Sanat ve Estetik

MALATYA TURGUT ÖZAL ÜNİVERSİTESİ

Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu

International Symposium Arts & Aesthetics

TAM METİN KİTABI

CONFERENCE PROCEEDINGS

ISBN: 978-625-5909-35-0

24-25 Mayıs/May

2025

www.sanatveestetik.com

ONLINE

6. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Tam Metin Kitabı

ISBN: 978-625-5909-35-0

Editörler

Prof. Dr. Ersan Çiftci

Doç. Dr. Ebru Doğan

Doç. Dr. Ferdi Karaöncel

Kapak Tasarımı

Dr. Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih

15.07.2025

ASOS YAYINLARI
Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu
Cad. No: 67/2-4/ ELAZIĞ
e-posta: asosyayinlari@gmail.com
web: www.asosyayinlari.com
Tel: 0532 643 75 23
Yayınevi Sertifika No: 47901

Yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde çoğaltılamaz.

Bütün bölümler intihal.net benzerlik tespit programından geçirilmiştir.
Bu yayın BOOKCITES tarafından indekslenmiştir.
Yazarlar, yazmış oldukları bölümlerin özgünlüğünden sorumludur.

Sempozyum Onursal Başkanı

Prof. Dr. Recep Bentli
Malatya Turgut Özal Üniversitesi Rektörü

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanları

Prof. Dr. Ersan Çiftci

Prof. Dr. Cengiz Şengül

Prof. Dr. Süleyman Cem Şaktanlı

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Ljubica Jocic Knezevic

Prof. Dr. Melinda Kostelac

Doç. Dr. Aydın Zor

Doç. Dr. Ebru Doğan

Doç. Dr. Ferdi Karaöncel

Doç. Dr. Murat Kamil İnanıcı

Doç. Dr. Aslı Maden

Doç. Dr. Ülger Bulut Karaca

Dr. Öğr. Üyesi Zhanna Aktürk

Dr. Muhammet Özcan

Küratörler

Doç. Emine Karakeçili

Doç. Döndü Tülay Özkul

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Anar Kuangalievna Moldasheva - Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov Art Management and Production Department - Almaty, Kazakhstan

Prof. Dr. Anastassiya Golovnija - Belarus State Art University - Minsk/Belarus

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın/Türkiye

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan- Ordu Üniversitesi- Ordu/Türkiye

Prof. Dr. Elif Sanem Güleç – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Sedat Maden – Bayburt Üniversitesi – Bayburt/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan- Ondokuz Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire/Mısır

Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Y. Birol Saygı - Alanya Üniversitesi - Alanya/Antalya

Prof. Dr. Ebru Varol Temiz - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükerbaş - Ege Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. Fadime Suata Alparslan - Cumhuriyet Üniversitesi - Sivas/Türkiye

Prof. Dr. Cengiz Şengül - Akdeniz Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Prof. Dr. Cemile Hesenzade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna/Bosna Hersek

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Mansur Ceferov – Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Prof. Dr. Nimet Keser - Çukurova Üniversitesi - Adana/Türkiye

Prof. Dr. Natik Aliyev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Meysem Samsun - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova/Macedonia

Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent/Özbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Süleyman Cem Şaktanlı - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. Nurseren Tor- Mersin Üniversitesi- Mersin/Türkiye

Prof. Gülzade Husainova Anuarqyzy

Prof. Dr. Ersan Çiftçi - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Serhat Yener- On dokuz Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Fatih Özdemir – Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi- Nevşehir/Türkiye

Prof. Dr. Elif Sanem Güleç – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Cemal Yurga– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Onur Zahal– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Ali Ayhan– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Engin Gürpınar– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

BİLİM VE SANAT KURULU / ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР КЕҢЕСІ

Prof. Dr. Ruhi Konak- Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi- Ankara

Prof. Dr. Berkimbayev Kamalbek Meirbekovich - Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi- Kazakistan

Dushkin Alexey Mihayloviç– Müdür Sibirya Geleneksel Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü Ombsk - Rusya

Prof. Dr. Amirgazin Kayyrtai Jakupovich - Sibirya Geleneksel Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü Ombsk - Rusya

Prof. Dr. Saule Zholdasbekova - Muhtar Auezov Güney Kazakistan Üniversitesi - Kazakistan

Prof. Dr. Samuratova Tattigul Kakenovna - Avrasya Ulusal Üniversitesi - Kazakistan

