Şekil 2: Dr. Tulp'un Anatomi Dersindeki Bazı Asistan Öğrenciler, Web Gallery of Art, "The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp"

ustalık isteyen becerisinin arka planında kuşkusuz felsefe ve dinin karşı konulamaz bir etkisinin olduğu görülmektedir. Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosu onyedinci yüzyıl Avrupa tıp tarihine bilimin, sanatın, dinin ve büyücülüğün iç içe geçmiş helezon yapısını betimlemesi açısından üzerine önem atfedilen bir eser şeklinde düşünülmelidir.

Sekiz adam ve bir kadavra Fransız Devrimi ve modernite öncesi Kıta Avrupası tarihinde tıbbın sosyo-politik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik perspektifine önemli düşünceler katmaktadır. Rembrandt'ın bu tablosunu klinik veya proto-kliniğin 'gebelik' sürecini yansıtmaya münasebetiyle anlamlı olarak düşünebiliriz.

Tablodan bir kesit aldığımızda aşağıda görüleceği üzere resmin temel figürü olan Dr. Nicolaes Tulp, anatomi dersini anlattığı esnada öğrencilerin onu büyük bir dikkatle ve yoğunlaşmış bir ilgiyle dinledikleri görülmektedir (Şekil 2).

Ön alanda kadavra bir köşeden diğerine baskın renkler ile boyanmakta, bir kitap (anatomi kitabı) ve kadavra açık durumda boylu boyunca uzanmaktadır. Rembrandt, sahne dekorunda ağırlıklı olarak siyah ve beyaz tonları seçmiştir. Böylece ışık daha belirgin hâle gelmekte ve gölgeler mekâna muntazaman dağılmaktadır. Resimde Adriaen Adrianson adlı otopsi yapılan kadavra kriminal kayıtlara göre bir paltoyu çalmak suçundan tutuklanarak 31 Ocak 1632'de asılarak idam⁵ edilmiştir (Afek vd., 2009: 390). Dolayısıyla Rembrandt'ın tablosunu yaptığı tarih ile Adrianson'un asıldığı tarih aynıdır. Ortaçağdan aşağı yukarı modernite sürecine kadar kurşuna dizme, asma, baş kesme (giyotin) ve taşlama (recm) gibi ceza yöntemlerinin modernite ile birlikte değişim geçirdiği görülmektedir. Böylece ceza ve infaz teknikleri olarak elektrikli sandalye, öldürücü gaz ve öldürücü iğne gibi uygulamalar devreye girmiştir.

Dr. Tulp' un Anatomi Dersi tablosuna ilişkin asıl çarpıcı olan şey tablonun fotoğrafın henüz keşfedilmediği bir dönemde sanki bir fotoğraf karesi gibi canlılığı ve netliğidir.⁶ Adrianson' un vücudu portrede odak noktadır ve ışık mefhumdan yayılmaktadır. Böylece ölü bir bedende ışık merkezdedir. İlk bakışta kadavra, mefhumun sol kolunun haricinde el sürülmemiş gibi gözükmemektedir. Ancak bakışın yoğunlaştığı an dikkati çeken bazı farklılıklar görülmektedir. Kadavranın sağ kolu sol kolundan önemli oranda daha kısadır. Benzer şekilde sağ kolunun parmak uçları sol kolundaki gibi beline kadar uzanmamıştır. Baş, vücudun merkezinde olması gerekirken göğüs kafesinin yukarısında sağa doğru resmedilmekte ve boyun kısmı tabloda görülmemektedir. Göğüs, belirgin biçimde öne doğru kabarıktır. Öyle ki kadavra sanki bir 'varil göğsünü' (barrel chest) andırır gibidir. Genel anatomi derslerinin Dr. Tulp'un anatomi dersi ile arasındaki en önemli farkı, Dr. Tulp' un Anatomi Dersi' nin kabul edilen protokole uymadığı gerçeğidir. Bu protokole göre birinci gün karın altı ve göğüs, ikinci gün, baş, üçüncü gün ise kol, bacak ve diğer uzuvlar otopsi olmalıydı. İlk bakışta Dr. Tulp'un Anatomi Dersi'nde, otopsi sol kol istisna

⁵ Tarihsel olarak doktorlar idam teknolojilerinin geliştirilmesi ve rafine edilmesinde kilit bir role sahiptirler. Onsekizinci yüzyılda giyotinin geliştirilmesinden, 1880'lerdeki asma ve elektrik akımıyla öldürme yöntemleri günümüzde öldürücü gaz ve öldürücü iğne tekniklerine dönüşmektedir (BTO, 1996: 109). Bütün bu uygulamalar gelenekler, inançlar ve teknoloji ile ülkeler bazda farklar yaratmaktadır. Örneğin Güney Afrika'da bedensel ceza sıkça uygulanmaktadır. 1985-1990 arasında Güney Afrika mahkemelerinin verdiği kırbaçlama cezası 180.000' in üzerindedir. Kırbaçlama İran, Suudi Arabistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Ürdün ve Ortadoğu dışında Pakistan'da şeriat yasalarıyla gerçekleştirilmektedir. Pakistan'da General Ziya-ül Hak hükümetiyle kırbaçlama yürürlüğe girmiştir. 1988 seçimleriyle beraber Benazir Butto'nun ABD ziyareti sonrası bedensel cezaların kaldırılmasını söylemesine karşılık hükümeti döneminde iki kez kırbaçlama uygulanmıştır (BTO, 1996: 101). Sol elin (veya parmakların), suçun tekrarı ise sol elin tamamının ve sağ ayağın kesilmesi şeklinde Çapraz Uzun Kesimi adı verilen yöntem bu kategoriye girmektedir. Hemen her dönemde olduğu gibi günümüzde de tıp endüstrisi bu konuda hızlı ilerlemeler kaydetmektedir. Tahran Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde el ve parmakları aynı anda kesen bir cihaz geliştirilmesine rağmen yine de Müslüman olan elli ülkenin 1/6'sında kırbaçlama uygulanmaktadır (BTO, 1996: 100-101).

⁶ Susan Sontag bir görüntü envanteri olarak ilk fotoğrafın 1839 yılında oluşmaya başladığını vurgular (Sontag, 2008: 1-5). O hâlde ilk fotoğraf Rembrandt'ın tablosundan neredeyse iki yüzyıl sonra oluşmaya başlamıştır.

olmak kaydıyla, bütün diğer vücut parçaları (baş, göğüs ve karın bölgesine ait uyluklar) el sürülmemiş olarak görülmektedir (Afek vd., 2009: 390). Burada sorulması gereken iki soru vardır. Birincisi, mefhumun vücudu ve otopsi gerçek hâliyle de böyle midir? İkincisi ise otopsi ideal hâle getirilerek ona simgesel bir anlam mı yüklenmiştir? Bu iki soru tıbbi ve sanatsal her iki bakış açısına da uygundur. Tıbbi bakış açısından sorunun yanıtı, gerçekçi şekilde ve gerçeklere dayalı olarak Rembrandt tarafından bunun yapılmış olmasıdır. Sanatsal bakış açısından yanıtı ise kadavranın resme simgesel bir anlam kattığıdır. Böylece üslubu abartarak kadavrayı olağan şeklin dışına taşırarak Barok sanatına da uyumlu olacaktır. Bu



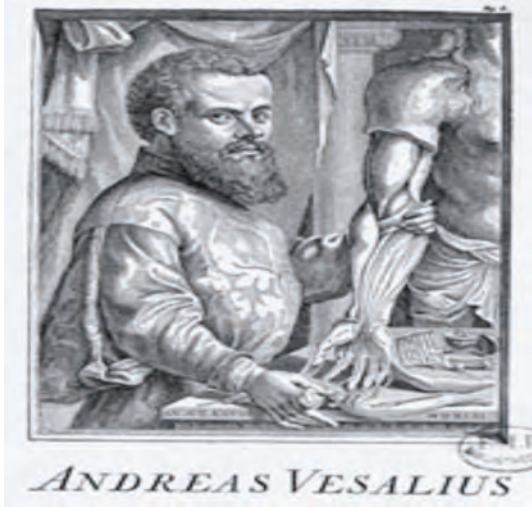
Şekil 3: Dr. Joan Deyman'ın Anatomi Dersi

yönüyle Rembrandt Barok sanatı ve yönteminin de gereği olarak kadavraya simgesel bir anlam yükleyerek bir 'olağandışılık' görüntüsü vermektedir. Ancak bu bakış açısı pek tatminkâr değildir. Çünkü Rembrandt bu gibi değişiklikleri Cerrahlar Loncası ve öğrenciler tarafından itirazlara sebep olmamak için kusursuz bir tablo yapacak derecede zaten biliyordu (Afek vd., 2009: 391). Kaldı ki bu durumu Rembrandt'ın bir kusuru olarak kabul etsek bile bu kez de onun 'büyük bir deha' olması gerçeği meşruiyet kazanamazdı. O hâlde Rembrandt'ın tabloda kadavrayı resmederken bir kolun daha kısa olduğunu, kadavranın boynunun olmadığını ve şişkin bir göğsü bile rek ve bilinçli olarak yansıtmaması kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla bu tabloda Dr. Tulp'un genel anatomi dersini değil, patolojik anatomi dersini anlattığı sonucuna varabiliriz. Diğer bir ifadeyle kadavra, Rembrandt tarafından idealize ve sembolize edilmiş şekliyle değil gerçekten patolojik bir vücuttur (Afek vd., 2009: 392). Hemen belirtmek gerekirse patolojik anatomi, "hastalık durumunun insan bedenindeki organlarda yarattığı görünür bozuklukların bilinmesine dayalı bir bilimdir" (Foucault, 2006: 168). Bütün bu değerlendirmeler ışığında aklımıza yanıt aranması gereken başka bir soru takılmaktadır. Bu da Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunun Barok sanatı içinde ele alınıp alınmadığıdır. O hâlde anatomisi yapılan kadavra patolojik bir vücut olduğuna göre Rembrandt'ın bu tablosunun Barok resmi içermediği sonucuna varabiliriz.

Dr. Tulp, kadavradaki kolun incelemesinde kabul edilen protokolden temkinli bir sapmanın ölüm sonrası sınav için kullanıldığına odaklanmaktadır. Yani ruhun ve bedeninin birbirinden ayrılma anı Dr. Tulp'un öğrencilerine anlattığı ana temadır. Bu da ilgili dönemin tıp olgusunda ruh ve bedeninin inceleme alanında bir metafiziksel analiz olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Rembrandt, bize sadece otopsiyi yapılan eli göstermekte, göğüs ve baş arka planda kalmaktadır. Bütün diğer anatomi derslerinde olduğu gibi Rembrandt'ın 1656 yılında yaptığı Dr. Deyman'ın Anatomi Dersi tablosunda Dr. Joan Deyman'ın yaptığı otopsi ise protokole uymaktadır (Şekil 3). Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunda derse katılan öğrencilerin isimlerinin listesi lonca üyesi asistan bir öğrencinin elinde yazılı olarak tutulmaktadır. Rembrandt'ın ikinci anatomi dersi tablosu olan Dr. Deyman'ın Anatomi Dersi tablosu ise Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosuna kıyasla simetrik figürlerden oluşmaktadır. Doktor, savcı⁷ ve kadavra resmin tam merkezine yerleştirilmiştir. Doktor, kafa derisini soyarak kafatasını elinde tutar vaziyette beyin yapısı hakkında bilgi vermektedir (Afek vd., 2009: 391).

Açıkçası her iki tabloda da Rembrandt bir semptom (belirti) olarak hastalığın canlı bedenini aramak yerine, anatomi yoluyla kadavra sunmaktadır. Bireysel portreler yapan Rembrandt'ın ruh ve onun konularını algılamak ve göstermek için yeteneğini bu tablolarda yansıttığını dikkate değer görmek gerekir. Işığı ve gölgeyi (Chiaro curo) bireysel portrelerinin dışında doktor, öğrenciler ve bir kadavra ile sunması Rembrandt'ın grup portresine ilişkin yeteneğine bir vurgu şeklinde

⁷ Savcı (Coroner): Şüpheli ölüm olaylarını araştıran yüksek derecede devlet memuru.



Şekil 4: Anatomist Andreas Vesalius, Web Gallery of Art, http://imagesrevues.org/Article_Hors6 Erişim Tar: 5.10.2010

düşünülmelidir (Afek vd., 2009: 391). Rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunda Dr. Tulp ile ilişkili ve ona esin kaynağı olan hekim Andreas Vesalius'tur. Anatomist Andreas Vesalius onaltıncı yüzyılda yaşamış Flemenk-Alman kökenli önemli doktorlardan birisidir (Şekil 4). Dr. Tulp ise Vesalius'un öğrencilerinden olan Paauw'un bir öğrencisidir. Dolayısıyla Dr. Tulp, Vesalius'un metafiziksel düşüncelerini kavrayan ve böylesi düşünce-den beslenen bir hekim olarak değerlendirilebilir (Afek vd., 2009: 392). Ayrıca, Dr. Tulp'un Hollanda'da "Amsterdam'ın Vesalius"u olarak bilinmesi Vesalius'un düşüncelerinden beslendiğinin bir göstergesi olsa gerektir.

Tabloya tekrar dönecek olursak Dr. Tulp anatomi dersini anlatırken sağ eli ve parmaklarıyla kadavranın kas ve bilek hareketlerini göstermekte, sol eli ve parmaklarıyla da kadavrada uygulamaya konu olanı imlemektedir. Diğer bir ifadeyle sağ el pratiği, sol el ise teoriyi aynı anda verirken teori ve pratik ortak mekânda birleşmektedir. Dr. Tulp'un sağ ve sol elinin beden ve ruhun metafiziksel öğretiyle ihya etmesini ve anatomi dersinin başlığına "Vesalius'un De Humani Corporis Fabrica (1543) adlı eserini anlatarak" (Steiner, 2010: 275) vermesini de dikkate değer görmek gerekir. Rembrandt bu tablosunda Dr. Tulp'un yüzüne Tanrı'nın büyüklüğünü gösterdiği için mutluluk dolu bir ifade katmakta ve ölümün bu dünyadaki yaşamın bitişi olduğunu müjdesini veren bir din adamı coşkusunu vermektedir. Dolayısıyla Rembrandt'ın tablodaki ana perspektifi şöyle düşünülebilir: "Ölüm bu dünyadaki yaşamın bitişi olduğundan sanat olarak bireyselleşmiştir" (Steiner, 2010: 275). Zaten hekim değil bir sanatçı olan Rembrandt'ın yaptığı da sanat eseri olduğu için ölüm Dr. Nicolaes Tulp'un anlatımında bireyselleştirilmektedir.

Facies Hippocratica (ölümün hastayı yakaladığının özel belirtilerini görmek) ile hekimler onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda ölüyü canlı kişiymiş gibi tasvir etmektedirler. Hekimlerin perspektifinde ölüye davranış, sanki onların canlı bir kişilik gibi ceza ve yargı infazına muhatap hüküm vermeyi de gerektirmektedir. Bu konuda en esaslı örneklerden birisi "Papa yedinci Urban'ın mezarından çıkarılarak hakkında papazlığı parayla satın aldığına ilişkin hüküm verilip sağ elinin kesilerek Tiber nehrine atılmasıdır" (Illich, 1995: 127). Öyle ki ondördüncü yüzyılda ölümler tanık olarak çağırılabilir, dul kadınlar kocalarının anahtarlarını ve cüzdanlarını tabuta koyarak onları reddedebiliyordu. Cesetlerin ilk kez bir öğretim aracı olarak Rönesans üniversite amfilerine girdiği bilinmektedir. Montpellier'de 1375 yılında ilk aleni disseksiyon⁸ kâfirlik olarak görüldüğü için uzun yıllar tekrarlanmamıştır. Benzer şekilde İngiltere'de üniversite fakültelerine cellâtlardan yılda kırk ceset isteme hakkı verilmiştir. "1632 yılında Rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunu yapması" (Illich, 1995: 128) cesetlerin ve otopsilerin toplumsal, kültürel, dinsel, eğitimsel, siyasal ve ekonomik yönüyle değişim geçirdiğine yönelik önemli bir adımdır. Tabloda bilinen bir hakikat vardır ki bu da kadavranın sadece cesedin koluna yapıldığı ve bunun da



Şekil 5: Kadavra Adriaen Adrianson, Web Gallery of Art, "The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp"

⁸ Cesedin kesilip yanılarak açılması işlemi

ilgili protokole uymadığıdır. Öncesinde de vurguladığımız üzere mefhumun başı hem doğal olmayan bir konumda hem de yüz hatları belirgin değildir (Şekil 5). Dolayısıyla Rembrandt'ın cedi çok az ya da hiç görmeyip, otopsili ve kadavralı hâliyle ilk gün görmüş olmasından kaynaklı bir sebebe bağlamak daha yüksek bir ihtimaldir.

Bir kez daha yinelemek gerekirse mefhum Adrianson'un asılarak idam edildiği tarih ile Rembrandt'ın tablosunu yaptığı tarih aynıdır. Otopsinin protokole uygun olmadığını bir kenara koyarsak yine de her şeyden önce bu tabloyu geçmişe tanıklık etmesi ve hakikati aramak açısından önemsememiz gerekir (Afek vd., 2009: 392). Ruh, canlı bedenden ayrı düşünülemeyeceği için hekimler din adamları gibi kilisenin doğal mirasçıları olarak bedenin papazları işlevini taşımaktadırlar (Foucault, 2006: 53). Doğal olarak Rembrandt'ın tabloda Dr. Tulp'u tıpkı bir papaz edasında betimlemesini ilgili dönemin ve olgularının ışığında bu yüzden dikkate değer görmemiz gerekir.

4. Tıp Endüstrisi ve Tıbbın İşletme Marjı Söylemi

Onsekizinci yüzyıla kadar tıp bugün bildiğimiz anlamda kendi başına bağımsız bir bilim dalı olmadığı için sağlık hizmetleri hekimlik felsefesinin, dinin, sanatın ve büyücülüğün etkisi altındaydı. Dolayısıyla "Hipokrat'ın öncelikli olarak bir felsefeci olması tıbbın bağımsız bir bilim dalı olmasını geciktiren sebeptir" (Tarcan, 2006: 238). Dahası, Hipokrat tıbbı ile sistemsel indirgeme, gözlemin yerini felsefeye bırakmıştır (Foucault, 2006: 79). Diğer bir ifadeyle kendi tarihsellik koşullarında felsefe, tıbbın sağlık sektörü içinde tekel hâline gelmesini ötelemiştir.

Toplum sağlığı yönetimindeki tıbbi tekel, bilimsel başarının insanın değil, endüstrinin gelişimini güçlendirecek derecede göstereni belli olmayan yanlış kullanımına bir yanıtıdır (Illich, 1995: 16). Ne toplumdaki hekimlerin oranı ne ellerindeki klinik cihazlar ne de hastanelerdeki yatak sayısı hastalıkların genel durumunu yansıtan çarpıcı değişikliklerdir. Örneğin sıtmanın yeniden ortaya çıkması sıtmaya karşı yeni ilaçların yokluğundan değil, böcek öldürücü kimyasal maddeye dirençli sivrisineklerin türemesi yüzündendir. Dolayısıyla negatif kurumsal feed-back'in bu kendi kendini güçlendiren kısır döngüsünün arka planında Ivan Illich'in (1974; 1977; 1986) ağızıyla söylemek gerekirse bir *Medikal Nemesis*⁹ metaforu söz konusudur. Endüstrinin kendi doğal döngüsünden koparılmış bir sistemde tıbbi ilaçların aşırı kullanımı sadece doktorların az olduğu ve yoksul ülkelere özgü değildir. "İngiltere'de insanlar en az on gecede bir uyku ilacı almakta ve bir yıl içinde kadınların % 10, erkeklerin % 9'u reçeteli ilaçlar satın almaktadır. Reçete ile alınan sakinleştiriciler 1962'den 1980'li yılların sonuna kadar ABD'de % 290 artmıştır" (Illich, 1995: 54). Toplum sağlığının tıbbi bir tekel oluşturmaya yönelik en önemli kanıtı, ilaç fiyatlarının tamamen ilaç şirketlerin denetiminde aramak gerektiğidir (Illich, 1995). Diğer bir ifadeyle "tıbbın toplumsal ayağını kaydıran aşırı bir ilaç tüketiminin varlığıdır" (Baudrillard, 2006: 43). Sözgelimi "aynı şişe ilaç Chicago ve Cenevre'de 2 \$'a satılırken yoksul ülkelere 12 \$'a satılmakta, Hoffmann-LaRoche, Valium'un satışını teşvik etmek için yılda 200 milyon \$ harcayarak bu konu üzerine çalışan doktorları ürünün özelliklerini teşvik etmek için bilimsel araştırmalara yönlendirmektedir (Illich, 1995). İşletme marjı söyleminde tıp, keşif yoluyla yeni hastalık kategorileri oluştururken hastalığın koşul-bağımlısı olan ilaç tüketicisi zorunlu bir talep yanlı konumdadır. Yakın bir zamana kadar Dünya Sağlık Örgütü (WHO) bu konuda bir uyarıya dikkati çekerek ilaç şirketleri ve hastane kurumlarını şok eden çarpıcı bir bildirge yayımlamıştır: "Ülkelerin ulusal sağlık düzeylerini yükseltmenin en önemli adımı olarak temel sağlık hizmetinin profesyonellikten arındırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır" (Newell, 1975). Dünya Sağlık Örgütü'nün sağlık hizmetlerinin profesyonellikten yani tıp kökenli uzmanlardan arındırılması görüşüne rağmen, meslekler sosyolojisi "sağlık hizmetini tekel altına alan ilk mesleğin hekimlik" (Illich, 1995: 75)

⁹ Ivan Illich, Nemesis kavramıyla Antik Yunan düşünce sistemine gönderme yaparak Yunanlıların Tanrıları doğa güçleri olarak gördüğünü, onlar için Nemesis'in Tanrıların kıskançlıkla koruduğu ayrıcalıklarını çiğnemeyenlere ölümle gelen ilahi gücün simgesi olduğunu vurgular (Illich, 1974; 1995). Burada Nemesis, hak edilen kaçınılmaz bir cezadır. Bu metaforu insan değil, kahraman olmaya dönük bir öykünme hâli olarak yorumlamak mümkün. Kişinin ilahi özellikler kazandığını düşünerek sınır tanımadan haddi aşmasıdır. Ne varki bu ahlâki bir sınır çizgisi olduğundan Nemesis adaleti tesis etmek için İntikam Tanrısı şeklinde tasvir edilmektedir.

olduğu söylemine dönük çok sayıda kuramsal araştırmalar ile böylesi bir düşüncenin izini sürmektedir (Freidson, 1975; 1984; Light, Levine, 1998; Rueschemeyer, 1964). Bu retorikten baktığımızda günümüzde kliniklerin ön odaları maddi sorunları olan doktorların kâr edecek işler yapıp yapmadıklarını denetlemeye ayrılmış durumdadır (Light, Levine, 1998: 169). Meslekler sosyolojisinde tıp mesleğine yönelik Eliot Freidson (1984: 170), 1970’lerde hekimlik mesleğine çok sayıda saldırılara rağmen bireysel veya toplu olarak hekimlerin mesleklerini kendi egemenlikleri altında tuttuklarını savunur. Meslekler sosyolojisi bu konuya ana tema olarak mesleki özerklik ve mesleksi hâkimiyet (profession dominance) yaklaşımından bakmaktadır. Talcott Parsons’un öncülüğünde ilerleyen tıp sosyolojisi, onun “sosyal sistem” (1967; ayrıca bkz: Kasapoğlu, 1982) adlı yapıtında vurguladığı gibi tıp eğitiminin hekimlik modeline uygunluğu üzerine odaklanmaktadır. Ne var ki bu kural koyuculuğa dayalı norm zamanla Freidson’un yaklaşımlarıyla bir anti-teze dönüşmüştür (Light, Levine, 1998: 171). Freidson bu öneriyi doktor-hasta çatışmalarından çıkan sonuçlar üzerine temellendirerek Parsons’un kural koyucu normatif mesleksi hâkimiyet tezine karşı bir öneri şeklinde sunmaktadır. Bu hususta özerklik gereklidir fakat hâkimiyet kurmak için yeterli değildir. Hastaneler bunun tipik bir örneğidir. Çalışan insanın işi üzerinde güç kurması bürokratik bir yapıyı sağlamakla birlikte kontrolün ötesine geçmektedir. Dolayısıyla bu bireysel özerkliği aşan yeni tıbbi söylemde gözlemci bakışının yerini bir kurum tarafından doğrulanan ve klasik hastane pratiğini sağlayan kurumsal bakış almaktadır. Bir diğer bakış açısı ise tıbbi hâkimiyetin ele geçirilmesiyle ortaya çıkan yeni sorunlardır. Bunun ana kaynağı hekimler ve toplum sağlığı arasındaki asimetrik ilişkidir. Çünkü hâkimiyetin kurulmasıyla birlikte hekimler istedikleri yerde çalışmaya başlayacakları için ülkesel bazda orantısız bir dağılım ortaya çıkacaktır. Bu da birçok kişinin yeteri kadar hizmet alamayacağı anlamına gelmektedir. Tam da bu noktada Freidson, 1985’te mesleksi hâkimiyet kavramını ikinci planda kalan sağlık hizmetlileri ve doktorlara verilen ruhsatla sınırlandırılması önerisini getirmektedir (Light, Levine, 1998: 172). Her şeye rağmen Freidson kadın sağlığı örgütlerinden ve tüketici sağlığı örgütlerinden gelen saldırılara, kâr amaçlı şirketlerin belirmesine, maliyet sınırlarının baskı yaratmasına, tıp mesleğinin değişen kalıplarına, tedavi sağlayan örgütlerin artmasına, doktor sayısındaki patlamalara ve rekabetin büyümesine rağmen günümüz tıbbında mesleksi hâkimiyetin kabulünü savunur. Böylece tıp mesleğinin hâlâ hukuksal olarak karar vermeye ve diğer tıbbi işleri gözden geçirmeye yükümlü olmalarından dolayı baskın konumda olduğu ileri sürülebilir. Yine de doktorların sahip olduğu tıbbi bilgi ve becerilerini kendilerine kişisel çıkar sağlamak amacıyla kullanmaları, bir meslek mensubu olmanın verdiği taahhülle bağdaşmayacaktır. Bu da günümüzde sağlık hizmetlerinin tıp tarafından bir endüstri hâline geldiği için doktorların yetkilerinin kısıtlandığını düşünmeye yönlendirebilir. Ancak modern yapılanma ve organizasyon içinde doktorlar hâlen büyük yetkilere sahip olmaya devam etmektedirler. Öyle ki bu durum toplum tarafından kabul görmeyi de pekiştirmektedir (Güven, 2009: 86). Bazı ülkelerde tıp eğitimi, mesleğin icrası ve tıbbi araştırmalara dayalı yasayla oluşur. Tıp mesleğinin kendisi, Talcott Parsons’un vurguladığı gibi ister düzenleyici kurumlar ister Tabip Odası gibi Sivil Toplum Kuruluşları gibi gönüllü kuruluşlar vasıtasıyla mesleğin çok yönlü davranış kurallarını belirlemektedir. Örneğin Britanya’da doktor-hasta ilişkisini düzenleyen herhangi bir rejim ya da yasal ilkeler demeti yoktur. Ayrıca Birleşik Krallık’ın (İngiltere, Galler, İskoçya ve Kuzey İrlanda) hiçbirinde tıp mesleğini düzenleyen çerçevede veya kamusal düzenlemeler dışında özgül olarak doktorların insan haklarına saygı gösterme yükümlülüğünü öngören yasal hükümler söz konusu değildir. Dahası, Birleşik Krallık’ta Genel Tıp Konseyi, Britanya tıp mesleğinin yönetimi ve disiplini ile ilgili yayınında tıbbın insan hakları ihlaline karışması hususunda herhangi bir tavsiyede bulunmamaktadır (BTO, 1996: 28). Bütün ülke deklarasyonlarının ortak noktasında temel Hipokrat ilkesi şudur: “Primum non nocere” (Herşeye rağmen zarar vermem!). Bu ilke Dünya Tabipler Odası’nın Cenevre Konferansı’nda çağdaş yoldan tekrarlanmaktadır (BTO, 1996: 28-33).

Modern tıbbın öncesinde hastalar geleneksel türde olma eğilimindeydiler. Modern tıp ve klinik bakış vizyonu ile hekim, ahlâkçı rolünün içine esaslı olarak patron-girişimci rolünü katmıştır. Böylece eklektik bir söylemde ahlâki girişimci olarak cerrahlık, hekimliğin dışında kendisine yeni bir dil oluşturmaktadır. Günümüz tıbbi bürokrasi hiyerarşisinde tıp mesleği kendi içinden

yarı-meslekler türeterek bu söylemi meşrulaştırmaktadır. Tıp mesleğinin içinden türeyen yarı-meslekler (semi-professions) tıp mesleğinin icra ediliş koşullarını tarihsel bir süreç taşımadan ortaya koyan uğraşları kapsar niteliktedir. Sözelimi diyetisyenlik, fizyoterapistlik, cilt bakım uzmanlığı gibi uğraşlar tıbbın içinden türeyen yarı-meslekleri oluşturmaktadır (Anderson, 2004: 2374; Freidson, 1975; 1984).

Tıbbın endüstriyel yükselişi karşı konulamaz bir şekilde işletme marjı söylemini zorunlu bir kabule dönüştürmektedir. Bu konuda Amerikan Personel Dairesi Başkanlığı tarafından Aralık 2000 tarihinde yayımlanan bir rapor oldukça önem taşımaktadır: “Profesyonel olarak akademideki doktorların yaşamlarındaki belirleyiciler yapılan tıbbi araştırmalardaki başarılarla, tıbbın gelişimine yapılan doğru ve anlamlı katkılara, tıp öğrencilerine verilen eğitim ve verdikleri klinik hizmetten gurur duymaya dayanmaktaydı. Bunların hepsinin yerini artık işletme marjı almakta ve bu büyük ölçüde yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir” (Rosental, 2002: 61-81). Dolayısıyla Michel Foucault'nun 'kliniğin doğuşu' üst üste binen yeni yöntemler ile büyüyerek genişlemektedir. Dahası, klinik, 'doğum' anının ötesinde bir büyüme sürecindedir. İşletme marjı ile günümüz tıbbı Descartes'ın metafiziğine daha da yakınlaşmaktadır. Descartes, beden ile ruhu birbirinden ayırdığında beden imgesini geometrik ya da mekanik ilkelerle saat yapan ustaların mantığı gibi onarılabilecek makina biçiminde oluşturmuştur. Böylece ruh, denetlenebilecek bir mekanizmaya indirgenmektedir. Hastalıkların taksonomisi (sınıflandırma) hekimler tarafından endüstriyel tıpta Descartes'ın yöntemine daha da yaklaşmaktadır. Böylece Kartezyen Akıl, çizgisel tarih perspektifine göre henüz tamamlanmamış dümdüz giden bir koordinat içerisinde ilerlemektedir. Bu bağlamda olmak üzere hastalıklar üç şeyin hedefi hâline gelmektedirler (Illich, 1995: 104-112). Birincisi, girişimin ölçümlerle doğrulanması; ikincisi, klinik çalışma ve denemeler; üçüncüsü ise mühendislik normlarına göre değerlemedir. Hastalığa yönelik klinik yaklaşım, hastane yataklarında hastalıklar hakkında konuşulan yeni bir dilin ve yeni bir söylemin doğuşuna yol açmaktadır. Modernite öncesinde tıp, sınırlı bir pazarı elinde tutarken (Rembrandt'ın Dr. Tulp'un Anatomi Dersi tablosunu sadece Cerrahlar Loncasının satın alması) günümüzde bu pazarın sınırı genişleyerek büyümektedir.

Normal şartlar altında günümüzde doktor bekleme odasına her sabah 50-60 hasta almakta, her birinin şikâyetlerini¹⁰ dinleyerek onları dört sıraya dizmektedir. Birinci sırada bulunan kişiye kan alma, ikinciye ishal alıcı, üçüncüye yıkama, dördüncüye hava değişimi vermektedir. Foucault'nun da altını ısrarla çizdiği gibi “bu kesinlikle bir hekimlik değildir” (Foucault, 2006: 34). Kliniklerdeki bu cerrahlık tipolojisi gözlemin niteliklerini yok eden, gözlemcinin yeteneklerini gizleyen klasik bir hastane pratiğidir. Günümüz tıbbının işletme marjı pratiği, şans ve riskleri belirtme olanağı veren hesapçı yapının dar kapsamıyla sınırlı kalmayan nicel bir bakıştır (Foucault, 2006: 117). Mühendislik normları ile şekillenen nicel bakış; ölçmek, kesmek, hastalık verilerinin ortalama dökümünü yapmak ve verileştirilmiş sistemli bir paketlenmiş programa dayalı hastane temelli bilgi pratiğidir. Genişleyerek kontrolsüz bir ölçme aygıtı sunan nicel bakış, tıbbın günümüz işletme marjı ile bu yönüyle örtüşmektedir. Dahası, tıbbi bakış şekil değiştirmekte ve hastalıklar ekran yoluyla bir bilgisayar monitöründen izlenmektedir. Açıkça söylemek gerekirse bu sanal uzamda elle yoklama ve dokunma yoktur. Sanal olanda her semptom kendini bir bulguya kusursuz biçimde dönüştürecektir. Böylece bütün hastalıklar ekran yoluyla “kapalı devre bir etkileşimin kusursuz örneğini” (Baudrillard, 2005: 82) sergilemektedirler. Hastalıkların tüm nedeni semptomun fenomeni olduğu için, dolayısıyla hastalık, yayılma ve bitiş sınırları içinde yer alan bütündür. Böylece semptom ve hastalık bir başlangıç ve bitiş sınırları içinde kesinlik kazanmaktadır. Semptomu bulguya dönüştüren şey ise bir bilinç müdahalesidir. Bu yeni söylemde “klinik, anatomo-kliniğe, hastalık bireyselliğe, sözcükler somuta ve biçimlenmiş titizliğe

¹⁰ Hastanelerdeki tipik doktor-hasta ilişkisinde hastaların şikâyetleri üzerine önem atfetmek gerekir. Günümüz klasik hastane pratiğinde doktorların hastaların şikâyetlerini dinlemeleri konusunda daha az dinleyen ve fakat daha çok karar veren durumda oldukları görülmektedir. Gözlemci, hastanın hastalık hikâyesinde salt müdahale edici pozisyonda kalarak hem biçimlendirici açık uçlu sorular sormaktan ve hem de tanı koymada sohbet ilişkisinden uzaklaşmaktadır. Groopman'ın (2007: 18) da vurguladığı üzere klinikte gözlemin hastanın hikâyesini anlatmasından 12 saniye sonra gözlemcinin araya girdiğini göstermektedir. Benzer şekilde Radyoloji (Işın Bilimi)'de izleme ve algılama (yorumlama) oldukça önemlidir. Oysa pek çok radyolog, “38 saniyede görebildiklerini görüyor ve bu hızlı görme ritminde medikal görüntülerde %20-%50 arasında okuma hataları belirliyor” (Groopman, 2007: 179).

yerini bırakmaktadır” (Foucault, 2006: 205). Endüstriyel tıbbın formülasyonunda hastalar toplu ve homojen bir mekâna alınarak dile yepyeni bir söylem katılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle hekimlik, eski görüntüsünü kaybederek kendini görünmeze çekmekte ve görünür bir cerrahlık şeklindeki söylem kipi ile donanmaktadır. Bu söylemde oluşan koşulsuz itaat; mekân, dil ve ölümlü yeniden biçimlendirmektedir. Günümüz tıbbi söyleminde hastalık yüzyıllardır bağlı olduğu metafizikten koparak ölümün görünürlüğünde pozitif ilişkileri ortaya çıkaran eksiksiz biçimini almaktadır. Daha açık bir şekilde söylemek gerekirse günümüz tıbbi bu yeni işletme marjı söyleminde hastalığı bir kadvrada değil bireyin yaşayan bedeninde aramaktadır.

5. Sonuç

Onyedinci yüzyıl Avrupa tıp tarihinde anatomi dersleri, sadece eğitim amacı değil, kültürel, sosyal, dinsel ve felsefi bir içeriği de taşımaktadır. 31 Ocak 1632’de Hollandalı ressam Rembrandt’ın yaptığı Dr. Tulp’un Anatomi Dersi tablosu böylesi bir olgunun sanatsal izdüşümüdür. Cerrahlar Loncası tarafından satın alınan bu tablo tıpta endüstriyel bir yapının ilgili dönemde de var olduğunu ve tıp tekelinin görünür bir tarafını göstermektedir. Ancak Avrupa tıp tarihindeki asıl değişim modernite ile birlikte yeni bir söylem dilinin adım adım önce kliniklerde ve zamanla hastane kurumlarında örgütlenmesiyle yeni bir etkinlik kazanmaktadır. Bu da tıp felsefesinin çizgisel tarih perspektifinde ilerlediğini doğrulamaktadır. Bilhassa Kıta Avrupası’nda hastanelerin kurumsallaşması Fransız Devrimi ve devrim sonrası oluşan yeni düzenin merkez-çevre etkileşimiyle hastaneleri kökten şekillendiren disiplinler rejimin yeni yönetim ve örgütlenme biçimini oluşturmaktadır. Bu açıdan ele aldığımızda Rembrandt’ın eserinin modernite ve klinik tıp öncesi bir taşıyıcılık, ya da metaforik olarak ‘gebelik’ sürecinin bir parçası olduğu sonucuna varabiliriz. Buna rağmen Dr. Tulp’un Anatomi Dersi tablosunun hijyenin olmadığı ve herkese açık bir mekânda tasvir edilmiş olması, Foucault’nun izini sürdüğü kliniğin doğuşundan farklı bir tıbbi yöntemin varlığına işaret etmektedir. Modernite ile şekillenen hastane pratiğindeki disiplinler rejim endüstrileşmenin etkisiyle günümüz tıbbında yeni bir söylem kipi oluşturmaktadır. Bu da işletme marjı söylemi ile kliniğin doğuşuyla birlikte genişleyerek büyüyen tıp mesleğinin yeni doğasını yansıtmaktadır. Günümüz tıbbının bu yeni vizyonu meslekler sosyolojisinde kuramsal araştırmalarla da vurgulandığı üzere toplum sağlığını tekelleştiren ilk mesleğin tıp olduğunu



Şekil 6: Ataerkiliğin Ölümü – Mary Beth Edelson (1976), Muraz, Ö. (2009), “Nur Koçak’ın Pop-Sanat, Foto-Gerçeklik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana. s.67.

doğrulayan süreçtir. Böylece sağlık sektörü geniş bir pazar diliminde tıp mesleğinin içinden yarı-meslekler türeterek çapını genişletmektedir. Bu genişleyen sürecin öznesi olan hekimlik eski görüntüsünü cerrahlığa dönüştürerek tıptaki işletme marjının yeni söylem dilini yaratmaktadır. Günümüz perspektifinden değerlendirdiğimizde Dr. Tulp'un Anatomi Dersi, hem geçmişe tanıklık etmesi hem de hakikati aramak bakımından Batı tıp tarihinde sanatsal olarak ayrıcalıklı bir mevzilenme oluşturmaktadır. Rembrandt'ın bu tablosu günümüzde yeniden okunduğunda tablodaki tüm figürlerin erkek olması erkek egemen bir toplumun değiştiği izlenimini vermesi açısından dikkate değerdir. Bu konuda Mary Beth Edelson'un Ataerkilliğin Ölümü (Muraz, 2009: 67) isimli yapıtı erkek egemen bir söylemi yok etme başarılarını kutlayan feminist sanatçılara yol açmaktadır (Şekil 6). O hâlde sanatın öncü karakteristiği için şunu söyleyebiliriz: Sanat, önceden olacakları her zaman sezer; bilim ise bunları zamanla kuramsallaştırır.

Kaynakça

- Afek, A., Friedman, T., Kugel, C., Barshack, K., Iurie, D.;** "Dr. Tulp's Anatomy Lesson by Rembrandt: The Third Day Hypothesis", *Perspective*, 11: 389-392, 2009.
- Anderson, D.;** "The Peril of Deprofessionalization", Special Feature, *Journal of Health System Pharmacology*, 61: 2374, 2004.
- Baudrillard, J.;** Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği. Çev: O. Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Baudrillard, J.;** Sessiz Yiğınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu. Çev: O. Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.
- Britanya Tabipler Odası, İhanete Uğrayan Tıp, *Doktorların insan hakları ihlallerine katılımı üzerine bir çalışma grubu raporu*. İstanbul: Cep Yayınları, 1996.
- Castel, R.;** "Doktorlar ve Yargıçlar", 394-410. (ed.) Michel Foucault, *19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti: Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben Pierre Riviere*. Çev: E. Yıldırım ve A. Özgüner, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Cirhinlioğlu, Z.;** *Meslekler ve Sosyoloji*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.
- Foucault, M.;** *The Birth of The Clinic*. NewYork: Vintage, 1975.
- Foucault, M.;** *Madness and Civilization, A History of Insanity In The Age of Reason*. (Trans.from the French by Richard Howard), Routledge: London & NewYork, 2001.
- Foucault, M.;** *Kliniğin Doğuşu*. Çev: İ. M. Uysal, Ankara: Epos Yayınları, 2006.
- Friedson, E.;** *Doctoring Together: A Study of Professional Social Control*. NewYork: Elsevier, 1975.
- Friedson, E.;** "Mesleksi Kontrolün Değişen Doğası", 99-129, (ed.) Zafer Cirhinlioğlu, *Meslekler ve Sosyoloji*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1984.
- Gelfand, T.;** "Gestation of the Clinic", *Medical History*, 25: 169-180, 1984.
- Groopman, J.;** *Doktorlar Nasıl Düşünür?* Çev: Serhat Ataman, 1. Baskı, Eylül, İstanbul: Mikado Yayınları, 2007.
- Güven, T.;** "Tıp etiği açısından meslek ve profesyonellik kavramlarının incelenmesi", *Hacettepe Tıp Dergisi*, 40: 84-88, 2009.
- Hasanoğlu, A.;** "Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, 1996.
- Hayakawa, S., Masuda, H., Nemoto, N.;** "Rembrandt's Bathsheba, possible lactation mastitis following unsuccessful pregnancy", *Medical Hypotheses*, 66(6): 1240-1242, 2006.
- Illich, I.;** Medical Nemesis, *The Lancet*, 303(7863): 918-921, 1974.
- Illich, I.;** Limits to Medicine. NewYork: Penguin, 1977.
- Illich, I.;** "Body history", *The Lancet*, 328(8519): 1325-1327, 1986.
- Illich, I.;** *Sağlığın Gaspı*. Çev: Süha Sertabiboğlu, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Josipovich, G.;** *Dokunma*. Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Kasapoğlu, A.;** "Sağlık Örgütlerinde Personelin Sosyal İlişkileri", Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Sosyoloji Bölümü ABD, *Doktora Tezi*, Ankara. Kitab-ı Mukaddes, *Vahiy*, Bap 22: 14, 1987.

- Light, D., Levine, S.;** “Tıp Mesleğinin Değişen Yayı: Kuramsal Bir İnceleme”, 169-188, (ed.) Zafer Cirhinlioğlu, *Meslekler ve Sosyoloji*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1998.
- Masquelet, A. C.;** “The anatomy lesson of Dr. Tulp”, *Journal of Hand Surgery: Journal of the British Society for Surgery of the Hand*, 30(4): 379-381, 2005.
- Masson, J.;** Terapiye Hayır. Çev: Selma Koçak, Ankara: Doruk Yayınları, 2003.
- Muraz, Ö.;** “Nur Koçak’ın Pop-Sanat, Foto-Gerçeklik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yüksek Lisans Tezi*, Adana, 2009.
- Newell, K.;** Health by the people. Ceneva: World Health Organization, 1975.
- Parsons, T.;** Social System. London: Routledge, 1967.
- Rosental, M. M.;** “Medical professional autonomy in an era of accountability and regulation: voices of doctors under siege”, 61-81. (ed.) M. Dent & S. Whitehead, *Managing Professional Identities*, London: Routledge, 2002.
- Rueschemeyer, D.;** “Doktorlar ve Hukukçular: Meslekler Teorisi Üzerine Bir Yorum”, 81-99, (ed.) Zafer Cirhinlioğlu, *Meslekler ve Sosyoloji*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1964.
- Simpson, D.;** “Spina bifida: An unfinished story”, *Journal of Clinical Neuroscience*, 5(3): 251-256, 1998.
- Smith, P.;** Rönesans ve Reform Çağı. Çev: Serpil Çağlayan, İstanbul: Kültür Yayınları, 2001.
- Sontag, S.;** Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları. Çev: Osman Akınbay, 1. Baskı, Nisan, İstanbul: Agora Yayınları, 2005.
- Sontag, S.;** Fotoğraf Üzerine. Çev: Osman Akınbay, İstanbul: Agora Yayınları, 2005.
- Soysekerçi, S.;** “Tıp Endüstrisi, Modernite ve Sanat: Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomi Dersi Tablosu Üzerine Bir Tahlil”, *VIII. Uluslararası Bilgi, Ekonomi ve Yönetim Kongresi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi*, 365-375, 2010.
- Steiner, G.;** “The cultural significance of Rembrandt’s Anatomy Lesson of Dr. Tulp”, 2010.
- Nicolaas Tulp;** *History of European Ideas*, 36(3): 273-279.
- Tarcan, A.;** “Aydınlanma Çağında Bir Meslek Olarak Hekimliğin Gelişimi ve Fransız Edebiyatında Doktor İmgesi”, *SBArD*, Eylül, 8: 237-249, 2006.
- Web Gallery of Art, “The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp”.
http://imagesrevues.org/Article_Hors6 Erişim Tarihi: 5.10.2010.



“Renkli, Sesli, Kokulu İlâh”: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Denemelerinde Otomobil ve Diğer Modern Taşıtlar

İpek ŞAHBENDEROĞLU*

Özet

Türk şiir ve resim sanatında özgün bir yere sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1932-1958 yıllarında dönemin önemli gazete ve dergilerinde edebiyat, resim, heykel, mimarlık ve gündelik hayat etrafında denemeler kaleme almıştır. Bu denemelerden bazıları, otomobil başta olmak üzere otobüs, traktör, uçak, tramvay, metro, vinç gibi modern araçların sanat ve gündelik hayat içindeki konumlarını tartışmaktadır. Otomobil ve diğer makineler, devinim, hız ve ilerlemeye vurgu yapan modern söylem içinde at ve kağıyla karşılaştırılmakta, böylelikle kent ile kırsal alan arasındaki mesafe Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sözcüklerinde yeniden çizilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bedri Rahmi Eyüboğlu, deneme, otomobil, modern taşıtlar.

“Colourful, Voiceful, Odorous God”: Automobile And Other Modern Vehicles In Bedri Rahmi Eyüboğlu’s Essays

Abstract

Having a unique role in Turkish poem and painting art, Bedri Rahmi Eyüboğlu also penned essays on literature, painting, sculpture, architecture and daily life for the leading newspapers and magazines of the period in between 1932-1958. Some of these articles mention the place of modern vehicles such as automobile, bus, tractor, plane, tram, subway and crane in art and daily life. Automobile and other machines are compared and contrasted with horse and horse drawn vehicles within modern discourse based on motion, speed and improvement. Thus, the distance between urban and rural life is measured once again with the words of Bedri Rahmi Eyüboğlu.

Keywords: Bedri Rahmi Eyüboğlu, essay, automobile, modern vehicles.