Prof. Dr. Auez Baidibekov - Avrasya Üniversitesi-Kazakistan

Prof. Dr. Nurali Merekebayuli Adamkulov - İ. Zhansugurov adındaki Zhetysu Üniversitesi - Kazakistan

Prof. Dr. Ziyadxan Aliyev - Azerbaycan Devlet Resim Akademisi - Azerbaycan

Prof. Dr. Kuandık Eralin - Güney Kazakistan Devlet Pedagoji Enstitüsü - Kazakistan

Prof. Dr. Khussainova Gulzada - Kazakistan Ulusal Sanat Üniversitesi – Kazakistan

Prof. Dr. Mustafa Yağbasan– Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Kuttybekova Güljan Tulepbayevna - Zhyzak Devlet Pedagoji Üniversitesi-Özbekistan

Doç. Dr. Aisulu Koponova - Kırgız Devlet İnşaat, Ulaştırma ve Mimarlık Üniversitesi - Kırgızistan

Doç. Dr. Karim Mırzae - Tebriz İslam Sanatları Üniversitesi / İRAN

Doç. Dr. Jazire Baizhanova - Kazakistan Teknoloji ve İşletme Üniversitesi – Kazakistan

Doç. Dr. Raushan Amanbekovna Malayeva - Kurmangazy Kazakh National Conservatory/Almaty/Kazakhstan

Doç. Dr. Ahmet Mutlu Terzioğlu- Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi- Alanya/Antalya

Doç. Dr. Aydın Zor- Akdeniz Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Doç. Dr. Aygül Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Ayşe Nur Sır Dündar- Dumlupınar Üniversitesi- Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Aslı Maden – Bayburt Üniversitesi – Bayburt/Türkiye

Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü/Azerbaycan

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazaru - Saraybosna/Bosna-Hersek

Doç. Dr. Binnaz Koca - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Burcu Pehlivan - Beykent Üniversitesi- İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Ceyda Güler - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Çağatay Yücel - Dicle Üniversitesi - Diyarbakır/Türkiye

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi - Kocaeli/Türkiye

Doç. Dr. Ebru Hoşrafoğlu - Gaziantep Üniversitesi- Gaziantep/Türkiye

Doç. Dr. Ekin Su Kuzu - Giresun Üniversitesi- Giresun/Türkiye

Doç. Dr. Elif Aksoy - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Doç. Dr. Eren Lehimler - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Alanya/Antalya

Doç. Dr. Esra Varol - Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Niğde/Türkiye

Doç. Dr. Eylem Güzel - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Ezgi Tokdil - Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi - Burdur/Türkiye

Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius Üniversity - Vilnius/Litvanya

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Kerim Laçinbay - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. Kübra Dilek Tankız - İnönü Üniversite - Malatya/Türkiye

Doç. Melinda Kostelac - Rijeka University, Rijeka/Croatia

Doç. Dr. Meltem Katırancı - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. M. Gökhan Genel - Yalova Üniversitesi - Yalova/Türkiye

Doç. Dr. Mert Ağaoğlu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya/Türkiye

Doç. Dr. Mine Ülkü Öztürk - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Doç. Dr. Mehmet Erol - Gaziantep Üniversitesi – Gaziantep/Türkiye

Prof. Dr. Melihat Tüzün - Trakya Üniversitrsi - Edirne/Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/Türkiye

Doç. Dr. Nilgün Keskin Şener - Kocaeli Üniversitesi - Kocaeli/Türkiye

Doç. Dr. Ömer Yılar- Atatürk Üniversitesi - Erzurum/Türkiye

Doç. Dr. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Özge Pınarcık - Düzce Üniversitesi - Düzce/Türkiye

Doç. Dr. Savaş Keskin - Bayburt Üniversitesi -Bayburt/Türkiye

Doç. Dr. Salim Durukoğlu - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Sahure Çınar - Dicle Üniversitesi - Diyarbakır/Türkiye

Doç. Dr. Sena Küçük- Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Doç. Dr. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. Ülger Bulut Karaca - İstanbul Kent Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi - İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Vefa Savaşkan - Sinop Üniversitesi - Sinop/Türkiye

Doç. Dr. Bülent Polat – İnönü Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Yahya Hiçyılmaz - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Fatih KARİP- İbrahim Çeçen Üniversitesi- Güzel Sanatlar Eğitimi

Doç. Dr. Emrah Pek- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi- Van/Türkiye