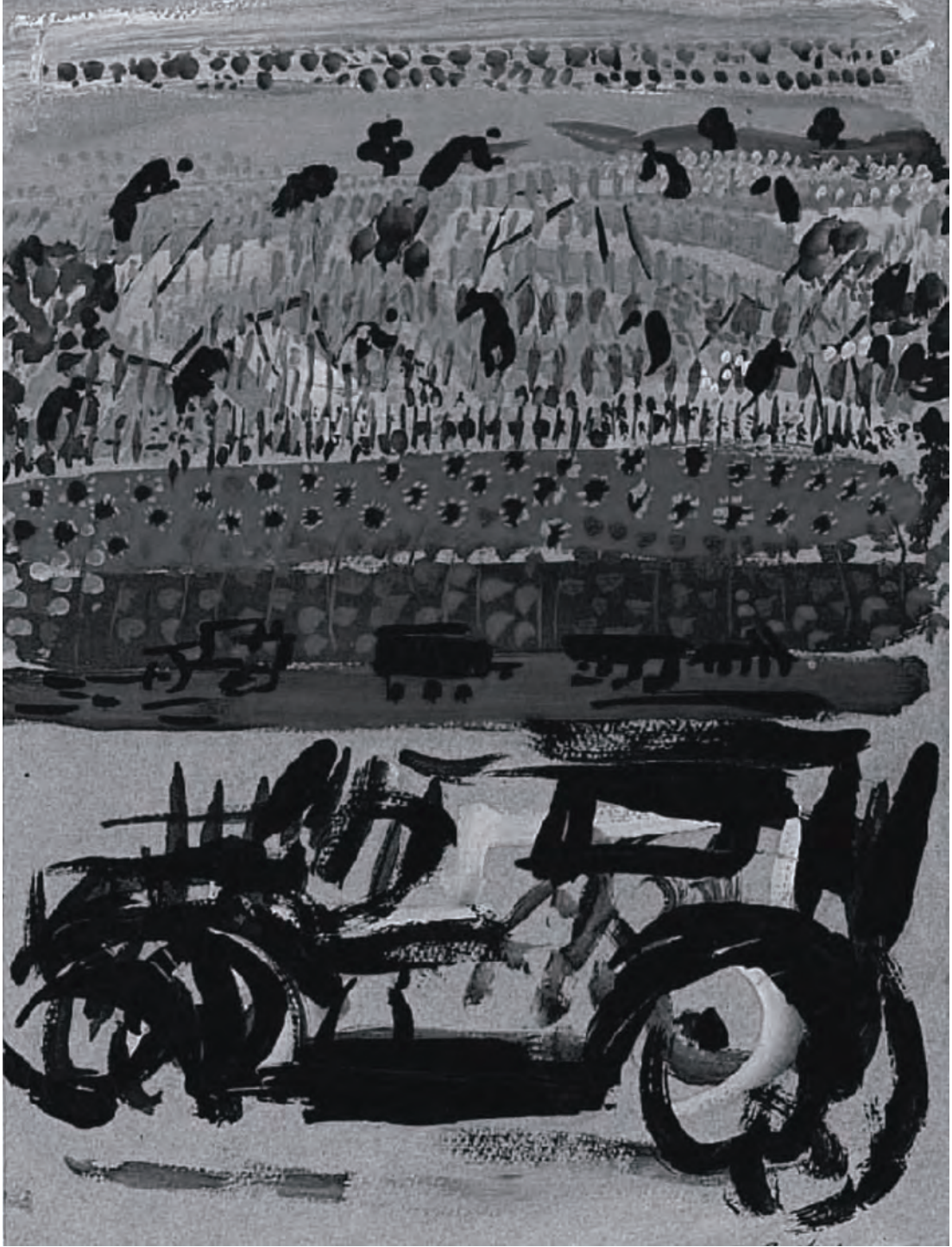
1. Giriş

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, 1932-1958 yıllarında *Yeni Sabah*, *Cumhuriyet*, *Tan*, *Ulus*, *Vatan* gibi gazetelerde; *Ülkü*, *Büyük Doğu*, *Varlık* gibi dergilerde, edebiyat, resim, heykel, mimarlık ve gündelik hayat etrafında kaleme aldığı denemeleri, Cumhuriyet sonrası modernleşme yolundaki Türkiye’nin sosyal ve kültürel dinamiklerini yansıtan bir özellik gösterir. Bedri Rahmi, belirtilen tarihlerde yazdığı denemelerinde “modernleşme sürecinin simgesi” otomobil başta olmak üzere uçak, tramvay, metro, vinç, otobüs, traktör gibi modern araçların sanat ve gündelik hayat içindeki konumlarını tartışmaktadır.¹ Bedri Rahmi’nin, denemelerinde gerek sanat pratikleri gerekse gündelik pratiklerden yola çıkarak otomobili ve diğer modern makineleri, at ve kağı ile birlikte değerlendirmesi, Türkiye’nin Cumhuriyet sonrası siyasal, sosyal ve kültürel alandaki modernleşme sürecine ayna tutmaktadır. Bu makalede Türkiye’nin özellikle 1930’lu, 1940’lı ve 1950’li

* Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ipeksahbenderoglu@gmail.com

¹ Bu makalede sadece Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından basılan kitaplarda yer bulan denemeler ele alınmıştır.





Resim 1: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Araba”, Kâğıt Üzerine Suluboya, Ebüzziya Ailesi Koleksiyonu, (P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat, Sayı: 47, Bahar 2008, s.126)

yıllarda gündelik hayat ve sanat alanında izlenebilen modernleşme çabalarının Bedri Rahmi’nin zihinsel dünyasına ve estetik algısına etkilerini; diğer modern makinelerin yanı sıra modern dünyanın en dinamik simgelerinden otomobil ile kurduğu ilişkiyi ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu sebeple Bedri Rahmi’nin özellikle otomobile yaklaşımını değerlendirmeden önce, otomobilin Batı’daki ve Türkiye’deki tarihine genel bir bakış sunmak yararlı olabilir.

Gündelik hayatı kolaylaştırma iddiasıyla tasarlanan tren, otomobil, uçak gibi hız ve devinim makineleri, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılı biçimlendiren, siyasi, sosyal, kültürel aktörlerdir. Sanayileşmeyle beraber kentleşmenin ve kapitalizmin biçimlendirdiği modern söylem, bireysel ile konforu “temel bir gereksinim” olarak öne çıkarır. Bu söylemle, diğer modern ulaşım araçları içinde yaygınlık ve teknik açıdan kusursuzluk kazanmaya başlayan otomobil de “endüstri toplumlarında giderek artan bir saygı” gören arzu nesnesi olarak görülmeye devam eder.² Otomobil öte yandan, kendisiyle ilişkilendirilen, zaman zaman da özdeşleştirilen insan bedeni gibi “hem özel hayatın kapalı kutusu hem de kamusal bir sahnedir.”³

Kent ile kırsal alan arasındaki mesafenin kolay ve hızlı bir şekilde alınmasını sağlayan otomobil ile diğer motorlu araçların yanı sıra, “ülke toprağı üzerindeki tüm insanlarla, şeyleri, köylüleri, metaları; köylülerle de ürünleri birbirine bağlayan”, üzerinde seyir hâlinde olanlar için “manzaranın ihtişamını fetheden”, “sosyal ilişkiler mekânına” dönüşen yeni geometrik yollardır.⁴ Yirminci yüzyılda, Batılı kentlerin otomobilin dolaşacağı biçimde yeniden planlanması kırsal alanın da büyük ölçüde biçimlenmesini sağlar. Böylece kent ve çevresindeki kırsal alan arasındaki ayırım azalmaya başlar. Kırsal alanın kentlileştirilmesinin yeni bir biçimi oluşur ve endüstriyel kitle kültürünün nesneleri, o zamana dek korunmuş olan kırsal alanı, sürekli “motorizasyon” ile “istila” eder.⁵

Türkiye’de ise özellikle İstanbul’da 1865 yılında çıkan Hoca Paşa yangınıyla, kentin ticari merkezlerinin dönüşüme uğraması ve Galata’nın etrafındaki surların yıkılmasıyla kent merkezi araba trafiğine uyumlu hâle gelir.⁶ On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru ise toplu taşıma aracı olarak tramvaylar öne çıkar. Osmanlı coğrafyasında 1908-1914 yıllarında görülen otomobiller ise askeri amaçla kullanılanlardır.⁷

Cumhuriyet’in ilânını takip eden 1929 yılında Tophane’de Ford montaj fabrikası kurulur.⁸ Türkiye, dünya krizinin ardından, Anadolu’da, 1930 ve sonraki yıllarda birbirinin tamamlayıcısı olan demir ve karayolu politikalarını geliştirir. 1946-1947 yıllarına gelindiğinde ise motorlu taşımacılık ve karayolu politikasıyla kırsal alanda da önemli bir dönüşüm olurken, otomobil sektöründeki gelişmeyi İkinci Dünya Savaşı sonrası kentleşme ve sanayileşme sürecinde gerçekleştirmeye çalışır.⁹

İstanbul’da motorlu araç trafiği için geometrik, ağsal bir yapı öneren en önemli planlama faaliyetlerinden biri ise bilindiği üzere 1935-1951 yıllarında Türkiye’de yaşayan Henri Prost’un planıdır.¹⁰ 1930-1940 yıllarında ise İstanbul sokaklarında otomobile rastlamak artık şaşırtıcı değilken, Türkiye’de otomobilin kullanımının yaygınlaşmaya başlaması ancak 1950’li yılların ortalarına doğrudur.¹¹

Otomobil, endüstri kültürünün nesnesi olduğu ölçüde modern edebiyat ve modern sanatın da ilgisini çeken sosyal ve estetik bir makinedir. Yeni ve dinamik bir icat olarak toplum tarafından yadırganmaması ve var olan kültüre dâhil edilebilmesi için, otomobil canlı bir varlık olarak sunulur. Bu anlamda hem atla özdeşleşen, “makine çağının evcil hayvanı” hem de insan bedeniyle ve ruhuyla ilişkilendirilen bir insan-makinedir.¹²

Yirminci yüzyılın başında Fütürist Manifesto’da hızın ve devinimin yüceltilmesi yine otomobil üzerinden yapılırken, Fütürist İtalyan şair Marinetti, edebiyatı “motorize” hâle getirerek

² Wolfrang Ruppert, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon-Gündelik Eşyaların Kültürel Tarihi*, Çeviren: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s.132-157.

³ Peter Freud, George Martin, *Otomobilin Ekolojisi*, Çev: Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, s.147.

⁴ Le Corbusier, “Yol: Doğanın Bağrındaki Plastik Araç”, *Cogito*, Sayı: 24, Güz 2000, s. 111-114.

⁵ Ruppert, a.g.e., s. 141.

⁶ İlhan Tekeli-Ahmet Kuyuş, “Söyleşi: Araba Sevdası”, *Cogito*, Sayı:24, Güz 2000, s. 97.

⁷ Mustafa Bozdemir, “Osmanlı’da Otomotiv Sanayi”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Endüstriyel Mirasımız*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul, 2011, s. 322.

⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Aslı Odman, “Serbest Mıntıka’dan Amerikan Pazarı’na Tophane Rıhtımı: Ford Motor Company Exports Inc., İstanbul Otomotiv Montaj Fabrikası, 1925-1944”, *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, Sayı 12, Bahar 2011, s. 71-93.

⁹ İlhan Tekeli-Selim İlkin, “Türkiye’nin Demiryolu Öncelikli Ulaşım Politikasından Karayolu Öncelikli Ulaşım Politikasına Geçiş (1923-1957)”, *Cumhuriyet’in Harcı: Modernitenin Altyapısı Oluşurken*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004, s. 381; Tekeli-Kuyuş, a.g.s., s. 96-98.

¹⁰ Tekeli-Kuyuş, a.g.s., s. 97-99.

¹¹ Bozdemir, a.g.e., s. 323.

¹² Kurt Möser, “Otomobil Sanatta Nasıl İşlendi?”, Çev: Dürrin Tunç, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 62.

“modernize” etmeyi bilinçli olarak seçer. Zamanla teknik yapısına hâkim olunan otomobil, gündelik hayat içinde fazlaca görünürlük elde ettikçe “motorize bir ilham perisi” ya da Fransız ressam Fernand Leger’in tanımıyla “duman ve tozdan kuyruğu olan tanrı” özelliklerinden sıyrılarak özgürlüğün temsili ya da teknolojinin tehdit edici üstünlüğünü simgeleyen ikili bir yaklaşımla ele alınır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında sanatçılar, otomobili “ütopik bir geleceği biçimlendiren bir aktör olarak görürken, İkinci Dünya Savaşı’nın büyük yıkımının ardından otomobili gündelik hayatın içinde eleştiri nesnesi olarak algılamaya başlarlar.¹³ Bu dönemde sanatçılar, otomobile belli bir mesafeden yaklaşarak onu ya yabancılaşmanın temsili, ekoloji düşmanı ya da Andy Warhol gibi “tipik kitle üretim ürünü” olarak tanımlarlar.¹⁴

Türk edebiyatında ise, kendine Türk resim ve heykel sanatından daha fazla yer edinebilmiş otomobil, çoğu zaman Türk toplumunun modernleşme sürecinde sınıfsal egemenliğin temsilidir. Jale Parla’nın tespit ettiği gibi Recaizâde Mahmud Ekrem’in Araba Sevdası ile başlayarak *Kara Kitap*’taki Cadillac, Adalet Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Güllü*’nün Mercedes’i Balkız, Latife Tekin’in Buzdan Kılıçlar romanının Volvo’su, bu türün doruk metni olan Sevim Burak’ın *Ford Mach 1*’i gibi örnekleri içine alan bir alt tür bile oluşturmuştur.¹⁵

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Kültürel Deneyim Olarak Otomobil ile Modern Taşıtlar

Bedri Rahmi, bindiği bir dolmuş-takside “ata binetim geldi/ hay dah dah/ köye gidesim geldi” türküsünü tutturan şoföre karşılık, müşterinin “bizim şoförün canı ata binmek ister. Oysa ata binen köylüler de otomobile binmek için can atar.” biçimindeki sözlerini okuyucuya aktarmadan edemez.¹⁶ Bedri Rahmi’nin dolmuştaki gözlemi, Türkiye’nin modernleşme sürecinde at ile ekonomik üstünlüğün simgesi olan otomobil karşısındaki toplumsal algıları görünür kılmaya açınsından önemlidir. Güncel bir durum tespiti olarak algılanabilecek bu satırlar, dolmuştaki müşteri ve köyden gelen şoföre belli bir mesafeden yaklaşma çabasını da taşımaktadır. Şehirde yaşayan müşteri için otomobil, muhtemelen köyden kente çalışmak için gelen ve şehrin trafik yükünü çeken dolmuş-taksi şoförünün yaklaşımının aksine, biraz da bu sonu hak etmeden yitirilmiş bir “statü” kaynağıdır.¹⁷

¹³ Marlı Knode, “Modern Zaman Pegasos’u”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 117.

¹⁴ Möser, a.g.m., s. 63-64.

¹⁵ Jale Parla “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:96, Bahar 2003, s. 146-165. Ayrıca, Türk aydın ve yazarlarının otomobile ve diğer modern taşıtlara yaklaşımları hakkında Bkz: Mehmet Narlı “Araba Sevdaları”, *Türk Bilgi*, Ankara, Ekim 2002/4, s. 19-28; M. Kayahan, Özgül, “Otomobil Uçar Gider”, *Seke Seke Ben Geldim, Sekmeler II*, Hece Yayınları, Ankara, 2008, s. 224-228; Seyit Battal, Uğurlu “Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu”, *Turkish Studies*, Volume 4, I-II, Winter 2009, s. 1427-1462.

¹⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ata ve Otomobile Dair”, *Tan*, 14 Haziran 1936, *Kiraz Ayı-Yazılar (1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 76.

¹⁷ İlhan Tekeli, Bedri Rahmi’nin bir anısından yola çıkarak anlattığı “taksi-dolmuşun” 1930’lardaki krizin bir ürünü olduğuna, mali gücünü yitirerek özel arabalarını satmak zorunda kalan ve kamu araçlarını kullanmayı reddeden zenginlerin, statü kaybından sonra bir ikame aracı biçiminde ortaya çıkışına dikkati çeker. Bkz: Tekeli- Kuyaş, a.g.s., s. 99. Tekeli, diğer bir çalışmasında ise dolmuş sahibi olmanın, otomobile sahip olmanın başka bir yolu olduğunu söyler: “Dolmuşçuluk kimi hâllerde sürekli bir iş olmaktan çok özel oto sahibi olmanın bir yolu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir ülkede otomobil sahipliğinin yeni yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde, geliri otomobil sahibi olmaya yetmeyen kişiler, bu tutkularını gerçekleştirmek için dolmuşçuluktan yararlanırlar.” , İlhan Tekeli, “Dolmuşun Varlığı Nelere Bağlıdır?”, *İstanbul ve Ankara İçin Kent İçi Ulaşım Tarihi Yazıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010, s. 237. Bu konudaki ayrıntılı bir inceleme için bkz: İlhan Tekeli, Tarık Okyay, *Dolmuşun Öyküsü*, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara, 1980.

Bedri Rahmi, “Dolmuş” adlı şiirinde ise, ekonomik kaygılarla biçimlenen şehir dinamiğinin dolmuşta olan kişinin zaman ve mekân algısına hızla müdahale ederek ve böylece onun içsel yolculuğunu da kesintiye uğratarak, sosyal bir izleyici konumunda kalmaya zorladığını söylemektedir:

“Benzin kokuyor akşam akşam/Benzin kokuyor akşamüstü/ Suadiye’de dolmuşta/Felsefeler dalmak sana mı düştü?/Aklin varsa yanı başında olup bitenlere kulak ver/Senin nene gerek başından büyük düşünceler/Bir de ömrün neresindesin ondan haber ver/Başında mı?/Sonunda mı?/Ortasında mı?/Ondan ötesi kimsenin umurunda mı?”, Bkz: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Karadut 69*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s.138. Ayrıca Bedri Rahmi’nin bu şiirini Georg Simmel’in modern kente bakışı ile değerlendirmek mümkündür. Sıkça vurgulandığı gibi Simmel, kenti, uyarıların hızlanıp, yoğunlaştığı bir mekân olarak tanımlamaktadır. Kentli insan ile taşra, kasabada yaşayan insan arasında farklı bir bilinçlilik hâlinin derin bir karşıtlık kurduğunu söyler. Sürekli değişen imgelerin ve uyancıların karşısında şeylerin tikelliği yerine ortak olanın diretildiği, bununla birlikte modern tinin gitgide hesapçı bir hâle geldiği, zihinsellik ve para ekonomisi arasındaki dinamik ilişkiyle biçimlenen kentte yaşayanları sadece nesnel olarak ölçülebilen işlerin ilgilendirdiği yönündeki tespitini hatırlamak yararlı olabilir. Bkz: Georg Simmel, “Metropol ve Tinsel Hayat”, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 85-102.

Dolmuş müşterisi, toplumsal bir kanaatmiş gibi sunduğu, at yerine otomobili tercih eden köylü imajıyla pekişen tecrübesinin, bindiği otomobil yerine atı özleyen dolmuş-taksi şoförünün söylediği bir türkü karşısında değersizleşmesine, bir yanılığa dönüşmesine tepkilidir. Bu açıdan sadece tecrübesini doğrulayacak anısını anlatmayı sürdürür:

“Trabzon’un Yomra nahiyesinde köylüler fındıkları satıp bolca bir paraya kavuştular mı ilk işleri bir otomobile binmek olur. Köylerinin etrafında bir tur yaptıktan sonra tekrar şehre ve yine aynı köye aynı otomobille gidip gelerek bir yıllık parayı bir günde harcar, rahat ederler.”¹⁸

Otomobilin bir statü simgesi hâlinde belirmesinden önce at, ulaşımı sağlamasının dışında bu işlevi “tarih yapan bir hayvan” olarak çoktan yerine getirmektedir. Bedri Rahmi’ye göre at ile otomobil arasında “atbaşı giden münasebetler” bile “Allah yapısı” atın artık pek çok alandaki ününü “insan elinden çıkan” otomobile devretmesine ve nostalji nesnesi hâline gelmesine engel teşkil etmemektedir. Bedri Rahmi bu durumu şöyle değerlendirir:

“(…) Otomobilin kuvvetini ölçerken, motoru beş veya on beygir kuvvetindedir sözü. Bu söz atın dizginini makineye bırakıp, müzelere, resimlere, edebiyata doğru gerileyip duruyor. At güzel bir anane gibi kaybolup gidiyor. Onu yavaş yavaş sırmalı bir elbise gibi yalnız merasim günlerinde kullanılmaya mahkûm ediyoruz. Harbe giden zırhlı atların yerini çoktan zırhlı otomobiller aldı. Otomobil yarışları at yarışlarının müşterilerini elinden alıyor.(…) Anadolu’da gezenler çok iyi bilirler:

Eskiden, şehirden uzak yol kenarlarında, kaburgaları bir çift kuru el gibi göğe uzanan korkunç at iskeletlerine sık sık rast gelinirdi. Şimdi gitgide azalan bu kaburga kemikleri, artık yerlerini, insanın içerisine aynı kasveti ve korkuyu aşıl原因an otomobil iskeletlerine bırakıyor.”¹⁹

Bedri Rahmi için “önünden atı alındığı hâlde kendi kendisine yürüme küstahlığını gösterdikten” sonra “renkli, sesli, kokulu ilâh” olan otomobil, sanatçının bir daha ilgisini çekememiştir. Oysa zamane ressamlarının konularından korkmaması gerekir. Çünkü sanatçının gündelik eşyayı hakir görmekten kaçınarak, yepyeni imkânlar bulmak gibi bir iddiası vardır.²⁰

Bedri Rahmi’nin otomobili, 1940’lı yıllarda ise “rengi, sürati, şekli ve gürültüsüyle” tanımlaması, estetik yeninin çekip çıkarılabileceği canlı bir imge olarak göstermesi, onu doğrudan bir Fütürist sanatçı yapmasa da Fütürist anlayışa yaklaştırmaktadır. Bilindiği üzere Marinetti, 1909’da ilân ettiği Fütürist Manifestosu’nda hızın güzelliğini överken “ateş soluyan borularla donatılmış bir yarış otomobilinin, kükreyen bir yarış otomobilini Samothrake Nike’si heykelinden daha güzel olduğunu” vurgular. Ayrıca “modern kentlerdeki devrimleri yaşayan çok renkli ve çok sesli yığınları; şiddetli elektriğin ay ışığı altında yangın gibi parlayan şantiyelerin, tersanelerin titreyen gece coşkusu; dev koşucular gibi bir yandan bir yana nehirleri aşan, güneşte bıçak gibi parlayan köprüleri, ufukları koklayan serüvenci gemileri, üzengisi borulardan yapılmış kocaman çelik atlar gibi, raylar üzerinde eşelenen geniş göğüslü lokomotifleri; pervanesi rüzgârda bir bayrak gibi çırpınan uçakların akıp giden uçuşlarını” sanata dâhil edeceklerini duyurur.²¹

Bedri Rahmi’nin “ağaçlara, toprağa, göklere, insanlara ve hayvanlara saplanıp kalan, Rafael’lerde, Leonard’larda, Greco’larda” rastlamadıkları için el sürmedikleri bu destansı motifi, “hakiki sanatkâr fırsatının”, “demir kaburgalarını okşadığını hiçbir zaman duymayacaktır”.²² “Bir Otomobilin Dinamizmi/Dynamism of an Automobile”(1912-1913) isimli tablonun sahibi fütürist ressam Luigi Russolo da “yalnızca seslerin, kokuların, resmini gerçekleştirmek için, izlenimcilerin, geçerli olan ve gözaldatımına dayanan eski perspektif anlayışından(…) Leonardo’nun akademik düşüncesine ya da gerçekçi melodramlar dekoratörüne layık kolay numaralardan” sıyrılmak gerekliliğinin altını çizer.²³

¹⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ata ve Otomobile Dair”, a.g.e., s. 76.

¹⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ata ve Otomobile Dair”, a.g.e., s. 76-77.

²⁰ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otomobile Dair”, *Ulus*, 8 Ağustos 1943; *Dost Dost (Yazılar 1938-1945)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 175-177.

²¹ F. T. Marinetti, “Gelecekçilik Bildirgesi (1909)”, Çeviren: Bedrettin Cömert, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, Sayı: 349, 1981, 251.

²² Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otomobile Dair”, a.g.e., s. 177.

²³ Luigi Russolo, “Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto”, *Modernizmin Serüveni-Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul, Mart 1997, s. 97.

Fütürizm için ayrıca Bkz: *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*, Hazırlayan: Aydın Şimşek, Kanguru Yayınları, Ankara, 2009.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun modern zamanın koşullarını göz ardı eden sanatçılara eleştirisi şüphesiz sadece Fütürist bir etkiye bağlanamaz. Bedri Rahmi'nin resimde eskimemiş, henüz girilmemiş, fethedilmemiş alanı arama çabası hem onun sanatçı olarak resim geleneği içinde sağlam bir konum elde edebilmesiyle hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme çabalarının yenilikçi yönü ile ilgilidir.

Bedri Rahmi, 1943 yılında sanatta otomobilin imgesini, Fütürist ruh içinden değerlendirirken 1938 yılında, Cezanne, Picasso, Van Gogh gibi ressamlardan yola çıkarak modern resmin doğaya yaklaşımını ele aldığı bir yazısında ise “türediler ve azmanlar” olarak tanımladığı Dadaizm, Sürrealizmi modern resim tarihinin dışına iter. Yeni resim “hiçbir zaman akl-ı selimi çiğnememiş ve eskiyi inkâr etmemiştir.”²⁴ “Makinenin akıllara hayret veren tekâmülünün başlarını döndürdüğü” ve “aynı hamleyi sanat alanında yapılabileceğini” sanan bu sanatların eski ve yeniye yaklaşımları, “ilk çıkan otomobille 1938 model bir otomobil arasındaki korkunç tekâmül farkını görmek istemekten” ibarettir.²⁵ Sanat tarihi ile otomobilin gelişme tarihi arasında paralellik kuran Bedri Rahmi, yazısına estetiğin, makinenin hızına doğası gereği asla yetişemeyecek oluşuna vurgu yaparak devam eder:

“Bugün asfaltta saatte üç yüz kilometre yaptığı ile övünen otomobilin yarın olduğu yerde bir koltuk gibi hareketsiz durmaya mahkûm olduğunu, buna mukabil onun yerine asfaltın saatte bilmem kaç kilometre süratle kayıp gittiğini görmeyecek miyiz? Acaba tayyarelerin bir gün oldukları yerde demirleyeceklerini, buna mukabil otomobillerin uçup gittiğini görenler olmayacak mı?

Fakat makinenin korkunç hamlesine mukabil, sanatkârın paletinden birkaç renk eksilecek ya da fazlalaşacak, şair belki birkaç kelimeyi kullanmaktan vazgeçecek, romancı belki o zamana kadar bir kitapta beş kahraman öldürüyorsa, dört tanesini sağ bırakacak (...)”²⁶

Bedri Rahmi'nin bu yazısında modern resmi, “akıl”, “hendesî şekiller” “Descartes ölçüsü” ile tanımlarken gelişmeci bir tutum izlediği söylenebilir.²⁷ “Yamyamların tahtadan oyarak yaptıkları kayıkların üzerine işledikleri tezyinata” her zaman ilgi duyacak bir güzel sanat anlayışının var olduğunu yine de düşmana “mitralyöz varken balta ile mukabele” etmenin anlamsızlığını vurgular. Savaş alanı ile sanat alanını “aklın süzgecinde” birleştiren Bedri Rahmi'ye göre sanatçı da “gökleri Âdem babamızın sevdiğinden daha fazla, bulutları Havva anamızdan daha çok sevebilecektir.”²⁸

Bedri Rahmi'nin bu dönemde sanatta izlerine rastlanan otomobil ve uçak örnekleriyle teknolojik hıza karşı aldığı tavrı sadece onun doğa ile resim arasında kurduğu estetik ilişkiyle açıklamak yeterli olmayabilir. 1932'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin denetiminde Halkevleri'nin kuruluşunun ardından, ilki 1933 yılında Batı kültürü ile Türk halk kültürünü birleştirerek, ulusal olanı inşâ etmek amacıyla halkı eğitme politikasının sanat alanındaki destekçilerini bulmak için, “İnkılâp Resimleri” sergisi açılır. Dördüncüsü 1937 yılında düzenlenen sergilere katılan ressamı arasında, “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler” ve “Köylü Ailesi” tabloları ile bir Cumhuriyet aydını olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da ismi görülecektir. Bu sergiler, aralarında Nahid Sırrı'nın da olduğu pek çok isim tarafından zamanla “ulusal” konuları gereğinden büyük boyutlarla, “kof” bir anlayışla ve gerçeğe ters düşen Batılı bir bakışla işledikleri için ciddi eleştiriler almaya başlar. “Doğa karşısında çocuksuluğunu yitirmeyen” Bedri Rahmi'nin buradaki konumu biraz daha farklıdır. Onun ulusal olana yaklaşımı daha özgündür.²⁹

İlki yine Cumhuriyet Halk Partisi tarafından 1938 yılında düzenlenen ve altı yıl süreyle devam eden “yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek, sanatkârların memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırarak millî eserler” verme amacıyla pek çok ressam yurt gezilerine

²⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, *AR*, Sayı:3, Mart 1938; *Kiraz Ayr-Yazılar(1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 199.

²⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, a.g.e., s. 200.

²⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, a.g.e., s. 200-201.

²⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, a.g.e., s. 198.

²⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, a.g.e., s. 201.

²⁹ Turan Erol, *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 49-55.





Resim 2: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Tramvaylı Alan”, Yağlıboya 50x65/1935, (Turan Erol, Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s.181.)

gönderilir. Bedri Rahmi, bu gezi programında önce Edirne’ye, ardından da 1942 yılında Çorum’a gider.³⁰

Bütün bu gezilerde Anadolu coğrafyasını, kültürünü ve Anadolu halkının yaşamını, gündelik hayatını yakından izleyen Bedri Rahmi, Köy Enstitüleri’nin de en büyük destekçisi olacaktır. Sanatçı ile toplum arasındaki ilişkinin niteliği üzerine düşünme fırsatı veren bu geziler, Bedri Rahmi için “kendilerini memleket içerisinde lüzumsuz bir lüks eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza bir işe yarama fırsatını” yaratması açısından önemlidir.³¹

Türkiye’de 1923-1938 yılları arasında tarımda teknolojik olarak büyük gelişmeler görülmesi bile, bu alanda makineleşmenin, sanayiye öncelik tanıyan devlet tarafından desteklendiği görülmektedir. 1930-1950 döneminde nüfus yoğunluğunun kırsal alanda olması, bu döneme dek önceliğin toprak ve tarım reformlarına verilerek, beslenme, barınma, ulaştırma, sağlıklı yaşam koşulları, eğitim sorunlarına Cumhuriyet rejiminin halkçı ve pozitivist bilimin ölçütleriyle hareket eden dünya görüşüne sahip devlet politikalarıyla çözüm getirilme çabaları dikkati çeker. Bu dönemde öne çıkan en özgün gelişme, köyü kendi içinden kalkındırarak, köylülerin iktisadi ve toplumsal düzeylerini yükseltmeyi amaçlayan ve “yaparak öğrenme” ilkesini benimseyen Köy Enstitüleri eğitim seferberliğidir.³²

³⁰ Turan Erol, a.g.e., s.64-69. Bedri Rahmi’nin Edirne ve Çorum gezileri hakkındaki izlenimleri için bkz: “Resim ve Tabiat Aşkı”, Ulus, 6 Haziran 1943; *Dost Dost (Yazılar 1938-1945)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s. 171-172; “Ressamlarımızın Seyahati”, *Bugün*, 16 Ekim 1938, *Kiraz Ayı-Yazılar(1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 248-249; “Yurt Gezilerine ve Çorum’a Dair”, *Bray*, 1945; *Dost Dost (Yazılar 1938-1945)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 299-305. Ayrıca Yurt Gezi ve Sergileri hakkında genel bir değerlendirme için Bkz. Zeynep Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memlekete Dönüş”, *Toplumbilim*, Sayı:4, Haziran 1996, s. 35-52.

³¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yurt Gezilerine ve Çorum’a Dair”, a.g.e, s. 299.

³² Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 95-96.

İkinci Dünya Savaşı'nın büyük yıkımının ardından Batı'da yer edinme çabaları bir yana, 1946 yılında çoğulcu bir demokrasi adına çok partili sistemin getirdiği birtakım ekonomik, siyasi ve kültürel dönüşümlerin yanı sıra, 1950'lere kadar hâlâ kırsal alan ile kentler arasında toplumsal bağların yeteri kadar kuvvetli olduğu söylenemez.³³ Yine bu yıllarda sanayileşme çabaları içindeki Türkiye'nin kırsal nüfusunun hızla artması, tarımda makineleşme, köydeki iş ve arazi imkânlarının azalması, şehirlerin istihdam olanaklarının çekiciliği ile köy nüfusunun büyük bir bölümü şehirlere göç eder. Hattâ Cumhuriyet'in ilk yıllarında özellikle traktör ve motorlu araç sahibi olan çiftçilerin "askerlikten muaf tutularak" teknolojik gelişmelere özendirilmesi bile söz konusudur. Fakat 1929 dünya ekonomik bunalımının ardından, hükümet tarafından teknolojik makineler yerine bu kez tarımda "at" kullanımının desteklendiği görülmektedir.

1932 yılında *Dönem* dergisinde Şevket Râşit Hatipoğlu, "Makine Maşatlığı" adlı yazısında "makine düşmanı olmadığını (...) yine de geldiği yerin yollarından farklı yollara alışamayan bu makinelerin çiftçileri şaşırttığı (...) bu yüzden makine bezirgânlığına ve makine saralılarına dostluk" beslemediğini söylemesi dikkati çekicidir.³⁴

Bedri Rahmi'nin de uçak ve otomobilin değişme hızını, güzelliğin algılanışı ile kıyaslamasının imkânsızlığını vurguladığı, ileriki yıllarda resmin eski dostu olarak göstereceği mavi gökyüzünü, beyaz bulutları değişmez bir güzellik kaynağı olarak belirlediği, "at"ın iskeleti yerine "otomobil" iskeletlerini köy yollarında gördüğü için hüznülediği, "at"ın bir anane olarak kalmasına, müzeleri boylayarak nostalji nesnesi hâline gelmesine itiraz ettiği yıllar 1930'lardır.³⁵

1940'lı yıllarda, sesiyle, kokusuyla, rengiyle ilâhlaştırdığı otomobil başta olmak üzere diğer motorlu araçlar, yaşanan çağın anlatımında yeni imkânları sunan bir sanat nesnesi biçiminde Bedri Rahmi'nin yeniden ilgisini çekmektedir. 1940 model bir otomobile "uzun uzun" bakma, "muhtelif taraflarından seyretme fırsatı" yakalayan Bedri Rahmi, şiirde, edebiyatta, müzikte ve onu "cennetine kabul etmeyen" resim sanatında "benzin kokusunu" duymanın peşine düşer.

Bedri Rahmi bu kez gündelik hayatta kendine güçlü bir yer edinen otomobilin, sanat alanında bir türlü yer bulamamasına fazlaca içerler. Bu neredeyse bir vefasızlık örneğidir: "Gündelik işlerinde otomobili uşak gibi kullanıyorlar, fakat onun uğrunda bir tek kafiye harcamaya yanaşmıyorlar!" diye serzenişte bulunur.³⁶

İnsan, "dekoratif çelikten mahlûk" otomobile karşı sanatta gösterdiği vefasızlığı söz konusu resim ve heykel sanatında kendine fazlaca yer bulmuş atın gündelik hayattaki konumu açısından da sürdürür. Bedri Rahmi "447 Tırnak Numaralı Beyaz At" adlı şiirinde hizmetlerine karşılık eziyet gören bir atın neredeyse bir "makine"ye dönüşüp yeniden dünyaya gelerek, insan ırkından öcünü alması için dilekte bile bulunur:

Ama sen çoktan miadını doldurmuş
477 tırnak numaralı beyaz bir atmışsın
Ama senin iler tutar tarafın kalmamış artık
(...)

³³ Şevket Pamuk, "İkinci Dünya Savaşı Yıllarında İaşe Politikası ve Köylülük", *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 60.

³⁴ İlhan Tekeli-Selim İlkin, "Tarımsal Teknolojide İlk Gelişmeler, İlk Makineleşme", *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 6-10.

³⁵ Türkiye'nin modernleşme sürecinde, aydınların at ve makine karşısındaki tutumlarının dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik eğilimleri doğrultusunda şekillendiğini gösteren ilginç bir metin de Necip Fazıl Kısakürek tarafından 1950'lerin sonunda kaleme alınmıştır. Burada Necip Fazıl, "insan ruhundan yere damlayıp şekillenmiş ve sonra insanı sırtına almaya gelmiş bir zafer, fetih ve asalet müjdecisi" atı, sanatsal bir nesne olarak algılar. Atın, "tarihe ve estetiğe" iade edilmesinin gerekliliği hakkındaki Necip Fazıl'ın şu satırları, dönemin sanayileşme ve makineleşme çabalarının da bir yansıması olmalıdır. İnsanı hizmet etmekten kurtaran makine ortaya çıkıp, "ona inilmez, yükselinilir" dediği atı da insana hizmet etmekten kurtarıncı, onu gerçek ve hak ettiği üstün konuma yerleştirmiştir: "Makine atın basit fayda planındaki bütün hizmetlerini elinden aldı. Dünnün manivelası, vinci, motorü, treni, tayyaresi, telgrafı, tankı sadece attan ibaretken bugün attı bu kıymetlerden hiçbirini kalmadı. Hamal, prens, makine ve fen terakkileri yalnız hamallık cephesini alıp götürmüş ve büsbütün çerçeveleyip, değerlendirmiştir. Hamal tarafını makineye terk eden aşağı soydan at, prens soy ve prens iş uğrunda tasfiyeye uğramakla ata kaybettirmiş değil, kazandırmış oluyor. Sanki fen ve makine at uğruna, at hesabına bir icatmış veya bizzat atın keşfymiş gibi, onu sefil hizmet cephesinden kurtarmış ve ulvî, bedîî, aslî hüviyet ve kıymetiyle tespit etmiştir. Öyleyse düne nazaran bugün, kemiyet bakımından faaliyet sahası son derece daralan at, keyfiyet bakımından tamamıyla kendi öz kadrosu içine yerleşmiş ve bu kadro içinde büsbütün kıymet bulmuştur", Necip Fazıl Kısakürek, *At'a Senfoni Yahut Atın Romanı*, Büyükdöğü Yayınları, Nisan 1984, s. 5-16.

³⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Otomobile Dair", a.g.e., s. 173.



İnim inim inlemişsin geber demişler
Derin derin çekince içini
Kalp musibet, eşekten beter demişler
Basmışlar kırbacı, muştayı, sopayı
Ne güçmüş hak etmek Allahım bir avuç arpayı
(...)
Beyaz atın tayı beyaz mı olur
Ah gözünü sevdiğim beyaz at

Hanım hanımcık taylardan vazgeç de başka bir şey doğur
İnsan gücünün başa çıkamayacağı
Bir milyar beygir kuvvetinde olsun
Bir tay ki yüreği taş kesilmiş insanlardan
Kahrolan sülalenin hesabını sorsun³⁷

Romanda ve şiirde “acemi acemi dolaşan”, “afişler, kartlar, gazete ilanları, bütün dünya duvarları renk renk, boy boy resimleriyle donanan”, fakat resim ve heykelde kendisine bir yer edinmeyen otomobili, sanat alandaki bu öksüz makineyi “bağrına basan”, caz müziği ve “uyku-sunda bile rüya görmeye vakti olmayan bugünkü insanoğluna, harıl harıl çalışıp masal yetiştiren rüya fabrikası” sinema olmuştur.³⁸ Sinemada, bir insan ya da ev gibi mükemmel motif olan otomobil, caz müziğinde ise doğasına uygun bir biçimde “süratin, absent gibi birbiri arkasına atılan kilometrelerin, kuş bakışı seyredilen şehirlerin, benimsemeden geçilen yerlerin, dâüssılasız hudsutsuz toprakların mihaniki sarasıdır.” Otomobili, caz ve sinemayla buluşturan özellik ise “aynı batında dünyaya gelmiş olmalarıdır.”³⁹ Bedri Rahmi’nin otomobilini, caz ya da sinemada olduğu üzere esrik bir hızla ve güçle elde edilen hareketlilik ve özgürlüğe kavuşturan “aynı batın” dediği Batı ama en çok da Amerika’dır.⁴⁰

Bedri Rahmi’ye göre, özellikle resim ve heykel sanatçılarının otomobilden “tiksinmeleri”nin bir diğer sebebi, onu, yoldan çıkaran bir mahlûk, bir tüketim ya da statü nesnesi biçiminde algılamaları değil otomobilin imgesinden “korkuyor” olmalarıdır. Çünkü at, gemi ve trenin aksine otomobil, biçim olarak özgünlüğüne henüz kavuşmamış, “bir neslin gözü önünden geçmemiş, şekilden şekle, renkten renge girerek son kisvesine henüz bürünmemiştir.”⁴¹

³⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “447 Tırnak Numaralı Beyaz At” (Merhaba Yeşil), *Karadut* 69, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 154-155.

³⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Rüya Fabrikaları”, *Bray*, 1945; *İnsan Kokusu* (Yazılar 1945-1952), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2005, s. 22.

³⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otomobile Dair”, a.g.e., s. 173-174. Otomobil ve evin, konforu öne çıkaran mekânsal yakınlığına özellikle Batı’da 1940’lı yıllarda vurgu yapılmıştır. Bu dönemde basılan bir Ford broşüründe “Ford evinizin salonu gibidir, tek fark tekerlekleri” ibaresi dikkati çekicidir. Bu konuda Bkz: Peter Freud-George Martin, a.g.e., s. 119. Mekân, özellikle ev ve otomobil arasındaki ilişkisini Türkiye’nin modernleşme ve sanayileşme süreci açısından düşünürken, Jale Parla’nın, bu ilişkinin edebiyattaki yansıması olarak modern romanın çok sevdiği temalardan birinin de “evi terk etme” olduğuna dikkati çekmesini hatırlamak yararlı olabilir. Jale Parla, bu kez evlerin, mobil çatılarını “arabaların” oluşturduğunun, böylelikle “bir kabuğa sığınma” ihtiyacını karşılayarak, “kamusal alana çıkmakta ve o alanın gereklerini göğüslemekte zorlanan bir kültür için otomobilin yarı kamusal yarı özel alan” hâline geldiğinin altını çizer. Bkz. Jale Parla, a.g.m., s. 162.

⁴⁰ Levent Canteke, Cumhuriyet Halk Partisi ve Demokrat Partili 1945-1950 döneminin siyasi ve sosyal dinamiklerinin gündelik hayattaki yansımalarını gazete yazıları üzerinden değerlendirdiği çalışmada, 1940’lı yıllarda Hukuk Fakültesi’nde öğrenciler arasında yapılan bir ankette sorulan “Amerika deyince aklınıza ne geliyor?” sorusuna öğrencilerin yüzde doksanının “sinema” cevabı verdiğini aktarır. O dönemde gerçekten de dışarıdan gelen ve tüketim kültürüne yönelik eleştiriyi karşılanan pek çok eşya gibi sinema da Amerika kökenlidir. Bkz. Levent Canteke, Cumhuriyetin Büluğ Çağı (Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 72.

⁴¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otomobile Dair”, a.g.e., s. 176. Eserlerinde otomobil imgesine rastladığımız, Cemal Süreya ve Cihat Burak, 1980 yılında, resim sanatının tarihselliği içindeki atın üstün konumunu, otomobilin “ele geçirememesini” sanatçının gelenek ile modern pratikler karşısındaki tutumu ile ilişkilendirerek tartışır. Bu tartışmada Cemal Süreya ile Cihat Burak’ın “modern” olana yaklaşımlarındaki farklılığa dikkati çekmek gerekir. Cemal Süreya, tıpkı Bedri Rahmi gibi otomobili, modern resmin yüce temsili olarak görürken, Cihat Burak için otomobil bir eleştiri nesnesidir: “Bir soru çıkartıyorum Cihat Burak’a: Bakıyoruz, günümüzdeki ressamlar, yine at resmi, tek katlı ev resmi, çeşme resmi yapıyorlar. Telefon kulübesini, gişeleri, bir otomobili tuvale getiren bir sanatçı hemen hemen yok. Hele bizim ülkemizde. Ressamlar eski ustaların yaklaştıkları nesnelere, araçlara yöneliyorlar nedense. Böylece güncel duyarlılığı es geçmiş olmuyorlar mı? Güncel değil, çağdaş demeliydim aslında. Cihat Burak’a göre “at resmi her zaman yapılacaktır. Canlıdır at, bin bir türlü hâli vardır. Teknik araçların resimlerine gelince, prizma biçiminde bir otonun resmini yapacaksınız da ne olacak.” Anlıyorum onun buradaki kaygısını. Bir bakıma kendi resmine göre konuşuyor” Cemal Süreya, “At, Otobüs, Büfe”, *Aydınlık*, 31 Ağustos 1980; *Toplu Yazılar I-Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2000, s. 379.



Resim 3: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Tramvaylı Yol”, Yağlıboya, 50x60/1938, (Turan Erol, Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s.196)

Ressamın üzerinde imgesinin değişkenliği dolayısıyla baskı oluşturan otomobil, biçimsel yeniliklerini henüz tamamlayamayan hacimli bir nakış ya da motif olarak nasıl “dondurulup” ele geçirilemiyorsa, masallarını Anadolu’da unutmuş, otomobilin alanı, şehir de kolayca kat edilemez. Çünkü Bedri Rahmi, şehri “yüz tane kolu olsa bile kucaklayamaz”, “anten misali bütün damarları gerilse bile semt semt duyamaz, bucak bucak saramaz.”⁴² Bedri Rahmi, otomobilin yeniden biçimlendirdiği şehre çoğu kez mesafeyle yaklaşır. Şehir, onda âdetâ kaçıp kendisinden kurtulmak zorunda kalınan bir yerdir. Şehirleri boydan boya kaplayan asfalt yollar ise otomobil, taksi, otobüs gibi araçları üzerinde arz-ı endâm ettiren bir malzemedir çok, büyük şehirlerin “kireç ve çimentosuna boyuna kadar gömülen ve burada yaşamaya mahkûm insanları ıslak bir gül kadar taze tabiata götürüp getiren”, bütün halk türkülerini ve Necip Fazıl’ın “Yollar ki, Allah’a gider, bendedir”⁴³ dizesini içeren “Bendedir”(1936) şiirini “ezbere bilen”, neredeyse canlı, rengârenk bir varlıktır.⁴⁴

⁴² Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Büyük Şehir”(Yaradana Mektuplar), Karadut 69, Bilgi Yayınları, Ankara Nisan 1969, s. 38; “Oğlum Mehmed’e Büyük Şehirleri Takdim Ederim”(Tuz), Karadut 69, Bilgi Yayınları, Ankara Nisan 1969, s. 112.

⁴³ Bedri Rahmi, şiirin son dizesini farklı hatırlamaktadır: “Ne azap ne sitem yalnızlıktan... /Kime ne; aşılmaz duvar bendedir... /Süslenmiş gemiler geçse açıktan/Sanırm, gittiği diyar bendedir. /Yaram var... Havanlar dövemez merhem,/Yüküm var... Bulamaz pazarlar dirhem, Ne çıkar, bir yola düşmemiş gölgem/Yollar ki, Allaha çıkar, bendedir. “, Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyükdöğü Yayınları, 1977, s. 46.