Doç. Dr. Seyaha KALAYCI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi -Güzel Sanatlar Eğitimi

Doç. Dr. Ferdi Karaöncel– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Vefalı Enser– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Mevlüde Batur – Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Emrah Arğın– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Döndü Tülay Özkul– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Ebru Doğan– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Aydın Karabulut – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Olcay Korkmaz– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seher Karataş– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Keskin Yılmaz– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Selcan Kalın– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Arif Esen Baykurt – Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ – Fırat Üniversitesi – Elâzığ/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuğrul Gökmen Şahin – İnönü Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Asiltürk - Beykent Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ceren Yıldırım - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Oya Özkanlı - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sultan Okumuşoğlu- Lefle Avrupa Üniversitesi- Lefkoşa/KKTC

Dr. Öğr. Üyesi Metin Uçar - Kastamonu Üniversitesi - Kastamonu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Akgün - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Güzel Sanatlar Eğitimi

Dr. Öğr. Üyesi Meher Bayramoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Meltem Yağmur Walece - Ege üniversitesi - İzmir/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Nurullah Arı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi - Kütahya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Balkanal - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi - Bolu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Vedat Çelebi - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Polat - İstanbul Medeniyet Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Şule Erşan-Sinop Üniversitesi-Sinop/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuba Pehlivan - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yalçın Karaca - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Durdu - Muğla Sıdkı Kocaman Üniversitesi - Muğla/Türkiye

Dr. Berna Çağlar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Dr. Arş. Gör. Yeliz Erdoğan- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İlkay Canan Okkalı - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Yıldırım Onur Erdiren - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/ Türkiye

Dr. Limüna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Egypt Helwan Universitesi - Kahire/Mısır

Dr. Zhanna Aktürk - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Alanya/Antalya

Dr. Ethem Baymak- Priştine Üniversitesi – Kosova

Dr. Hatice Esedova- Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi– Azerbaycan

Dr. Enes Furkan Danacı– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Natalia Yampolskaia- Sanat Okulu/ Moldava

Gabriele Schaffartzik /Almanya

Mirsade Baljiç /Bosna Hersek

İçindekiler

EXPERIENCE THE SURPRISE: A BASIC DESIGN STUDIO WORK IN MODERN ART AND THE AESTHETIC CONTEXT 12

HALKEVLERİ GÜZEL SANATLAR ŞUBELERİNİN TÜRK SANATINA KATKILARI 24

TOKSİSİTENİN DUYUSAL ESTETİKTE SONUÇLARI 36

CİHAT BURAK'IN SULTAN SOFRASI İSİMLİ RESMİNİN AKADEMİK VE DİSİPLİNLER ARASI YENİ SANAT ELEŞTİRİSİ KURAMINA GÖRE İNCELENMESİ 43

SPİNOZA VE 17. YY. HOLLANDA RESİM SANATI 58

DICHOTOMIES AS THE FAULT LINE OF NARRATIVE TENSION AND THE CORE OPPOSITIONS IN *CHERNOBYL* (2019) 81

FELSEFEYE SANATLA BAKMAK 98

KÜLTÜREL MOTİFLERİN GRAFİK TASARIMA YANSIMASI 104

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA QUEER TEMSİLLER VE AKIŞKAN CİNSİYETLER ÜZERİNE BİR İNCELEME 115

OTLAYANA TABAN KARACA MOZAİĞİ: ANTİK SİMGESELLİK VE GÖRSEL İLETİŞİMİN ARKEOLOJİK BİR YÜZÜ 123

SULLY FİLMİNDE KRİZ İLETİŞİMİ: DURUMSAL KRİZ İLETİŞİMİ TEORİSİNE GÖRE ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİ 138

BİENALLERİN SANATÇILARI SANATÇILARIN BİENALLERİ: 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE YAPILAN BİENALLERDE SANATÇI VE SANAT KARİYERİ 158

SEMİHA BERKSOY: SANAT YAŞAMI VE SANATSAL KİMLİĞİNİN ANALİZİ 175

NİETZSCHE'NİN SANAT FELSEFESİ EKSENİNDE SANAT PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ 191

İŞİTME YETERSİZLİĞİ OLAN BİREYLER İÇİN TİTREŞİM VE GÖRSEL GERİBİLDİRİM İÇEREN MÜZİKSEL ÖĞRETİM MODELLERİ 208

MİMARİNİN SİNEMA ÜZERİNDEKİ GÜÇLÜ ETKİSİNİN 'FRİDA' ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN İNCELEMESİ 219

FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA CAROLEE SCHNEEMANN VE SANAT PRATİĞİNİN PSİKANALİTİK ELEŞTİRİSİ 229

BİR AHISKA TÜRKÜSÜNDE EVLİLİK İLE DEĞİŞEN AİLE İÇİ ROLLER: AĞLAMA GELİN AĞLAMA 238

ABSÜRDÜN ESTETİK DİLİ: CAMUS'UN FELSEFESİYLE KİRAZIN TADI'NDA YAŞAMIN DEĞERİ 249
RESİM SANATINDAKİ UYKU TEMASININ FİGÜRATİF ANLATIM BAKIMINDAN İNCELENMESİ 265
SOMUT SINIRLARIN (TABAN VE TAVAN) SOYUT SOSYAL SINIRLAR ÜZERİNDE MİMARİ TEMSİLİ: UPSIDE DOWN FİLMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME 280
İSLÂM MEDENİYETİNDE MÜZİKLE TEDAVİ UYGULAMALARI 292
TÜRKÇE FLÜT METOTLARININ İÇERİK ANALİZİ 318
BİR ÇEVRESEL SANAT ÖRNEĞİ: "BROADWAY: 1000 ADIM" PROJESİ 354
ÖZEL MÜZİK KURSLARINDA EĞİTİM GÖREN ÇOCUKLARIN VE AİLELERİNİN ÇALGI ÖĞRENİM SÜREÇLERİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ 361
MİMARLIK VE SİNEMANIN DİYALOĞU: BÜYÜK BUDAPEŞTE OTELİ FİLMİ ÖRNEĞİ 378
SESSİZLİĞİN MİMARİ DİLİ: ŞAHİNBEY MİLLET KÜTÜPHANESİ'NDE MEKÂNSAL ESTETİK VE GÖRSEL ANLATI 386
YOLUN SERÜVENİ: SEBASTİAO SALGADO'NUN GÖRDÜKLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ 402
FONKSİYONEL TEKSTİL ÜRÜNLERİNİN KULLANIM KILAVUZLARINDAKİ BİLGİLENDİRİCİ İLLÜSTRASYONLARIN İNCELENMESİ 411
LİF SANATI ÖZELİNDE DOCUMENTA SERGİSİ 428
FONKSİYONEL TEKSTİL ÜRÜNLERİNDE GÖRSEL İLETİŞİM VE QR KOD ETKİLEŞİMLİ AKILLI ETİKET TASARIMLARI 434
CORE ESTETİKLER ÜZERİNDEN KOLEKTİF BİLİNCİN DİJİTAL TEMSİLİ: FREUDYEN BİR TEMATİK SINIFLANDIRMA 455
LUCIA DI LAMMERMOOR OPERASINDA KARAKTER PSİKOLOJİSİNİN MÜZİKAL VE DRAMATİK YOLLA İFADESİ: DELİRME SAHNESİ ÜZERİNE BİR ANALİZ 470
MEKÂN VE SANAT: DUVAR RESİMLERİ 479
1932 ALMANYA CUMHURBAŞKANLIĞI SEÇİMLERİNDE ADAYLARIN 490
ÇAĞDAŞ SANATTA HALI VE DİJİTAL BOZULMA ESTETİĞİ 498
HİPPİ ALT KÜLTÜRÜNÜN GÜNÜMÜZ MODASINA YANSIMALARI 524
ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLERDE RENGİN ETKİSİ 535
EĞİTİM FELSEFESİNDE AHLAKİ MUHAKEMENİN DEĞERİ 548

JOHN STUART MILL'İN ETİK FELSEFESİNDE ESTETİK EĞİTİMİN KURUCU İŞLEVİ 555

BİLGİLENDİRME TASARIMINDA HAREKETLİ KULLANIM KILAVUZLARININ YERİ VE KULLANICILAR AÇISINDAN FAYDALARI..... 563

DİJİTAL REKLAMLARDA HAREKETLİ GRAFİK TASARIMININ ANLATI GÜCÜNE ETKİSİ: ÖDÜLLÜ KAMPANYALAR ÜZERİNDEN BİR İNCELEME 571

MERSİN ERDEMLİ İLÇESİ ALATA MEZARLIĞI TARİHİ MEZAR TAŞLARI.. 591

THE MAUSOLEUM OF KHOJA AHMED YASSAWI AND THE VERSES OF THE HOLY QURAN..... 615

DEVELOPİNG PROFESSİONAL TRAİNİNG OF PEDAGOGİCAL STUDENT TO DESİGN MUSİCAL ENVİRONMENT İN PRE-SCHOOL EDUCATİONAL İNSTİTUTİON 623