⁴⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Asfalt Şiir Söylüyor”, Tan, 4 Temmuz 1936, Kiraz Ayı-Yazılar(1936-1938), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s. 112. Bedri Rahmi, “Gön” adlı şiirinde asfaltı mor renkli diye tanımlar. Bunun yanı sıra, asfalttan izlediği manzara bir “sütçü dükkânındaki resminden” ibaretken, asfalt üzerinde birden bire peyda olan kamyonların şaşkınlığını duyar. Bu şaşkınlığı duyan sadece kendisi değil “dünyanın sonunun geldiğini sanan yavrusuyla otlayan bir inektir.”, Karadut 69, Bilgi Yayınları, Ankara Nisan 1969, s. 149-150.

Bedri Rahmi’nin şehirden kaçış arzusuyla, Henry Ford’un “kent sorununu kenti terk ederek halledeceğiz” söylemine ve tabiata yine bir otomobille ya da başka bir motorlu araçla kaçma tutkusunu perçinleyen “egemen otomobil ideolojisine” yaklaştığı düşünülebilir.⁴⁵ Öte yandan Bedri Rahmi’nin üzerinde motorlu bir araçla tabiata götüren asfalta şiirler söyletmesi, asfaltı renklerin ardından görmesi, şüphesiz onun nesnelere masalın ve özellikle şiirsel bir folklorun içinden bakan bir ressam ve şair olmasından da kaynaklanmaktadır. Onun bu özelliğine Ahmet Hamdi Tanpınar da vurgu yapar:

“Eşya ve kâinat, insanlarla kendi kabiliyetlerine, yaradılışlarına hatta bu yaradılışın sırlarına göre konuşur. Çünkü hayat ve kâinat bitmez tükenmez ve çok sık bir orman gibi birbirine girift bir konuşmadır.(...) Sanatkâr bu fısıltıları, bu mahrem konuşmayı duyan insandır. Bedri ise zaman zaman bu mahremin çekirdeğine erişir. (...) Bedri eşyayı kendi dışındaki aydınlıkta seyretmeye katlananlardan değildir. Beyninin içinde bir güneş parçalanmış gibi, o her şeyi kendi aydınlığından görür. Bu itibarla çocuğa benzer. Ve çocuğa benzediği için de dokunduğu şeylere bir sır ve masal çeşnisi verir.”⁴⁶

Bedri Rahmi, otomobil, uçak gibi araçları tasarımları doğrultusunda da zaman zaman birer “sanat nesnesi” olarak algılamayı denemiştir. Eşyaya “yeniden bakamayan” gözlere, “fabrika malı ile sanat eserini karıştırmayı cinayet sayan, sanatın günlük eşya ile hiçbir zaman bağdaşmayacağı, kendine has bir iklimi olduğunu savunan” anlayışa neredeyse isyan ederek, yolda gördüğü 1954 model bir otomobilin “nar çiçeği” rengine dayanamayıp, “bir tayın sırtını okşar gibi çamurluklarını okşadığını, yoldakilerden utanmasa öpeceğini” söyler. Otomobil, Bedri Rahmi için yürüyen bir heykel olarak hacim kazanır. Bir otomobil tasarımındaki estetiği görmeyi reddeden gözlere karşı, kendi de bir yontucu olan “vahşi bir zencinin” modern heykelden ziyade otomobilin “klaksonu, radyosu, farları” karşısında sanatsal heyecanlar duyacağını savunur.⁴⁷

Bedri Rahmi Eyüboğlu için 1940-1950 döneminde otomobil gerçekten de bir “tutku” dur. Fakat bir nesneye sanatsal bir aşkla yaklaşmak ressamlığın doğasında vardır. Eyüboğlu’na göre “gündelik hayatımızda bize akıl öğretmeye kalmadıkça, bizi rahatsız etmedikçe herhangi bir eşyaya başımızı kaldırıp, bakmaz, baksak bile onu göremeyiz. İşimiz düştüğü nispette baktığımız eşyanın ancak bir tarafını görürüz.(...)Yalnız bir tek ışık altında gördüğümüz için bazen severek baktığımız eşya hakkında bize doğru dürüst bir fikir veren ressamdır.”⁴⁸

Bedri Rahmi’nin resimden anlamının inceliklerini sayarken bile otomobil örneğinden yola çıkması, bilgiyi nesneyi ele geçirmeye yarayacak bir güç biçiminde gerekli görmesi dikkati çekicidir. Ona göre hayatında sadece 1929-30 model arabaları görmüş olan biri 1953 model bir arabayı görenin dışında bir hüküm vermiş olur. Zamanının otomobili hakkında kesin hüküm vermeye hazırlanan biri bütün otomobil tarihinin bilgisine de sahip olmalıdır.1953 model araba kullanan bir kimse bundan önceki otomobilleri kullanmak zorunda değilse de bu otomobillere küfür etme ya da onları göklere çıkarma hakkına da sahip değildir. İşte resim de böyledir: “Resimden hoşlanmak başka, resimden anlamak başka şeydir. Resimden hoşlanan kimse nedenini, niçinini anlatmaya mecbur değildir. Ama resimden anladığını öne süren kimse buna mecburdur.”⁴⁹

Bedri Rahmi, tasarım gücü yüksek endüstriyel bir ürün biçimiyle resim sanatına yeni perspektifler sunabilecek plastik bir malzeme olarak yaklaştığı otomobili şehrin içinde, trafikte pek gezdirmez. Bu açıdan ona tehlike saçan bir “suçlu” olarak yaklaşmaz. Bedri Rahmi için tehlikeli

⁴⁵ Peter Freud-George Martin, a.g.e., s. 119; Enis Akın, “Otomobil Hapishanesi”, *Birikim*, Sayı: 248, Aralık 2009, s. 85-93.

⁴⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bedri Rahmi’nin Resim Sergisi”, *Ülkü*, Sayı: 105, 1 Şubat 1946, s. 6; *Yaşadığım Gibi*, Haz: Prof. Dr. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 420.

⁴⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Hem Perçine Hem Nakış”, *Cumhuriyet*, 27 Eylül 1954, *Pembe Vinç(Yazılar 1953-1954)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 300-304. Bedri Rahmi, otomobili hareket eden bir heykel gibi görmeye eğilimliken, onun 1950’de Paris’te düzenlenen bir sergide gördüğü hareketli bir Calder heykeli karşısında pek fazla heyecanlanmadığını öğreniriz. Calder’in çalışmasını bir heykel olmaktan ziyade “sevimli bir oyuncak” olarak tanımlar. Bkz: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kımlıdayan Heykel”, *Cumhuriyet* 15 Şubat 1954; *Pembe Vinç(Yazılar 1953-1954)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 90.

⁴⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Resim ve Tabiat Aşkı”, *Ulus*, 6 Haziran 1943; *Dost Dost (Yazılar 1938-1945)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 171.

⁴⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sanattan Anlamak”, *Cumhuriyet*, 5 Temmuz 1953; *Sabır ile Koruk-Yazılar(1952-1953)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 205.

olan otomobil değil, tramvay “tekerleğidir.” Dahası bu “kudurmuş” tramvaylar “yeryüzünde daha rahat dolaşabilmek, taksilerle yarış edebilmek için hazfettiği canlı mahlûkat arasında” en çok çocuklar vardır. Üzerine dolaştığı rayları sadece kedi ve köpek kaniyla değil “taze, sıcak insan kaniyla sulayan” ve özellikle “çocuklara karşı iştihası yerinde olan bu elektrikli canavar”, İstanbul şehrine ve kendisinin gücünü hiçe sayan basına karşı büyük bir kin beslemektedir. Bu canavarı var eden tramvay şirketi, bu şirketin emrindeki memurlar da onunla iş birliği içindedir. Bütün insanoğluna duyduğu kini, işlediği cinayetlerle kusmaktadır:

“Sen misin diyor, tramvay tekerleği, benim biletçilerimin anasına söven, vatmanlarımın yüzüne tükürüp kaçan, çoluk çocuğu başıma musallat eden İstanbul şehri! Sen misin tramvayda halk çok eziyet çekiyor diye gazetelere sütun sütun yazı yazdıran merhamet! Al sana! Ben işte insanoğluna şöyle dişlerimi bir geçirdim mi evelallah sonra şirket, barsaklarını dışarı dökerim.”⁵⁰

Bedri Rahmi'nin şehirdeki ulaşımı tehlikeli hâle getiren tramvayı canavarlaştırması, kişisel bir deneyimden çok toplumsal pratiğin bir yansımasıdır. Cumhuriyet'in ilk döneminde tramvay başta olmak üzere pek çok ulaşım aracına karşı halkın, konfor beklentilerinin karşılanmaması ve sıkça yaşanan kazalar sebebiyle geliştirdiği bir güvensizlik ve toplu taşımada özellikle 1930'larda tramvayın, özel şirketlerce işletilerek, tekelleşmesine duyulan bir tepki söz konusudur. Özellikle Türkiye'de iktisat politikası olarak devletçiliğin benimsenmesiyle özellikle 1937 yılına dek yabancı sermayeye karşı sert bir tutum izlendiği görülür.⁵¹ Bu tepkilerin çoğalmasında basının etkisini göz ardı etmemek gerekir. Tramvaylarda biletçilik yapmanın bile bir prestij göstergesi olduğu bu dönemde gazetelerde sıkça toplu taşımadaki aksaklıkları, kazaları, memnuniyetsizlikleri, yetersizlikleri eleştiren haber ve karikatürler dikkati çeker. Burada “özel sektörün işlettiği tramvayın devletleştirilmesi isteği”nin etkili olduğunu söylemek mümkündür.⁵²

Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu pek haz etmediği, “yokuşlarını çıkarken inim inim inledikleri, inerken hırsından dişlerini gıcırdattıkları” eski tramvaylardan ziyade metronun İstanbul şehri için “biçilmiş kaftan olduğunu” söyler. 1936 yılında yayımlanan bir yazısında, şüphesiz hızı temsil eden modern ve yeni toplu taşıma aracı metroyu, gündelik hayatın içinden mizahi bir sesle tanımlar:

“Fransızlar “tramvay” kelimesinin sonundaki “vay”dan vazgeçip kısaca “tram” dedikleri gibi metropoliten denilen yeraltı tramvaylarına da sadece metro derler. Süratin kelimelerde bile hızını alamadığı bu diyarda metroya metropoliten diyenler bizde anasına “valdem” babasına “pederim” diyerek konuşanlar kadar insanın tuhafına gider. Metro bizim tünelin birkaç kat daha yerin dibine girmişidir. (...) Tasavvur edin, Fatih'te yeri burğu gibi delerek inen müteharrik metro merdiveni sizi yerin dibine indiriyor. Bir karabatak gibi oradan dalıyor, tâ Şişli'de yeryüzüne çıkıyorsunuz. (...) Bize bir metro lâzım. Zaten tramvay şirketi bizi her gün böyle kötü bir ambalajla götürüp getirmeye devam ettikçe, tramvaylarda bunalıp:

-Hay tramvay kere yedi kat yerin dibine geçesin diye yürekten beddua eden büyük nine-lerimizin sayesinde günlerden bir gün İstanbul tramvaylarını kendiliklerinden metrolaşmış bulacağız.”⁵³

Sadece otomobil değil, bir yıkım sırasında görüp tuvale hapsetmek istediği pembe bir vinç, “gökyüzündeki renklerle uğraşırken zonklamaya başlayıp, tablosunun kenarına kondurduğu ama kimselere beğendiremediği uçak deseni” arkasından hayıflanarak Bedri Rahmi, vapur ve trenlerin resminin yapılmasının doğal karşılanıp, bu yeni makinelerle neden kendini anlatma şansı verilmediğine şaşırıp kalır.⁵⁴

⁵⁰ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Varan Kaç?”, Tan, 8 Mayıs 1936; *Kiraz Ayı-Yazılar(1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s. 37-38. Bedri Rahmi'nin “bütün İstanbul halkına düşman kesilen tramvay biletçilerini” anlattığı başka bir yazısı için Bkz: “Bedava Düşman”, Tan, 6 Ekim 1935; *Gece Yarısı-Yazılar(1932-1936)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s. 166-168. Ayrıca 1930'lu ve 1940'lı yıllarda tramvayın İstanbul'un gündelik hayatını nasıl şekillendirdiğini, 1936 yılındaki en büyük tramvay kazasını anlatan bir yazı için Bkz: Eser Tutel, “İstanbul'un Ortası Kırmızı Tramvay!” *Tarih ve Toplum*, Sayı: 137, Mayıs 1995, s. 8-15; Vahdetin Engin, *İstanbul'un Atlı ve Elektrikli Tramvayları*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul 2011.

⁵¹ Korkut Boratav, *Türkiye'de Devletçilik*, Savaş Yayınları, 1982, s. 166.

⁵² İbrahim Yarış, *Karikatürlerle İstanbul'da Toplu Ulaşım(1908-1982)*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul, 2010, s. 92.

⁵³ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Metro”, Tan, 29 Nisan 1936; *Kiraz Ayı-Yazılar(1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 19-20.

⁵⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Pembe Vinç”, *Cumhuriyet*, 8 Şubat 1954; *Pembe Vinç(Yazılar 1953-1954)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 82-87.



Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren 1950’lere kadar uzanan dönemde basın tarafından da yeni bir kültürel deneyim sunuşunun yanı sıra güvenilirliğine de vurgu yapılan modern bir ulaşım aracıdır. Hakkında marşlar, piyango, balolar tertip edilen ve mecmualar çıkarılan, çocuk kitapları yazılan uçağa ilgi ancak “tayıre sevdası” ile tanımlanabilir. Uçak hakkında kamuoyunda oluşturulmaya gayret edilen olumlu intiba aydınlar tarafından da destek bulur.⁵⁵ Bedri Rahmi’nin 1940’lı ve 1950’li yıllarda otomobile düzdüğü övgüler, uçak için de geçerlidir. İnsanlığın bütün ümidinin, aklının ve tasarlayabilme gücünün kendisinde toplandığı “büyük demir kuş”, dünyayı kurtaracak bir güç gibidir:

“Sen insanlardan insanlara taze havadisler, çiçekler, ilaçlar taşıdıkça dünyamız daha çabuk düzelecek. Uçakları onların hızını, rahatlığını, büyüklüğünü savaşlara borçluyuz diyenlerin dillerini yabancı arılar soksun. Uçak karmaşık, altı üstüne gelmiş savaş yıllarının değil, durulmuş, dinlenmiş sulh yıllarının kuşudur. Bugünün medeniyetini ille de savaşlara borçluyuz diye tepinenleri sahici bir savaş alanına götürmeli, bombaların altına salıvermeli ve şu savaş müziği altında bir şeyler döktür de istifade edelim, demeli. Etrafta kan gövdeyi götürürken, bakalım bu baba yiğit neler döktürecek”⁵⁶

Uçak, Batı’da yirminci yüzyılda özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı’nda görev alan pek çok sanatçı için “keskin bir dönemecin köşe taşı, bir daha eskisi gibi olmayacak bir dünyanın habercisi, insanlığa karşı işlenen suçların vazgeçilmez nesnesiyken, Sürrealist sanatın kurucularından Julian Otto Trevelyan’ da olduğu gibi, Bedri Rahmi için de “neşeli ve çocuksu bir dünyanın figürü” şeklinde öne çıkar.⁵⁷

Bedri Rahmi’nin 1950’lerde üzerinde durduğu bir başka konu ise köy edebiyatı ile makine arasındaki ilişkidir. Köy Enstitüleri’nin 1940 yılında kuruluşunun ardından Anadolu, ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel alanda geri kalmışlıktan kurtarılması gereken bir coğrafya olarak daha da öne çıkar. 1940’lı yıllar “sınıf bilincinin, sınıfsal mücadele söyleminin” düşünce ve edebî söylemde sanatta toplumcu gerçekçiliğin öne çıktığı yıllardır. Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Reşat Enis gibi dönemin öne çıkan roman ve öykücülerini ile edebiyat yüzünü köye ve köylü sorununa çevirir. 1950’li yıllardan itibaren ise Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ü ile başlayarak, Talip Apaydın, Demirtaş Ceyhun, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Orhan Kemal ile bu eğilim doruk noktasına ulaşacaktır.

Bedri Rahmi, bir Cumhuriyet aydını olarak Anadolu’nun makine ve motor karşısında verdiği sınavla da yakından ilgilidir. Söz gelimi ona göre köyleri kentlere bağlayan “muhabbetli bir sese” sahip olan araç trendir. Öte yandan şehrin otomobiline karşılık Anadolu köylüsü arasında en itibar gören araç traktördür. Bu açıdan Bedri Rahmi için, Anadolu’nun makine ile serüvenini anlatan, Kemal Bilbaşar’ın, *Pembe Kurt* adlı hikâyesinde, Türkiye’de en çok 1950–1960 yıllarında boy gösteren traktörlerin “iki Tanrı yapısı gibi, iki boğa, iki yarış atı” gibi benimsenmesi, büyük bir edebî yeniliktir. Ayrıca Köy Enstitüleri’nde on beş on altı yaşındaki çocukların çeşitli motorlu taşıtlar karşısındaki sevgi dolu bakışları ve motorların yapısını öğrenmeye yönelik hevesleri de Bedri Rahmi’yi çok etkiler:

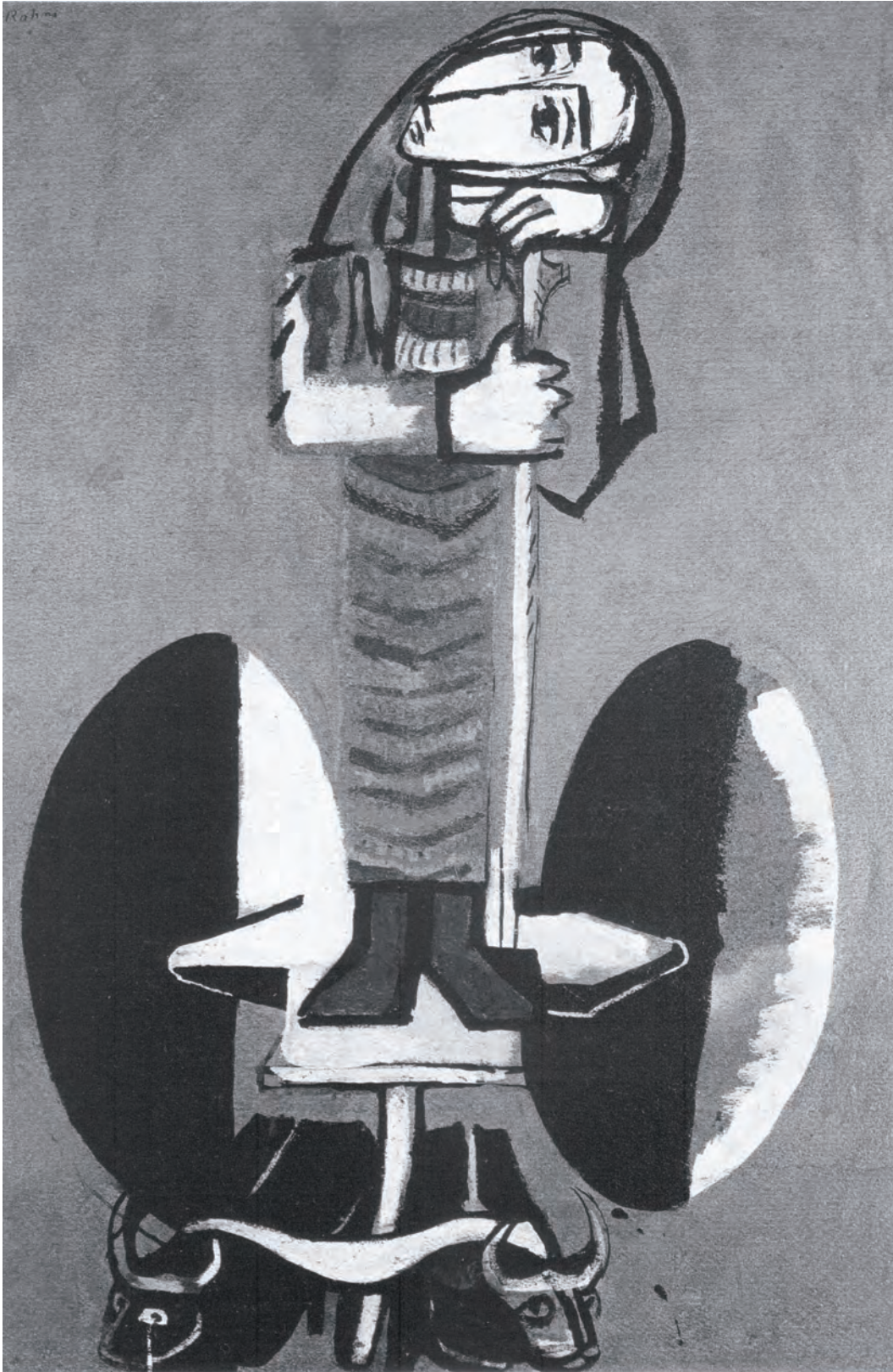
⁵⁵ Gökhan Akçura, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Tayyare Sevdası Güzel Kuş, Demir Kuş, Deli Kuş”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Uçmak ve Sanat*, Sayı:41, Yaz 2006, s. 116-125.

⁵⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Mavi Portakal”, *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1954, *Pembe Vinç* (Yazılar 1953-1954), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 176-177.

Bedri Rahmi, diğer bir yazısında uçak korkusunun modern zamanın gereksinimleriyle uyumadığını söyleyerek, bu korkusunu defetmenin yollarını arar: “1954 senesinde uçaktan korkmanın utanılacak bir şey olduğunu hayal meyal duyuyordum. Bu korku haberim olmadan ceketimin bir tarafına konulmuş münasebetsiz bir kuş hediyesi gibi ikide bir öteme berime bulaşıyordu. Tersine giyilmiş bir yelek, bir ceket gibi durmadan rahatsız ediyordu. Onu kökünden kazımak, ondan kurtulmak lazımdı.” Bkz: “Turnalar ve Uçaklar”, *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 1954; *Pembe Vinç* (Yazılar 1953-1954), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 172. Bedri Rahmi’nin de yakın dostu olan Ahmet Hamdi Tanpınar ise otomobil yolcusu ile uçak yolcusunu birbirinden ayrı olarak konumlandırır. Otomobil ile insan bedeni birlikte hareket etme yeteneğine kavuşurken, uçak insan bedenine kendi egemenliğini nakşeder. Hatta uçak yolculuğu sürat, hareket, zamanın kurduğu bütünlükle insan benliğinin bütünlüğünü bozan, kesintiye uğratan bir araçtır. Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bir Uçak Yolculuğundan Notlar”, *Yaşadığım Gibi*, Haz: Birol Emil, Dergah Yayınları, İstanbul 2005, s. 235-242.

⁵⁷ “20.Yüzyıl İngiliz Sanatçılarının Uçak Yorumları Savaşın Vazgeçilmez Nesnesi”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Uçmak ve Sanat*, Sayı:41, Yaz 2006, s. 134-135.





Resim 4: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kağıt", Akrilik, 48x 69/1969, (Bedri Rahmi Eyüboğlu 100. Yıl Sergisi(4 Ekim-4 Kasım 2011) Katalog, s.80)

“Köylümüzün bir ata, bir boğaya, bir koça bağlandığı güçle bir kamyonu, bir traktöre, herhangi bir makineye bağlandığını görmek, bir hayvanın dilinden, derdinden anladığı kadar bir motorun, bir makinenin hâlinde anladığına şahit olmak hepimizin alnımızı ağartacak” der.⁵⁸

Anadolu’da makine, sadece bir gelişmişlik sembolü değil aynı zamanda ona sahip olan için modern “şehirden” aşırılmış bir iktidar kaynağıdır. Bedri Rahmi, bir denemesinde, Kırşehir’den bindiği bir otobüsün, köylüler tarafından “kırsal bir makineye” dönüştürülmesini hayretle izler. Bir yandan da şoförün yolcuların üzerindeki nüfuzunu göz ardı edemediğini dile getirir: “Kırşehir’den bir otobüse bindik, yarısı otobüs, yarısı ahır, arka tarafa koyun keçi almışlar, otları ve tezekleri de beraber. Hele o şoförün bir köylüye ettiği eziyet, onun çalımı, kurumu, haksızlığı daha neler neler.”⁵⁹ Kağnı gıcirtısı karşısında “Anadolu yollarında kanadı yolunmuş arılar gibi inleyen perişan” otobüsler bile onun gözüne “tay gibi, sıpa gibi şirin” gözükür.

Bedri Rahmi için köydeki ilerlemenin önündeki en dikkate değer engel yavaş ve ilkel olan kağnıdır. 1944 yılında kaleme aldığı bir denemede köy edebiyatının “kağnı gıcırdamasına” indirgenmesine içerleyen Bedri Rahmi’ye göre “gıcirtısını ediplere” bırakıp, kendisini yok etmek istediği “dünyanın en ibtidai ve en insafsız nakil aracını” artık uzaklaştırmak elzemdir. Çünkü Bedri Rahmi için kağnı gıcirtısından çok, masallar ve renkler, nakışlarla, saflık ve temizlikle dolup taşan köyün kaynağı folklor “nihai bir estetik”tir.⁶⁰ Fakat bu estetiği kendi etrafında toplayarak bütünüyle temsil edebilecek araç, hayvanlara eziyet eden, “munis, mütevekkil, cana yakın tarafını değil, miskin, zalim, battal tarafının” görülmesi gereken, “trenlerin birkaç dakika gecikmesine sinirlenilen bir devirde gıcirtısını övmenin bir gaflet” olduğu kağnı kesinlikle değildir.⁶¹ O kadar ki; kağnı sadece ilkel bir taşıt değil, terk edilmesi gereken toplumun belleğinde yaşayan kolektif bir alışkanlıktır. Kağnı sosyal bir araç olarak şehirlerde hattâ köylerde yaşayan insanlar için nasıl ömrünü tamamlamış ise, gıcirtısı fazla yorulmuş kültürel motif biçimiyle de artık tarihe karışmalıdır:

“Radyoda kağnı saati, sinemada kağnı gecesi, tiyatrolarda kağnı günü! Bütün meydanlara birer tane dev gibi kağnı heykeli diktirirdim. Bütün okur-yazarların gözlerine, kulaklarına, yüreklerine bir kağnı gıcirtısıdır düşürürdüm. İllallah bu kağnı zırlıtısından deyip coşsunlar. Ne yapalım bu musibetten kurtulmak için diye can havliyle kaleme, fırçaya, kazma küreğe sarılsınlar. Kağnı demek yolumuz yok demektir, yolu olsa hacca tayyare ile giden köylü kağnı kullanırmıydı desinler, toplansınlar, çıkarsınlar, çarpsınlar, bölsünler, elbirliği ile şu kağnı denen çocuk oyuncağından milleti kurtarsınlar”⁶²

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanat pratikleri ya da gündelik pratikler içinden gerek resim sanatının yeni imkânlarını aradığı, onda hayranlık ile korkuyu bir arada barındıran otomobil, uçak, vinç gerekse modern zamanın ilerlemeci ve hızlı ruhuyla birleşen faydacı bir amaçla tramvay, metro, otobüs gibi araçlara bakışının dönemin siyasi, sosyal ve kültürel şartlarından etkilendiği söylenebilir. Böylelikle pek çok denemesinde “at”ın görevini devralan otomobile ayrıcalıklı bir konum kazandırmaya gayret eden Bedri Rahmi’nin, tren, traktör ve kağnıyı Anadolu coğrafyası içinde değerlendirirken de dönemin modern ruhundan kopmadığı görülecektir.

⁵⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Beş Beygir”, *Cumhuriyet*, 31 Mayıs 1953; *Sabır ile Koruk-Yazılar (1952-1953)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 180-181.

⁵⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağnıdan Otobüse”, *Cumhuriyet*, 25 Eylül 1952; *Sabır ile Koruk-Yazılar (1952-1953)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 48.

⁶⁰ Murat Belge, “Yol Türküleri ile Han Duvarları”, *Birikim*, Sayı: 149, Eylül 2001, s. 84.

⁶¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağnı Edebiyatı”, *Hep Bu Topraktan*, Sayı:3, Nisan 1944, *Dost Dost (Yazılar 1938-1945)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 249-250.

⁶² Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağnı”, *Cumhuriyet*, 25 Eylül 1952; *Sabır ile Koruk-Yazılar (1952-1953)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 50-51.

Kaynakça

- AKÇURA, Gökhan**, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Tayyare Sevdası Güzel Kuş, Demir Kuş, Deli Kuş”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Uçmak ve Sanat*, Sayı:41, Yaz 2006, s. 116-125.
- AKIN, Enis**, “Otomobil Hapishanesi”, *Birikim*, Sayı: 248, Aralık 2009, s. 85-93.
- BATUR, Enis** (Haz.), *Modernizmin Serüveni-Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*, YKY, İstanbul, Mart 1997.
- BELGE, Murat**, “Yol Türküleri ile Han Duvarları”, *Birikim*, Sayı: 149, Eylül 2001, s. 68-84.
- BORATAV, Korkut**, *Türkiye’de Devletçilik*, Savaş Yayınları, 1982.
- BOZDEMİR, Mustafa**, “Osmanlı’da Otomotiv Sanayi”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Endüstriyel Mirasımız*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul 2011, s. 321-330.
- CANTEK, Levent**, *Cumhuriyetin Büluğ Çağı(Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- LE CORBUSIER**, “Yol: Doğanın Bağrındaki Plastik Araç”, Çev: Işık Ergüden, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 109-118.
- ENGİN, Vahdettin**, *İstanbul’un Atlı ve Elektrikli Tramvayları*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul 2011.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Karadut 69*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Gece Yansı-Yazılar(1932-1936)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul Ekim 2002.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Kiraz Ayı-Yazılar(1936-1938)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2003.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Dost Dost (Yazılar (1938-1945))*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *İnsan Kokusu(Yazılar 1945-1952)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2005.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Sabır ile Koruk-Yazılar(1952-1953)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi**, *Pembe Vinç(Yazılar 1953-1954)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- EROL, Turan**, *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.
- FREUD, Peter - MARTİN, George**, *Otomobilin Ekolojisi*, Çeviren: Gürol Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.
- HACİMİRZAOĞLU BERKTAY, Ayşe**(Haz.), *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.
- KARAÖMERLİOĞLU, Asım**, *Orada Bir Köy Var Uzakta Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl**, *Çile*, Büyükdoğu Yayınları, 1977.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl**, *At’a Senfoni Yahut Atın Romanı*, Büyükdoğu Yayınları, Nisan 1984.
- KNODE, Marılı Knode**, “Modern Zaman Pegasos’u”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 116-123.
- MARİNETTİ,F.T.**, “Gelecekçilik Bildirgesi (1909)”, Çeviren: Bedrettin Cömert, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, Sayı: 349, 1981, s. 251.
- MÖSER, Kurt**, “Otomobil Sanatta Nasıl İşlendi”, Çev: Dürrin Tunç, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 62-64.
- NARLI, Mehmet**, “Araba Sevdaları”, *Türkbilig*, Ankara, Ekim 2002/4, s. 19-28.
- ODMAN,Aslı**, Serbest Mıntıkadan Amerikan Pazarı’na Tophane Rıhtımı: Ford Motor Company Exports Inc., İstanbul Otomotiv Montaj Fabrikası, 1925-1944, *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, Sayı 12, Bahar 2011, s. 71-93.
- ÖZGÜL, M. Kayahan**, “Otomobil Uçar Gider”, *Seke Seke Ben Geldim, Sekmeler II*, Hece Yayınları, Ankara 2008, s. 224-228.



PAMUK, Şevket, “İkinci Dünya Savaşı Yıllarında İaşe Politikası ve Köylülük”, *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 57-66.

PARLA, Jale, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:96, Bahar 2003, s. 146-165.

RUPPERT, Wolfrang, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon-Gündelik Eşyaların Kültürel Tarihi*, Çeviren: Mustafa Tüzel, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1996.

RUSSOLO, Luigi, “Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto”, *Modernizmin Serüveni-Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul, Mart 1997, s. 97-100.

SİMMELE, Georg, “Metropol ve Tinsel Hayat”, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 85-102.

SÜREYA, Cemal, *Toplu Yazılar I-Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2000.

ŞİMŞEK, Aydın, (Haz.), *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*, Kanguru Yayınları, Ankara 2009.

TANPINAR, Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bedri Rahmi’nin Resim Sergisi”, *Ülkü*, Sayı: 105, 1 Şubat 1946, s.6; *Yaşadığım Gibi*, Haz: Prof. Dr. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Bir Uçak Yolculuğundan Notlar”, *Yaşadığım Gibi*, Haz: Birol Emil, Dergah Yayınları, İstanbul 2005, s. 235-242

TEKELİ, İlhan-OKYAY, Tarık, *Dolmuşun Öyküsü*, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara 1980.

TEKELİ, İlhan- İLKİN, Selim, “Tarımsal Teknolojide İlk Gelişmeler, İlk Makineleşme”, *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 6-10.

TEKELİ, İlhan- KUYAŞ, Ahmet, Söyleşi: Araba Sevdası, *Cogito*, Sayı:24, Güz 2000, s. 96-106.

TEKELİ, İlhan- İLKİN, Selim, *Cumhuriyet’in Harcı: Modernitenin Altyapısı Oluşurken*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004.

TEKELİ, İlhan, “Dolmuşun Varlığı Nelere Bağlıdır?”, *İstanbul ve Ankara İçin Kent İçeri Ulaşım Tarihi Yazıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010, s. 232-240.

TUTEL, Eser, “İstanbul’un Ortası Kırmızı Tramvay!” *Tarih ve Toplum*, Sayı: 137, Mayıs 1995, s. 8-15.

UĞURLU, Seyit Battal, “Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu”, *Turkish Studies*, Volume 4, I-II, Winter 2009, s. 1427-1462.

YARIŞ, İbrahim, *Karikatürlerle İstanbul’da Toplu Ulaşım(1908-1982)*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul 2010.

YASA, YAMAN, Zeynep, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da “Mektepten Memlekete Dönüş”, *Toplumbilim*, Sayı:4, Haziran 1996, s. 35-52.

“20.Yüzyıl İngiliz Sanatçılarının Uçak Yorumları Savaşın Vazgeçilmez Nesnesi”, *P Dünya Sanatı Dergisi*: Uçmak ve Sanat, Sayı:41, Yaz 2006, s. 134-143.

Ek-1:

Otomobil Üzerine Ek Kaynakça

AĞAOĞLU, Adalet, “Balkız”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s.74-75.

AHİSKA, Meltem, YENAL, Zafer, “Modernliğin Aracı Otomobil”, *Aradığınız Kişiye Şu An Ulaşılamıyor: Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri 1980-2005*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2006, s. 144-159.

AKTUNÇ, Hulki, MESÇİ, Haluk, ENGİN, Aydın, ERTEN, Yavuz, “Türk’ün Otomobille İmtihanı(Tartışma)”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s.159-176.

AKTUNÇ, Hulki, “Tomfilimafil”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 73.

ALUS, Sermet Muhtar, “İstanbul’da İlk Otomobiller”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 216-220.

ARUOBA, Oruç, “Nesi Auto, Nesi Mobile”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 8-10.

AY, Ayşecan, “Yayalığı Kentsel Bir Gündelik Direniş Biçimi Olarak Düşünmek”, *Birikim: Otomobil: Gönüllü Mahkumiyet*, Sayı:248, Aralık 2009, s. 103-107.

AY, Taner, “Fenomenoloji Dünyamızı Batılılaştıran Semboller-Citroen 2 CV-1948 Karl Marx’ın Nautilus’u Gibi Bir Şey”, *Edebiyat ve Eleştiri*, Kasım-Aralık 1995, Sayı 22, s. 48-50.

AY, Taner, “Peugeot 203-1948 Kitle’nin Bezdireni Suskunluğunun Teknolojik Uzantısı”, *Edebiyat ve Eleştiri*, Mart-Nisan 1996, Sayı: 23-24, s. 11-12.

BARTHES, Roland, “Yeni Citroen”, *Çağdaş Söylenler*, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 138-140.

BATUR, Enis, “De-mobil-izasyon”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 181-182.

BATUR, Enis, “Pembe Ellialtı’dan”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s.76.

BENER, Erhan, “Bütün Arabalarım”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003,

s. 58-59.

BORA, Tanıl, “Otomobilin Şerri: Nurettin Topçu’da Anti-modernist Buğz, Teknoloji Sıkıntısı ve Otomobil Nefreti”, *Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan(Symbolae İn Honorem)*, Derleyenler: Adile Arslan Avar-Devrim Sezer, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 389-403.

CELAL, Peride, “Jaguar”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 73-74.

CORBETT, David, *Otomobiller*, Alkım Yayınları, İstanbul 2001.

CORTÁZAR, Julio, “Kozmoyol Otonotları”, Çev: Orçun Türkay, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 64-70.

CROGAN, Patrick, “Paul Virilio ve Hız Açmazı”, Çev: Kemal Atakay, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 86-94.

ÇETİN, Orhan Cem, “Aynaya Dikiz!”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 204-209.

ÇINKAYA, Damla Pınar (Derleyen), “Yollardaki Tuvaller”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 94-107.

EHRENBURG, İlyas, *Ve İnsan Otomobili Yarattı*, Çev: Şemsa Yeğin, Payel Yayınları, 1999.

ERGÜDEN, Mehmet, “Çağdaş Kentauros”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 133-138.

FORD, Mark, “Roussel’in Tekerlekli Evi”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 71.

GORZ, André, “Otomobilin Toplumsal Ekolojisi”, Çev: Enis Akın, *Birikim: Otomobil: Gönüllü Mahkumiyet*, Sayı:248, Aralık 2009, s. 94-98.

GÖKHAN, Halil, *Otomobil*, Dost Kitabevi, Ankara, 2005.

GUIGIARO, Giorgio, KESTLER, Paul, “Bugatti’nin Öyküsü-Yürüyen Metal Heykel”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 62-77.

GÜMÜŞ, Korhan, “Otomobiller”, *Defter*, Sayı:6, Ekim-Kasım 1988, s. 163-171.

GÜMÜŞ, Korhan, PUDALLA, Yücel, BALCIYAN Jigayir, EFSE, Ruhi, “Otomobilin Öteki Yüzü”, *Defter*, Sayı:6, Ekim-Kasım 1988, s. 172-179.

İLERİ, Cem, “Hız, Kaza, Gen/etik Direniş vs”, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 5-7.

“İçinden Araba Geçen Resimler: Yaya Diye Bir Şey Kalmadı Artık”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 124-133.

KAÇAN, Metin, “Gözler”, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s.78-79.

KARAY, Refik Halit, “Otomobilden Sakınınız”, *Bir Avuç Saçma*, Semih Lütfi Matbaası, İstanbul 1939; Sanat Dünyamız, Sayı:62, Bahar 1996, s. 147-149.

LEFEBVRE, Henri, “Bürokratik Yönlendirilmiş Tüketim Toplumu”, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 114-119.

MANGANELLI, Giorgio, “İç Sıkıntısı Çeken Yolcuya Adanmış Minik, Gereksiz ve Tehlikeli Nesneler”, *P Dünya Sanatı Dergisi: Otomobil ve Sanat*, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 90-93.

MORANDİ, Paul, “Otomobil Yolculukları”, Çev: Esra Özdoğan, *Kitap-lık: Otomobil ve Edebiyat*, Sayı:57, Ocak 2003, s. 60-61.

MURDO, George Mc, “Kenti Sürmek”, Çev: Kemal Atakay, *Cogito: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi*, Sayı:24, Güz 2000, s. 183-201.



MÜLDÜR, Lale, “Ben Zamanda ve Mekânda Kaybolmuş Birisi miyim?”, *Kitap-lık*: Otomobil ve Edebiyat, Sayı:57, Ocak 2003, s. 77.

NORMAND, Jean-Michel, “Konuşan, Uyandıran, Kendi Kendine Giden Araba...”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, s. 210-215.

PARLA, Jale, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”, *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2/3), 2003, 535-550.

PERVANCHON, Maryse, “Beden İçin Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, 141-150.

PROUST, Marcel, “Otomobil Yolculuğundan İzlenimler”, Çev: Roza Hakmen, *Kitap-lık*: Otomobil ve Edebiyat, Sayı:57, Ocak 2003, s. 54-57.

RABAN, Jonathan, “Otomobil: Benliğin Yansıması”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, s. 139-140.

SIRIGNANO, D, Giuseppe, SULZBERGER, David, “Otomobillerin Küçük Putları”, Çev: Şule Açıklol, *P Dünya Sanatı Dergisi*: Otomobil ve Sanat, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 78-89.

ŞENTÜRK, Levent, “Seyyar Manifesto”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, 119-132.

TABUCCHI, Antonio, “Otomobilli Edebiyat”, Çev: Ersel Topraktepe, *Kitap-lık*: Otomobil ve Edebiyat, Sayı:57, Ocak 2003, s. 52-53.

UYAR, Tomris, “Arabasız”, *Kitap-lık*: Otomobil ve Edebiyat, Sayı:57, Ocak 2003, s. 72.

ÜNSAL, Artun, “Argo da, Araba Kullanır”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, s. 177-180.

VASSAF, Gündüz, “Otomobilin Kısa Tarihi”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, s. 107-108.

VOLPARA, Paolo, “Benim”, Çev: Enis Akın, *Birikim*: Otomobil: Gönüllü Mahkumiyet, Sayı:248, Aralık 2009, s. 99-102.

WIEHAGER, Renate, “Andy Warhol ve ‘Arabalar’”, Çev: Ahsen Erdoğan, *P Dünya Sanatı Dergisi*: Otomobil ve Sanat, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 108-115.

YMADA, Koji, “1700’lerden 1940’lara Otomobilin Tarihi Dört Tekerlek Üzerinde”, *P Dünya Sanatı Dergisi*: Otomobil ve Sanat, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 48-60.

YURDAKUL, Hasan, “Bir Sanat Eseri Olarak Otomobil”, *P Dünya Sanatı Dergisi*: Otomobil ve Sanat, Sayı: 47, Bahar 2008, s. 35-46.

YÜCEL, Hasan Âli, “Bir İngiliz Otomobil Fabrikasında”, İngiltere Mektupları, 1958, Ankara, s.91-94,99-103; *Sanat Dünyamız*, Sayı:66, 1997, s. 103-106.

YÜCEL, Tahsin, “Otomobil ve İnsanbiçimsellik”, *Cogito*: Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi, Sayı:24, Güz 2000, s. 151-158.

Hane Halkı Araştırmalarında Kullanılan Örneklem Ağırlıklandırma Yöntemi Üzerine Bir Uygulama

Yrd. Doç. Dr. Meral YAY¹

Özet

Hane halkı araştırmalarında kullanılan örneklem ağırlıklandırma yöntemi yardımıyla, anakütle parametreleri hakkında daha güvenilir tahminler yapmak ve kısa sürede sonuca ulaşmak mümkündür. Yöntem aynı zamanda, anakütle parametresi ve örneklem istatistiği arasında yanlılığa ve farklılığa neden olan eksiklikleri düzeltmek için de kullanılmaktadır. Bu çalışmada, 15 yaş üstü anakütleden, tabakalı sistematik küme örnekleme yöntemi ile çekilen örneklem için ağırlıklandırma yöntemi kullanılmış ve anakütle parametresine ilişkin tahminler elde edilerek uygulamanın başarısı çarpımsal etki ile değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hane halkı araştırması, örneklem ağırlıklandırma yöntemi

An Application of The Sample Weighting Method Used in Household Surveys

Abstract

Sample weighting method used in the household surveys with the help possible to make reliable estimates about the population parameters. The method is also used to correct the deficiencies for bias and diversity between population parameter and sample statistic. In this study, using the weighting method for the sample taken from the population over age 15 by the stratified cluster sampling method, the parameter estimates of the population is obtained and evaluated the success of the application.

Keywords: Household survey, sample weighting method

1. Giriş

Hane halkı araştırmaları, birçok ülkede sosyal ve demografik araştırmaların temel kaynağını oluşturmaktadır. Dünyada sağlık ve yaşama ilişkin sosyal istatistiklerin önemi düşünüldüğünde, sosyal bilimler için elde edilen istatistiksel sonuçların, insan sağlığını değerlendirmede sağlayacağı fayda son derece önem taşımaktadır. İnsan sağlığını tehdit eden zararlı etkilerin başında sigara kullanımı gelmektedir ve tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de ölümcül hastalıkların en önemli sebeplerinden biridir. Dünyada her yıl beş milyonun üzerinde insan sigara kullanımı sebebiyle hayatını kaybederken, bu sayının 2030 yılına kadar sekiz milyonu bulması beklenmektedir. Bu kötü tabloyu özetlemek ve olumsuz içerikli veriyi hanehalkı araştırmalarında kullanmak her ne kadar sıkıntı verse de caydırıcı olması ümidiyle analizlere konu olmaktadır.

İstatistiksel araştırmaların çoğu anakütle denilen yığının parametrelerini belirlemeye ve bu parametreler için aralık tahminler yapmaya dayanmaktadır. Araştırmalarda anakütlenin tamamını incelemek yerine, anakütle içinden çekilen ve anakütleyi en iyi şekilde temsil ettiği

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstatistik Bölümü, myay@msgsu.edu.tr



düşünülen daha az sayıda birim (örneklem) gözlemlenerek, anakütle parametreleri hakkında en yakın tahminlerin elde edilmesi istenir (Korn, E.L., Graubard, B. I., 1995). Örneklemen anakütleyi temsil etme başarısının yüksek olması, yapılacak tahminlerin de güvenilirliğini artıracaktır. Bu amaçla çok sayıda örnekleme yöntemi geliştirilmiş ve bu şekilde anakütle için daha kısa sürede, daha az maliyet ve emek harcayarak tahmin yapmak mümkün hâle gelmiştir. Ayrıca anakütlenin ilgilenilen parametresi için örneklem ağırlıklandırmasından yararlanarak sonuçları anakütle için genişletmek de mümkündür (Pfefferman, D., 1996).

Anakütleden çekilen örnekleme ağırlıklandırarak, anakütle parametresi ve örneklem istatistiği arasında yanlılığa ve farklılığa sebep olan eksiklikleri düzeltmek mümkündür. Uygulamada, örnekleme girecek birimlerin eşit olmayan olasılıklarla seçimi, anakütlenin kapsam dışı kalan kısmı, ankette cevap alınamayan sorular ve ulaşılamayan gözlemler gibi eksikliklerle karşılaşmak mümkündür (Winship, C., Radbill, L., 1994). Bu tür eksiklikleri gidermek için uygulanan örneklem ağırlıklandırması, ilgilenilen değişken için oluşturulan ağırlıklı örneklem dağılımında ayarlama yaparak, sonucu anakütle parametresine uyarlamaya yardımcı olur.

2. Örneklem Ağırlıklandırma Yöntemi

Ağırlıklandırma yöntemi, örneklemde elde edilen verilerin, anakütleyle genellenebilmesi için gereken işlemler bütünü olarak ifade edilebilir. Karmaşık araştırma tasarımlarında, anakütlenin yansız tahmin edicileri, örneklem verilerinin, uygun ağırlıklarla çarpılması yardımıyla elde edilir. Burada önemle belirtilmesi gereken nokta, güçlü bir örneklem ağırlıklandırması yapılmak isteniyorsa, analizde ilgilenilen değişken ve hane halkı arasında güçlü bir ilişkinin bulunması gerektiğidir. Güçlü bir ilişki durumunda, ağırlıklandırılmış ve ağırlıklandırılmamış sonuçlar arasında önemli derecede farklılıklar olacaktır ve bu sonuç kullanılan yöntemde elde edilen başarıyı ortaya koyacaktır (Champagne M.J., Ravel, A., 2005).

Örneklem ağırlıklandırma süreci üç aşamada gerçekleştirilir. İlk aşama, temel ağırlıkların (base weights) belirlenmesi ile başlar. Temel ağırlıklar, hem hane halkı hem de bireysel düzeyde hesaplanmış ağırlıklardan oluşmaktadır. İkinci aşamada, hane halkı ve bireysel düzeyde cevapsızlık düzeltilmesi yapılır ve son aşamada, örneklem verilerinden hareketle anakütleyle ilişkin tahmin için ayarlama (calibration) işlemi yapılarak sonuçlar değerlendirilir.

2.1. Temel Ağırlıkların Oluşturulması

Temel ağırlıkların oluşturulmasındaki amaç, eşit olmayan seçim olasılıklarında düzenleme yapmaktır. Genel bir tanım olarak temel ağırlığı, tek bir örneklem biriminin seçilen örnekleme girme olasılığının tersi olarak ifade etmek mümkündür (Yansaneh, I., 2003). Temel ağırlıklar aşadaki eşitlik yardımıyla elde edilir:

$$w_{gij} = \frac{1}{p_{gij}} = \frac{1}{p_g^{(1)} p_g^{(2)} p_{gi}^{(3)} p_{gi}^{(4)} p_{gij}^{(5)}} \quad (1)$$

Eşitlikte $p_g^{(1)}$, anakütleden “g” alanını seçmenin koşulsuz olasılığını ifade etmektedir. Araştırmada alan seçimi tek aşamada yapılıyorsa, $p_g^{(1)}$, birincil örneklem biriminin seçilme olasılığına eşit olacaktır. $p_g^{(1)}$ olasılığı ise aşağıda verilen eşitlikteki gibi ifade edilir:

$$p_g^{(1)} = \frac{IN_g}{\sum_i N_i} \quad (2)$$

(1) nolu eşitlikteki $p_g^{(2)}$, seçilen “g” alanından H_g hane halkı örneklemini seçme olasılığı olarak ifade edilir. Eşitlikte yer alan $p_{gi}^{(3)}$, iki farklı gruba ilişkin atama olasılığıdır. Grup olarak ifade edilen değişken “kadın” ve “erkek” olarak iki kategoriden oluşmakta ve $p_{gi}^{(3)}$, kadın veya erkek

grubuna yapılan atama olasılığı olarak belirlenmektedir. $p_{gi}^{(4)}$ ise bir alt seçim olasılığıdır ve araştırmada eksik haneler bulunduğu hesaplanan bir olasılık değeridir. Eksik hane bulunmadığında, bu olasılık “1” değerine eşit olur. (1) nolu eşitlikteki son terim olan $p_{gi}^{(5)}$ olasılığı, seçilmiş olan bir hane içinden “j” kişisini seçme olasılığı olarak ifade edilmektedir. Tüm bu olasılıklar bir araya gelerek g,i, ve j kişilerini seçme, koşulsuz olasılığını oluşturur ve bu olasılık (3) nolu eşitlikte ifade edilmektedir:

$$p_{gij} = p_g^{(1)} p_g^{(2)} p_{gi}^{(3)} p_{gi}^{(4)} p_{gij}^{(5)} \quad (3)$$

Temel ağırlıkların oluşturulması, ağırlıklandırmanın en önemli aşamasıdır. Yanlış oluşturulmuş temel ağırlıklar kullanılarak yapılacak tüm işlemler hatalı olacağı için, bu aşamanın dikkatli ve özenli yapılması diğer aşamalarda meydana gelebilecek hataları da en aza indirecektir.

2.2. Hane halkı ve Bireysel Düzeyde Cevap Oranları

Birincil örneklem birimlerini temel alarak hane halkı ve bireysel düzeyde cevap oranları elde edilir. Hane halkı cevap oranı (HHCO) aşağıdaki eşitlik yardımıyla hesaplanır:

$$\text{Hane Halkı Cevap Oranı (HHCO)} = \frac{(I + P)}{[(I + P) + (R + NC + O) + (UH + UO)]} \quad (4)$$

Eşitlikte yer alan I , hane halkına yapılan anketin tamamının uygulandığı kişi sayısını; P , anketin kısmen uygulanabildiği kişi sayısını; R , anket yapmayı reddeden kişi sayısını; NC , anket yapmak üzere iletişim kurulamayan kişi sayısını; O , başka nedenlerden dolayı anket yapmak için uygun olmayan kişi sayısını; UH anket yapmak için neden uygun olmadığı bilinmeyen kişi sayısını ve UO ise anket yapmak üzere neden uygun olmadığı bilinmeyen kişiler arasından ulaşılamayanların sayısını belirtmektedir. HHCO için elde edilen değerler serisi incelendiğinde 0.9'dan büyük değerlerin varlığı sorun olmazken, 0.9'a eşit veya daha küçük değerlerin varlığı bir düzeltme işlemi gerektirmektedir. Düzeltme işlemi için (4) nolu eşitliğin paydasında yapılacak değişiklik sonucu eşitlik aşağıdaki şekle dönüşür:

$$\text{Hane halkı cevap oranı (HHCO)} = \frac{(I + P)}{[(I + P) + (R + NC + O) + (HHCO * (UH + UO))]} \quad (5)$$

Yukarıdaki eşitliğin paydasında yer alan HHCO değerleri, (4) nolu eşitlik ile elde edilen değerlerdir ve (5) nolu eşitlik düzeltilmiş HHCO değerlerine ulaşmayı sağlar. Yapılan düzeltmenin ardından HHCO için, tüm gözlem değerleri üzerinden elde edilecek bir düzeltmeye gidilir ve bu işlem HHCO'nın tersinin alınması yani $1/HHCO$ 'nın elde edilmesiyle gerçekleştirilir. Düzeltilmiş oranlar arasından “3” değerini aşanlar var ise, bu değerler 3'e eşit olarak kabul edilerek işlemlere devam edilir.

Hane halkı düzeyinde yapılan düzeltmenin ardından, bireysel düzeyde cevap oranının elde edilmesi gerekmektedir. Bireysel düzeyde cevap oranına, sekiz sınıf yardımıyla yapılacak bir ağırlıklandırma ile ulaşılır. Ağırlıklandırmada kullanılacak sınıflar uygulamada kullanılan veri seti yardımıyla belirlenecektir. Bölgesel tabakalamanın yanı sıra, cinsiyet, anketi cevaplama/cevaplamama ve ilgilenilen değişkene ilişkin belirlenecek kategoriler sınıflamada rol oynayacak ve elde edilen bireysel düzeyde cevap oranları tüm gözlem verilerine genişletilecektir. Bireysel düzeyde cevap oranı aşağıdaki eşitlik yardımıyla elde edilir:

$$\text{Bireysel Düzeyde Cevap Oranı (BDCO)} = \frac{(I + P)}{[(I + P) + (R + NC + O) + (UH + UO)]} \quad (6)$$



Eşitliğin hane halkı düzeyinde yapılan düzeltmeden tek farkı, düzeyin bireysel olarak seçilmesi-
dir ve sonuçların NUTS (Nomenclature of Units for Territorial Statistics) verilerine göre yapılacak
sekiz sınıflandırma kategorisine göre elde ediliyor olmasıdır. Bireysel düzeyde yapılan hesaplama-
lar da düzeltme gerektirmekte ve düzeltme oranı 1/(BDCO) ile elde edilmektedir.

2.3. Örneklem Ağırlıklandırmasının Anakütleye Uyarlanması

Ağırlıklandırmanın son aşamasında, örneklem değerlerinden hareketle anakütle toplamı-
na ilişkin tahminlere ulaşabilmek amacıyla ayarlama işlemi yapılır ve ayarlama Eşik Oran
Yöntemi'nden (EOR) faydalanılır. EOR yöntemi, ilk kez 1940 yılında Deming ve Stephan tarafın-
dan öne sürülmüş ve günümüzde de kullanılmaktadır. EOR Yöntemi, satır ve sütun toplamlarını,
öngörülen değerlere atama yaparak önceden belirler ve iki yönlü kontenjans tablolarını iteratif
bir işleme tabi tutar (Binder, D.A., Theberge, A., 1988). Yapılan atama işlemlerinin ardından de-
ğişkenler ayarlanarak (calibration), bölgelere göre istatistiksel birim sınıflandırması yapılır. Bu
sınıflandırma, uluslararası bir sınıflandırma sürecinden faydalanarak (NUTS) gerçekleştirilir.

Ağırlıklandırma sürecini tamamlanmasının ardından, yapılan ağırlıklandırmanın kalitesi,
bir başka deyişle etkinliği ölçülür. Ölçüm işleminde, veri kümesinde bulunan uç değerler (extre-
me values) için, ağırlıklarda herhangi bir düzeltmeye ihtiyaç olup olmadığına bakılır ve karar,
hesaplanan ölçüm değerine göre verilir (Deylle, J. C., Sarndal, C.E., 1992). Karar verme süre-
cinde kullanılan çarpımsal etki (multiplicative effect) değeri Kish tarafından 1965 yılında ortaya
konulmuş ve aşağıdaki eşitlik ile ifade edilmiştir:

$$Meff_w = 1 + \frac{s_w^2}{\bar{w}^2} \quad (7)$$

Eşitlikte, s_w^2 , ağırlıklandırmanın varyansını, $\bar{w}$ ise ağırlıkların ortalamasını ifade etmektedir.
Hesapla- nan çarpımsal etkinin "2" değerini aşmaması beklenir. Bu değeri aşan ağırlıklar söz
konusu olduğunda, kullanılan örneklemde uç değerlerin varlığına işaret edilir ve örneklem ya
da örneklem seçim yönteminin gözden geçirilmesi önerilir.

3. Uygulama

Hane halkı araştırmalarında, toplumsal sorunların sayısal göstergeleri önem taşımakta ve bu
değerler baz alarak yapılan araştırmalarda elde edilen sonuçlar doğrultusunda yapılan iyileş-
tirme çabaları olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde de önemli
sağlık sorunlarını beraberinde getiren sigara kullanımının önüne geçmenin yolları gittikçe daha
geniş alanları kapsamakta ve insan sağlığının önemi çok sık hatırlatılmaktadır. Bu çalışmada,
ülkemizdeki sigara kullanıcılarının toplam sayısını belirlemeye yönelik bir araştırma yapılmıştır.

Uygulamada veriler, kümelerle göre örneklemenin, iki aşamalı tabakalı küme örnekleme
yöntemiyle seçilen, örneklem üzerinden analiz edilmiş ve her biri 30 gözlem içeren 66 tabakadan
oluşan veri kümesi yardımıyla, anakütle için tahmin yoluna gidilmiştir. Dolayısıyla 1980 gözlem-
den oluşan veri kümesi analiz edilmiştir. İlk adımda 33 küme kent ve 33 küme kırdan oluşmak
üzere bölgeler ve bu bölgelerden adresler belirlenmiştir. Birincil birim olarak adlandırılan adres-
ler, eşit olasılıklar kullanılarak seçilmiştir. İkinci adımda ise bu birincil birimlerden her birinden
30'ar hane seçilmiştir. Belirlenen haneler ise "kadın hanesi" ve "erkek hanesi" olmak üzere iki
gruba ayrılmıştır. Son adımda ise, seçilen hanelerden 15 yaş ve üzeri olan bireyler belirlenmiştir.

Uygulamadaki amaç, anakütleden çekilen örnekleme ağırlıklandırarak, anakütle parametre-
lerinin tahminlerini elde etmektir. Bu amaçla, hane halkı ve bireysel düzeyde ağırlıklandırmalar
yapılmış ve 1980 gözlemde oluşan örneklem, veri kümesine ilişkin frekans tabloları aşağıdaki
gibi özetlenmiştir:

Sigara Kullanımı	Erkek	Kadın	Toplam
EVET	785	428	1213
HAYIR	260	507	767
Genel Toplam	1045	935	1980

Tablo 1: Sigara Kullanımı-Cinsiyet Frekans Tablosu

Sigara Kullanımı	Anketi Tamamlamayan	Anketi Tamamlayan	Toplam
EVET	706	382	1088
HAYIR	13	879	892
Genel Toplam	719	1261	1980

Tablo 2: Sigara Kullanımı- Anketi Tamamlama Durumu Frekans Tablosu

Sigara Kullanımı	Kent	Kır	Toplam
EVET	578	515	1093
HAYIR	411	476	887
Toplam	989	991	1980

Tablo 3: Sigara Kullanımı- Yerleşim Yeri Frekans Tablosu

Bu noktada amaç, 1980 gözlemden oluşan örneklemden hareketle, anakütleye geçiş, yapabilmek ve bu geçiş sırasında örneklem ağırlıklandırma yöntemini kullanmaktır. Ağırlıklandırmada ilk aşama temel ağırlıkların elde edilmesi ile başlar. Kullanılan örneklem, veri kümesinin gözlem sayısının çok olması, sonuçları tüm tabakalar üzerinden verme şansını azaltmakta ve bu nedenle veri kümesi için elde edilen temel ağırlıklar sadece “Tabaka 1” üzerinden elde edilen temel ağırlıklar Tablo 4’ de özetlenmiştir.

Tabaka no	Sıra no	$p_g^{(1)}$	$p_g^{(2)}$	$p_{gi}^{(3)}$	$p_{gi}^{(4)}$	$p_{gi}^{(5)}$	Olasılıklar Çarpımı	Temel Ağırlık
1	1	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	2	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	3	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0000210	1.07143E-06	933333.4827
1	4	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	5	0.1	1.020408	0.5	0.25	5.963E-05	7.60627E-07	1314705.120
1	6	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	7	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	8	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	9	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0001193	3.04251E-06	328676.2801
1	10	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0001193	3.04251E-06	328676.2801
1	11	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0001190	3.03571E-06	329411.8174
1	12	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	13	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0001190	1.51786E-06	658823.6348
1	14	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0000210	5.35714E-07	1866666.965
1	15	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0002300	2.93367E-06	340869.6198



Tabaka no	Sıra no	$p_g^{(1)}$	$p_g^{(2)}$	$p_{gi}^{(3)}$	$p_{gi}^{(4)}$	$p_{gi}^{(5)}$	Olasılıklar Çarpımı	Temel Ağırlık
1	16	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0001970	2.51275E-06	397969.6068
1	17	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.217E00-05	82169.07002
1	18	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0001230	3.13775E-06	318699.2380
1	19	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0001193	3.04251E-06	328676.2801
1	20	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0001410	1.79847E-06	556028.4578
1	21	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0002310	2.94643E-06	339393.9937
1	22	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0002140	5.45918E-06	183177.5994
1	23	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	24	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	25	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	26	0.1	1.020408	0.5	0.50	0.0000235	5.99490E-07	1668085.373
1	27	0.1	1.020408	0.5	1.00	0.0002385	1.21700E-05	82169.07002
1	28	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0002356	3.00510E-06	332767.4556
1	29	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0001190	1.51786E-06	658823.6348
1	30	0.1	1.020408	0.5	0.25	0.0002350	2.99745E-06	333617.0747

Tablo 4: Temel Ağırlıklar (Tabaka 1)

Olasılıklar çarpımı olarak elde edilen sütun, sırasıyla $p_g^{(1)}$, $p_g^{(2)}$, $p_{gi}^{(3)}$, $p_{gi}^{(4)}$ ve $p_{gi}^{(5)}$ sütunlarının çarpımı ile elde edilmiştir. Temel ağırlıklar ise olasılıklar çarpımları sütununun tersidir. Temel ağırlıklar bir sonraki aşamada hane halkı cevap oranları ile işleme tabi tutulacaktır. Hane halkı cevap oranları (4) nolu eşitlik yardımıyla elde edilmiştir ve düzeltilmiş HHCO ve BDCO aynı tabloda özetlenmiştir.

Tabaka No	Sıra No	1/Hanehalkı Cevap Oranı	1/Bireysel Düzeyde cevap Oranı
1	1	1.504808	1.015
1	2	1.504808	1.003
1	3	1.504808	1.012
1	4	1.504808	1.015
1	5	1.504808	1.003
1	6	1.504808	1.003
1	7	1.504808	1.003
1	8	1.504808	1.015
1	9	1.504808	1.012
1	10	1.504808	1.015
1	11	1.504808	1.003
1	12	1.504808	1.003
1	13	1.504808	1.015
1	14	1.504808	1.005
1	15	1.504808	1.015
1	16	1.504808	1.003
1	17	1.504808	1.012
1	18	1.504808	1.015
1	19	1.504808	1.003
1	20	1.504808	1.005
1	21	1.504808	1.012
1	22	1.504808	1.003

Tabaka No	Sıra No	1/Hanehalkı Cevap Oranı	1/Bireysel Düzeyde cevap Oranı
1	23	1.504808	1.015
1	24	1.504808	1.015
1	25	1.504808	1.015
1	26	1.504808	1.005
1	27	1.504808	1.003
1	28	1.504808	1.015
1	29	1.504808	1.015
1	30	1.504808	1.003

Tablo 5: Tabaka 1 İçin 1/HHCO, 1/BDCO Değerleri

Tüm tabakalar üzerinden sonuçlar değerlendirildiğinde, 1/HHCO'larının 3 değerini aşmadığı görülmüştür. Bireysel düzeyde cevap oranları, yerleşim yeri (kent/kır), anketin cevaplanma durumu (cevaplanan/cevaplanmayan), cinsiyet (kadın/erkek) ve sigara içme durumu (içen/içmeyen) olmak üzere sekiz kategoride ayarlama yapılmış, 66 tabakanın her birine 30'ar gözlem değeri üzerinden dağıtılmıştır. Tablo 5.'de verilen 1/HHCO ve 1/BDCO değerleri, tablo 1'in gözlemleri için örneklem değerlerinin çarpılacağı düzeltme faktörlerini göstermekte ve bu değerler yardımıyla örneklem ağırlıklandırılmaktadır.

Kullanılan yöntemin başarısı, eşitlik (7) de verilen çarpımsal etki değeri ile değerlendirilmektedir. Ağırlıklandırmanın varyansı ve ağırlıkların ortalaması kullanılarak, etki değeri $Meff_w = 1.604$ olarak elde edilmiştir. Bunun anlamı, beklenen en yüksek etki değerinin "2" olduğu düşünülürse hesaplanan ağırlıklarda herhangi bir uç değer olmadığı ve hesaplamalarda herhangi bir düzeltmeye ihtiyaç kalmadığıdır. Buradan hareketle 1980 gözleminden oluşan örneklem, anakütle için elde edilen ağırlıklandırılmış, bir başka deyişle genişletilmiş frekans tabloları sırasıyla aşağıdaki gibi elde edilir.

Sigara Kullanımı	Erkek	Kadın	Toplam
EVET	11.653.149	10.532.671	22.185.820
HAYIR	13.478.194	14.619.423	28.097.617
Genel Toplam	25.131.343	25.152.094	50.283.437

Tablo 6: Sigara Kullanımı - Cinsiyet Ağırlıklandırılmış Frekans Tablosu

Sigara Kullanımı	Anketi Tamamlamayan	Anketi Tamamlayan	Toplam
EVET	9.139.403	13.787.757	22.927.160
HAYIR	2.987.536	24.368.741	27.356.277
Genel Toplam	12.126.939	38.156.498	50.283.437

Tablo 7: Sigara Kullanımı - Anketi Tamamlama Ağırlıklandırılmış Frekans Tablosu

Sigara Kullanımı	Kent	Kır	Toplam
EVET	12.952.635	12.997.981	25.950.616
HAYIR	12.705.316	11.627.505	24.332.821
Toplam	25.657.951	24.625.486	50.283.437

Tablo 8: Sigara Kullanımı - Cinsiyet Ağırlıklandırılmış Frekans Tablosu

Tablolarda 66 tabaka ve her tabaka içinde 30 gözlem üzerinden ağırlıklandırmalar yapılmış ve sigara kullanımı açısından frekans tabloları düzenlenmiştir. Kullanılan ağırlıklandırma yöntemi yardımıyla elde edilen parametre tahminleri göz önünde bulundurularak, sağlığı tehdit eden “sigara kullanımı” rakamlarına bakılarak alınacak önlemlerin ya da yapılacak uyarıların dikkate alınacağı ümit edilmektedir.

5. SONUÇ

Örneklem ağırlıklandırması, başarılı bir örnekleme yönteminin seçimini de beraberinde getirir. İncelenen anakütlenin yapısına uygun olan örnekleme yöntemini doğru seçen bir araştırmacı, anakütle parametrelerinin tahmininde kullanılacak ağırlıklandırılmış örneklemin analizini de başarı ile tamamlama şansına sahip olur. Uygulamada örneklem değeri ile anakütle parametresinin aynı çıkması beklenemez, ancak arzu edilen ağırlıklandırılmış örneklem değeri, anakütle parametresi arasındaki farkın mümkün olduğu kadar az olmasıdır. Uygulamada özellikle hane halkı araştırmalarında kullanılan ağırlıklandırma yöntemi, örneklemin temel kurallarını da iyi bir şekilde özümsemeye dayanmaktadır.

Bu çalışmada, anakütleden iki aşamalı tabakalı küme örnekleme yoluyla seçilen 1980 birimlik örneklem yardımıyla ağırlıklandırma yapılmıştır. Cinsiyet üzerinden yapılan değerlendirme sonuçlarına göre, 15 yaş ve üzeri 50.283.437 kişiden %50 si kadın, %50 si erkektir ve kadınların %42’si, erkeklerin ise %46’sı sigara kullanmaktadır. Bu sonuç, erkeklerin kadınlardan daha fazla sigara kullandığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Anketi tamamlama açısından yapılan ağırlıklandırma sonuçlarına göre, anketi tamamlamayanların %75’i sigara kullanırken, tamamlayanların ise %36’sı sigara kullanmaktadır. Bu sonuç sigara kullananların anketi cevaplamaktan çekindiği sonucunu ortaya koymaktadır. Son olarak yerleşim yeri açısından yapılan değerlendirmeye göre, kentte yaşayanların %50’si sigara kullanırken, kırdaki yaşayanların %53’ü bu kötü alışkanlığı devam ettirdiği görülmektedir. Buna göre, kır yerleşim bölgesinde sigara kullanımının kente oranla daha fazla olduğu göze çarpmaktadır. Tüm değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda, sigarayla bırakma konusunda yapılacak bilinçlendirme çabalarının ve alınacak önlemlerin ciddiyeti önemle vurgulanmaktadır.

Kaynakça

- Binder, D. A., Theberge, A.;** Canadian Journal of Statistics, Estimating the Variance of Raking-Ratio Estimators, Vol. 16, p. 47-55, 1988.
- Champagne, M., J., Ravel, A., Daignault, D.;** Journal of Food Protection, A Comparison of Sample Weight and Culture Methods for the Detection of Salmonella in Pig Feces, Vol. 68, p, 1073-1076, 2005.
- Denville, J. C., Sarndal, C. E.;** Journal of the American Statistical Association, Calibration Estimators in Survey Sampling, Vol.87, p. 376-382, 1992.
- Korn, E.L., Graubard, B. I.;**The American Statistician, Examples of Differing Weighted and Unweighted Estimates from Sample Survey, Vol. 49, p.291-295, 1995.
- Pfefferman, D.;** Stat. Methods Med. Res., The Use Of Sampling Weights for Survey Data Analysis, Vol. 5., p. 239-261, 1996.
- Winship, C., Radbill, L.;** Sociological Methods and Research, Sample Weights and Regression Analysis, Vol. 23, p. 230-57, 1994.
- Yansaneh, I. S.;** Expert Group Meeting to Review the Draft Handbook on Designing of Household Sample Surveys, 2003.

Üretim İlişkileri Kapsamında Modernizm ve Postmodernizm'in Grafik Tasarıma Etkileri

Arş. Gör. Turan YİĞİN*

Özet

18. yüzyıl içinde Avrupa'da artan para rezervleri ve buna bağlı olarak kurulan mahalli bankalar, ticari hayatın canlanmasına neden olmuştur. Artan üretim ve tüketim olanakları, Sanayi Devrimiyle birlikte ekonomi, ulaşım ve iletişim alanlarında yeni dinamiklerinin hayata geçirilmesini sağlamıştır. 20. yüzyıla girerken meydana gelen bu hızlı değişim, küresel bir kargaşa ortamı ve kontrolsüz toplumsal yapıları da beraberinde getirmiştir. Aydınlanma döneminin düşünce sisteminden doğan ve gelenekselciliğin hakim olduğu bu yeni dünya düzenine karşı çıkan modernizm ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizm'e tepki olarak ortaya atılan postmodernizm, protest anlayışlarıyla sanatı ve özellikle de grafik tasarımın görsel dilini etkilemişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Üretim ilişkileri, ekonomi, iletişim, yeni dünya düzeni, grafik tasarım.

Impacts of Modernism and Postmodernism on Graphic Design in The Context of Relations of Production

Abstract

The increasing volume of cash reserves in the 18th century's Europe, accompanied by local banks which came into being in parallel to that development, has given a significant momentum to an acceleration in business life. The growing production and consumption opportunities combined with the industrial revolution have introduced new dynamics into the spheres of economy, transportation and communication. This rapid change experienced at the turn of the 20th Century has also given birth to a global mess and uncontrolled social structures. Modernism, a movement born from the system of thought of the Age of Enlightenment and launched against this new world order dominated by traditionalism, and postmodernism launched in reaction to modernism after the World War II have both had significant impacts on arts, particularly on visual language of graphic design, by reason of their protest-oriented approach.

Keywords: Relations of production, economy, communications, new world order, graphic design.

Para, Sanayileşme ve Tüketici Toplum

16. yüzyılda Avrupa'daki hızlı nüfus artışı, kentlere göç, orta Amerika'daki altınların Avrupa'ya taşınması, 1750 tarihinde Hindistan'da Fransızları yenen İngilizlerin Babür İmparatorluğu'nun olağanüstü hazinelerini İngiltere'ye taşıması, Avrupa ülkelerinin sömürdükleri ülkelerden getirdikleri mallar ve orta sınıfın zenginleşmesi, 18. yüzyılın ortalarına doğru para tedavüllerinin artmasını sağlamıştır. Buna bağlı olarak önce İngiltere'de daha sonra Avrupa genelinde likit para rezervlerini sermayeye çevirmek isteyen kişiler arasında aracılık fonksiyonunu yerine getiren

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, turanyigin@hotmail.com



özel bankalar kurulmuştur. Bu kapsamda oluşan mahalli bankalar mevduat kabul ediyorlar, banknot basıyorlar ve ticari senetler kırıyorlardı. Böylece modern banka sisteminin ilk temelleri atılmış oluyordu.¹ Bankaların para hareketlerine dahil olması, yatırımcıların daha çok üretim yapmasına ve ekonomik alanların daha çok canlanmasına yol açmıştır.

Sanayi Devrimiyle birlikte para sermaye piyasası genişlemiş ve büyük ölçüde de değişime uğramıştır. Toplumun prekapitalist tabakalarından (toprak sahipleri, tüccarlar, zanaatkarlar, devlet memurları) yükselen para sermaye talebinin yanı sıra bizzat kapitalist üretimin mekanizmasının sonucu olan bir para arz talebi görülmüştür.² Ayrıca, demiryolları ve buharlı gemi yapımı gibi teknolojik gelişmeler, sermaye ve ulaşım olanaklarına büyük kolaylıklar ve hız getirirken, ticaretin uluslararası yapılmasına da olanak tanımıştır. Bu noktada Fredric Jameson, teknoloji ve sermaye ilişkisini Marksist görüş çerçevesinde betimlerken, teknoloji kendi başına asli bir neden değil, sermaye gelişiminin sonucu olduğunu belirtir. Bu nedenle sermaye dahilinde çeşitli makine gücü kuşaklarını, çeşitli teknolojik devrim aşamalarını birbirinden ayırmanın yerinde olacağını savunur.³

Güç teknolojisindeki motorlu makinelerin makineler tarafından üretimi teknolojik temel devrimler, bütün olarak teknolojideki devrimlerin belirleyici nedeni olarak ortaya çıkmıştır. 1848'den sonra buharlı motorların makine ile üretilmesi, 1890'lardan sonra elektrikli ve yanmalı motorların makine ile üretilmesi, 1940'lardan sonra ve günümüze dek elektronik ve nükleer enerjili cihazların makine ile üretilmesi, 19.yüzyıl kapitalist üretim tarzı tarafından meydana getirilen üç genel teknoloji devrimleridir.⁴

Sermaye olanakları, teknolojik gelişmeler, para rezervlerindeki artış ve ulaşım olanaklarının artması, birbiri ardına üretilen yeni ürünlerin daha fazla insan kitlelerine ulaştırılmasına imkan tanımış ve tüketime dayalı toplum yapısının ilk temelleri atılmıştır.

Bütün bu gelişmelerin uygulanmasında, yönlendirilmesinde, iletilmesinde kullanılan yöntemler, genellikle aydınlanma düşüncesi çerçevesinde oluşan modernizmin rasyonel anlayışıyla hayata geçirilmiştir.

Modernlik Projesinin Amacı

Modernlik projesi, 18. Yüzyılda bilim ahlâk ve sanatın birbirinden ayrılmasını öngörüyordu. Nesnel bilim, evrensel ahlâk ve yasanın yanı sıra ayrıca, sanatın özerkliğini geliştirme düşüncesi de içeriyordu. Kant'ın başını çektiği aydınlanma filozofları tarafından ileri atılan bu proje aynı zamanda bilim, ahlâk, yasa ve sanatın kendi potansiyellerini süre gelen (Belli guruplara hitap eden) uygulamalarından kurtarma niyetindeydi. Bu proje, 20.yüzyılının ilk çeyreğine kadar genellikle benimsenmiştir. Ancak daha sonra değişen ekonomik, sosyal ve kültürel dinamiklerin etkisiyle de yoğun eleştirilere hedef olmuştur.

Modernizm'in Tasarıma Etkileri

19. yüzyıla gelene kadar sanat için sanat kavramı söz konusu olmamıştır. Endüstri Devriminden önce insanların meydana getirdiği biçim ve görüntülerin güzelliği sürekli olarak toplumdaki işlevleriyle bağlantılı olmuş, sanat ve yaşam bir bütün olarak ele alınmıştır. Endüstri Devriminin getirdiği toplumsal gelişme ile yaşam standartları değişmiş, makina çağı, el sanatlarını sosyal yönden kopararak insanın maddi yaşamıyla manevi gereksinimleri arasında farklılıklar oluşturmuştur. Tasarım sanatları, mimari, ürün tasarımı, iç mekan tasarımı ve grafik tasarım bu soruna çözüm olmak için insanın doğal çevresiyle olan birliğini yeniden kurma çabalarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.⁵

¹ Ernest Mandel, *Marksist Ekonomi El Kitabı*, Suda Yayınları, İstanbul, 1974, s. 372.

² Mandel, a.g.e., s. 373.

³ Lyotard, Jameson, Habermas, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 92.

⁴ Lyotard, Jameson, Habermas, a.g.e., s. 93.

⁵ Dilek Bektaş, *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 9.



20. yüzyılın ilk yirmi yılı insan yaşamının tüm alanlarında büyük değişikliklere yol açmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında sosyal, politik kültürel ve ekonomik yaşam büyük krizlere ve çıkmazlara girmiş; Avrupa’da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve Rus komünizmine bırakmıştır. Motorlu taşıtların gelişmesi ve uçağın bulunması gibi taşımacılıkta yeni değişime neden olan teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, ticaret ve endüstrinin yapısını değiştirmiştir. Bu kargaşa ortamında Avrupa’nın yozlaşmasına, gelenek ve sosyal düzenine karşı çıkan sanat hareketleri meydana gelmiştir. Mevcut sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren bu hareketlerin ifade aracı grafik tasarım ve tipografi olmuştur. Bunun yanı sıra modern sanat hareketlerinin bazıları, fauvizm ve Alman dışa vurumculuğu grafik tasarıma etki etmekle beraber kübizm, dada, sürrealizm, de stil, süpermatizm ve konstruktivizm, grafik dilin biçimini ve çağımızdaki görsel iletişimi doğrudan etkilemişlerdir.⁶ Bu bağlamda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra etkin bir şekilde kullanılan grafik tasarım, iletişim olanaklarının artmasıyla hız kazanan ürün reklamlarında geniş tüketici kitleleri oluşturmak için kullanılmış, hem reklamcılık sektörüne hem de ticari hayata daha fazla canlılık getirmiştir. Ernest Mandel 1934’de reklamcılığın finansmanı hakkındaki saptamasında, büyük mağazaların sanayi işletmelerinden çok yüklü miktarda reklam parası aldıklarını söylemiştir.⁷

Adorno ve Horkheimer’a göre, reklamcılığın toplumsal bir işlevi vardır. Tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirir, seçimi kolaylaştırır ve tanınmayan fakat verimli bir üreticinin pazarda yer alabilmesini sağlar. Reklam, zaman kayıp ettirmez aksine kazandırır. Sistemi kontrol edenler reklamların arkasına saklanır. Reklam damgasını taşımayan her ürün ekonomik olarak şüphelidir. Reklamcılık ve kültür endüstrisi, teknik ve ekonomi olarak iç içe geçmiştir. Her ikisi de aynı üründe pek çok farklı yerde görülebilmekte ve aynı şeyin mekanik tekrarı bir propaganda sloganı işlevi görmektedir.⁸

Modernizm’e Karşı Postmodern Düşünce

En etkin bir şekilde 18. yüzyılda ortaya atılan modernlik projesi, 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar insan yaşamı standartlarını yükseltmek için düşünülmüş, (ahlâk, yargı, sosyal, ekonomi, politika, sanat) o dönemin şartlarına göre en mükemmel projelerden biriydi. Ancak, özellikle Avrupa’nın karışması ve sonrasındaki dönemin filozofları tarafından modernlik projesine yavaş yavaş eleştiriler yöneltilmeye başlamıştır. Oysa bu proje, insanlar arasındaki din, kültür, ırk gibi farklılıkların değil benzerliklerin peşindeydi. Dünyanın bir bütün olarak ve kuşkusuz ussal temeller üzerinde yeniden yapılandırılmasını ön görüyordu.⁹

3 Şubat 1923’te Frankfurt Üniversitesine bağlı olarak, toplumsal araştırmalar adıyla kurulan Frankfurt Okulu’na daha sonradan üye olan Teodor W. Adorno ve Frankfurt Okulu’nun düşünsel anlamda kurucularından olan Max Horkheimer’in beraberce kaleme aldıkları “Aydınlanmanın Diyalektiği” yapıtı modernizme karşı en ağır eleştirileri yapan, hatta bazen acımasız olan yapıtlardan biridir. Aydınlanmanın kendi ideallerine ihaneti, Adorno ve Horkheimer’in “Aydınlanmanın Diyalektiği” yapıtının ana temasıdır. Frankfurt okulunun en güçlü temalarından biri aydınlanmayı yeni baştan yazmasıdır. Bunun temelinde ise aydınlanmanın ulaştığı sonuçlar vardır. Frankfurt okuluna göre, aydınlanmanın vardığı sonuç kendi kendini imhadır ve bunun iki ana nedeni vardır. Bunlardan birincisi, aydınlanmanın akla getirdiği noktada bireyin silinişidir. Akıl yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik biçimi meydana getirmiştir. Tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği, artık tümel aklın sanattaki gerçekleşmesi gibi görülmektedir. Bireye yapılan bu dayatma, gerçekleşmiş evrensel akıl olarak algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu, böylelikle sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

⁶ Bektaş, a.g.e., s. 39.

⁷ Mandel, a.g.e., s. 327.

⁸ Besim F. Dellaloğlu, *Cogito*, Sayı:36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 27, 28.

⁹ Yalçın Sadak, <http://mimozi.marmara.edu.tr> (18.12.2011).



İkinci neden ise, aydınlanmanın özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasıdır. Mit, insanı doğaya tabi kılar; aydınlanma, doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım, insanın içinde var olduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılanmasına yol açmış; bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur.¹⁰

Adorno'nun aydınlanma projesiyle ve Kant'la hem fikir olduğu konu ise, sanatın özerkliği konusudur. Adorno, sanatın varlık alanını, toplumsal gerçekçiliğin tümüyle dışında bulunan başka şey olarak belirler. Böylece sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuş olur. Bu anlayış, Adorno'ya model düşüncesini sanatta örneklemeye olanağa verir. Sanat, mümkün uzlaşmaların modelidir.¹¹

Modernizmin en ünlü savunucularından olan Habermas'a göre klasiklerin antik dünyaya atfettikleri büyü, ilk defa Fransız aydınlanmasının idealleriyle çözüldü. Özellikle, antik çağlara bakarak modern olma fikri, modern bilimin esinlendiği bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal ahlâfki iyileşmenin sonsuz artışı, inançlarıyla değişime uğradı. Bu değişimin ortaya çıkmasıyla birlikte başka bir modernist bilinç sergilendi. Romantik modernist klasikçilerin antik fikirlerine karşı çıkmaya çalıştı. Yeni bir tarihsel dönem arayışına girdi ve onu idealleştirilmiş orta çağda buldu. Ancak, 19. yüzyılın başlarında kabul edilen bu yeni çağ sabit bir ideal olarak kalmadı. 19. yüzyıl boyunca bu romantik ruhtan kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci doğdu. Bu en yeni modernizm, basitçe gelecek ve şimdi arasında soyut bir karşılık kurar. Bizler de hâlâ, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizmin çağındayız.¹²

Jameson, Modernizm ve Postmodernizm'i karşılaştırdığı bir görüşünde şöyle diyordu: "Postmodernizm'i oluşturan özelliklerin tümü, eski Modernizm'in özellikleriyle özdeş ve ardıl olsalar bile, ki bence olmadıkları açıktır ama bunu ortaya koymak için Modernizm'in tahlilini daha da uzun tutmamız gerekir. Gene de bu iki olgu, Postmodernizm'in geç sermaye iktisadi çağında sahip olduğu çok farklı konum ve bunun ötesinde, çağdaş toplumda bizzat kültür alanının geçirdiği dönüşüm dolayısıyla, anlamları ve toplumsal işlevleri açısından birbirinden tamamen ayrı olurlardı."¹³

Postmodernizm'de Tasarım

Giderek artan bir devir hızıyla (giysiden uçağa kadar) sürekli olarak daha yeni görünümlü mal kuşakları üretme yolundaki çılgın iktisadi zorunluluk, estetik yenilik ve deneylerle günden güne daha asli bir işlev ve konum kazanmıştır.¹⁴

Postmodern'e ilişkin teorilerin en ünlü ismi Daniel Bell, sık sık tüketici, medya, enformasyon, elektronik ileri teknolojik toplumları diye de adlandırılan, yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleşmekte olduğunu söylemiştir. Söz konusu bu yeni toplumsal oluşumun, artık klasik kapitalizmin yasalarına, yeni endüstriyel üretimin önceliğine ve sınıf mücadelesinin her yerde mevcut olmasına göre işlemediği açıkça görülmektedir.¹⁵

II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın yeniden yapılanması, Amerika ve Avrupa başta olmak üzere gelişen ekonomik ve teknolojik yapının meydana getirdiği tüketime dayalı popüler kültür anlayışını da beraberinde getirdi. Özellikle, reklamcıların küresel iletişim olanaklarını kullanarak yaygınlaştırdığı bu kültürün içselleştirdiği özentî, irrasyonel tutum, kuralsızlık, kaos gibi alışılmadık olgular karakteristik bir hayat tarzı oluşturdu.

Geçmiş kültür değerlerinin unutulmaya yüz tuttuğu bu dönemlerde, önce mimari tasarımda başlayıp giderek tüm sanat dallarını içerisine alan ve modern hareketin gelenekselciliğini reddeden tavrına karşı çıkış gibi görünen bir geçmişe eğilim başladı. Bu geçmişe eğilim, eski üslup

¹⁰ Dellaloğlu, a.g.e., s. 36.

¹¹ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam yayınları, İstanbul 2003, s. 51.

¹² Lyortad, Jameson, Habermas, a.g.e., s. 32.

¹³ Lyortad, Jameson, Habermas, a.g.e., s. 63, 64.

¹⁴ Lyortad, Jameson, Habermas, a.g.e., s. 63.

¹⁵ Bektaş, a.g.e., s. 230.



ve akımların kullandığı malzemeleri alarak yeni anlatımlar oluşturma amacındaydı. Postmodernizm olarak adlandırılan bu tasarım eğilimi, grafikte ilk önceleri İsviçre stilinde çalışan ve bu stilin biçimsel dilini geliştirmek isteyen kişilerin çalışmalarında ortaya çıktı. Temel felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım, sanata ve grafik tasarıma yeni bir biçim ve hareket çeşitliliği kazandırdı. Anlatım biçimi, bazen son derece kişisel olurken, enformasyon genellikle görsel anlatım katmanları arasına yerleştirilmekte, bu durumda da konuyu ayrıca açıklayan bağlamsal yorum ve ek düşüncelere ihtiyaç duyulmaktadır. İfade biçimi bazen kışkırtıcı ve küstah bir biçim aldığı gibi bazen de son derece duyarlı olabiliyordu. Bu yeni yaklaşım, duygu ve hayal gücünü yüreklendiren çok etkisi yapmayı amaçlayan bireysel bir tutum içerisindeydi.¹⁶

Postmodernizm'in kullandığı yöntem, dil ve ekletizm'dir. Eklektik bütün öğelerin toplamından ibarettir; bütünlüğü oluşturan öğeler birbirine eklenmiştir. Öğeler arasındaki ilişki yan yanalıktır. Belirleyici olan her öğe birbaşlılığını korur: Bulundukları yere ait olmama durumundadır. Bizi sürekli olarak asıl dizisine geri götürür.¹⁷

Postmodernizm, genelde teknolojik ilerlemeyle paralel bir yol çizdi. Ekonomiye dayanan üretim ilişkilerinin meydana getirdiği toplumsal yapının ifadesel bağlamda sanata yansıyan dolaylı etkisiyle de yeni bir ifadesel ve görsel dil oluşturdu.

Sonuc

Antik çağlardan başlayarak günümüze kadar geçen süreçte sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmeler, çeşitli dönemsel dinamiklerin etkisiyle yeni gelişmelere yol açmıştır. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da başlayan hızlı nüfus artışı, tarımsal gelişmeler, sömürgecilik, Aydınlanma Çağı'nda, bilginin bilim ve akıl yoluyla inşa edilme bilinci ve Fransız İhtilal'i gibi gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan sanayi devrimi, I. ve II. dünya savaşları, dünya tarihinde önemli bir yere sahiptirler. Bu dönemlerde geliştirilen yeni icatlar, iletişim ve ulaşım olanaklarının artması, I. Dünya Savaşı'na karşı oluşan tepkiler ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra artan sermaye birikimine bağlı olarak üretim ve tüketim döngüsünün meydana getirdiği bilgilendirme ihtiyacı, yeni iletişim yöntemleri geliştirilmesine neden olmuştur.

Bilgi iletimi, I. Dünya Savaşı sırasında Aydınlanma Çağı'nın düşünce yapısıyla evrimleşen modernlik projesi ışığında rasyonel temeller üzerinden aktarılırken, II. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizme tepki olarak doğan postmodern sanat adı altında irrasyonel olarak aktarılmıştır. Modernist ve Postmodernist düşüncelerin görselleştirilmesinde kullanılan en önemli alan ise grafik tasarım olmuş ve bu akımların o dönemler için sıra dışı olarak algılanan ifade dilinden etkilenen sanatçılar grafik tasarıma yeni bir yön vermiştir.

Kaynakça

- Adorno, Teodor W.**, *Kitle Melankoli Felsefe*, Cogito, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2003
Bektaş, Dilek, *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992
Dellaloğlu, Besim F., *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Bağlam yayınları, İstanbul 2003
Lyortad, Jameson, Habermas, *Posrmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990
Mandel, Ernest, *Marksist Ekonomi El Kitabı*, Suda Yayınları, İstanbul 1974
Sadak, Yalçın, *Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu*, Makale, 1991, İnternet üzerinden yayınlanan "Ders Belgeliği" Dergisi, Sayı:4, <http://mimoza.marmara.edu.tr> (18.12.2011)

¹⁶ Bektaş, a.g.e., s. 230.

¹⁷ Yalçın Sadak, <http://mimozi.marmara.edu.tr> (18.12.2011)



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce yayınlanmamış, bilimsel nitelikte özgün makale, araştırma, inceleme, saha derleme yazıları, çeviri, kitap tanıtımı/eleştirisi olmalıdır.
3. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.
4. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazılabilir. Türkiye'de yayınlanan bir dergi olduğu için yazının Türkçe olması tercih sebebidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar, yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir, raporların olumlu gelmesi hâlinde yayımlanır. Yayın kararının alınmasından sonra yazının yayımlanacağı yazar(lar)a bildirilir.
6. Dergiye gönderilen çalışmalar dört kopya hâlinde (üç kopyasında yazar(lar)ın adı, soyadı ve diğer kişisel bilgileri bulunmayacak şekilde) yazılı metin olarak hazırlanmalıdır. Yazılı metinler virüs taramasından geçirilmiş yeni bir disket/CD ve yazar(lar)ın çalıştıkları kurum(lar), bölüm(ler), ve anabilim dal(lar)ı belirtilmiş, kısa özgeçmişlerinin ve irtibat sağlamak için kullanılabilecek telefon, faks, elektronik posta adresinin yer aldığı imzalı bir dilekçe ile birlikte, dergi yazışma adresine ve derginin elektronik posta adresine gönderilmelidir. Dilekçede, gönderilen çalışmaların başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olduğu belirtilmelidir. Tezlerden veya kongre, sempozyum, panel bildirilerinden üretilen makalelerin bu durumu metinde bir açıklama notuyla belirtilmelidir.
7. Türkçe özgün makaleler için özet yapılan dilde başlık ve Abstract, Resume, Zusammenfassung başlıkları altında 100 kelimeyi geçmeyen İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinden birinde özet verilmelidir. (Önce makalenin Türkçe başlığı ve Türkçe özeti 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Sonra makale dilinde 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına çeviri başlık, özet ve anahtar kelimeler eklenmelidir.)
8. Yayına kabul edilmeyen çalışmalar yazar(lar)a iade edilmez.
9. Yazar(lar)a, kendi yazısının yayımlandığı dergiden 2 nüsha verilir.
10. Görsel unsur kullanan makalelerin fotoğraf ve çizimleri 300 dpi çözünürlükte ayrı bir dosyada, gerekiyorsa ayrı bir CD'de teslim edilmelidir.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar IBM ve uyumlu bilgisayarlarda Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinde şekil, tablo, resim vb. Kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinler arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 300 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalananmış olarak yazılmalıdır.
4. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmelidir. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı, Yayınevi, kaçınıcı baskı olduğu, basıldığı yer, yıl, sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Kitap veya Dergi Adı, cildi, sayısı, Yayınevi, baskı yeri, yılı, alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alınan makale ise yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Derginin Adı, sayısı, yayın tarihi, internet adresi ve erişim tarihi yazılmalıdır. Aynı şekilde internette alınan kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna tam internet adresi ve erişim tarihi eklenmelidir.
5. Kaynakçada ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir.