THE CONCEPT OF FUTURODESIGN AND ITS ROLE IN PEDAGOGY / FUTURODESİGN VE ÖĞRETMEN EĞİTİMİNDE YENİ YÖNELİMLER..... 632

THE CONCEPT OF NATIONAL EDUCATION IN MAĞZHAN ZHUMABAYEV'S PEDAGOGICAL WORK PEDAGOGY 642

EĞİTİMSEL-SİNERJİK ÖNEM: GELECEĞİN MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN EĞİTİMİNDE KAZAK ETNOKÜLTÜRÜNDE MÜZİK VE GÜZEL-UYGULAMALI SANATLAR..... 649

EXPERIENCE THE SURPRISE: A BASIC DESIGN STUDIO WORK IN MODERN ART AND THE AESTHETIC CONTEXT

Nilüfer TALU[1]

Abstract

This study focuses on an abstract structural cube project titled *Experience the Surprise*, which has been developed within the context of modern art and aesthetics with a basic design understanding grounded in the Bauhaus heritage. The study is also the final assignment of a progressively planned educational process, again progressively planned, with a constructivist approach for industrial design students. This assignment covers the processes of first producing a cube from abstract geometric modules with the fundamental design laws such as pattern, balance, proportion, and harmony; then by adding modular assembly parts and mechanisms to this cube, gaining open-closed positions and change-transformation depending on movement; and third, adding a surprise element to this cube. The mechanism and assembly parts included in the structural abstract cube study have functioned as a channel inviting user interaction. The resulting interactions have been addressed with fundamental criteria related to experience interaction such as discoverability, signifiers, mapping, or feedback. Surprise, on the other hand, has been emphasized as the target concept, representing the emotional connection of these cubes produced within the scope of modern art and aesthetics in user interaction. With this study, many conceptual ideas have been expressed in the context of design and interaction. Design concepts such as accordion, cavity, or form sliders; and action-based interaction concepts such as playing with free forms, revealing hidden colors, and splitting cube structure have been defined. The study expresses that the traditional basic design cube exercise is one of the purest expressions of modern art and aesthetics, and that it is a perfect experimental ground to think conceptually and to crown abstract concepts with interaction and experience.

Keywords: Abstract Structural Cube, Experience, Interaction, Modern Art and Aesthetics, Surprise, Basic Design.

Sürprizi Deneyimle: Modern Sanat ve Estetik Bağlamında Bir Temel Tasarım Çalışması

Öz

Bu çalışma Bauhaus mirasında temellenen bir temel tasarım anlayışı ile modern sanat ve estetiği bağlamında geliştirilmiş *Sürprizi Deneyimle* başlıklı bir soyut strüktürel küp projesine odaklanır. Çalışma endüstriyel tasarım öğrencileri için konstrüktivist bir yaklaşımla aşamalı olarak planlanmış bir eğitim sürecinin yine aşamalı planlanmış son ödevidir. Bu ödev soyut geometrik modüllerden örüntü, denge, oran, harmoni gibi temel tasarım kanunları ile bir küp üretilmesini; bu kübe moduler montaj parçaları ve mekânizma eklenerek, açık-kapalı pozisyonlar ve harekete bağlı değişim-dönüşüm kazandırma süreçlerini; ve üçüncü olarak bu kübe bir sürpriz unsuru eklenmesi süreçlerini kapsamaktadır. Yapısal soyut küp çalışmasına dahil edilen mekânizma ve montaj parçaları, kullanıcı etkileşimine davet eden bir kanal olarak çalışmıştır. Ortaya çıkan etkileşimler keşfedilebilirlik, belirteçler, eşleme veya geribildirim gibi deneyim etkileşimine yönelik temel ölçütler ile ele alınmıştır. Sürpriz ise hedef kavram olarak bu modern sanat ve estetiği kapsamında üretilmiş küplerin, kullanıcı etkileşimindeki duygusal bağlantısı olarak vurgulanmıştır. Bu çalışma ile tasarım ve etkileşim bağlamında pek çok kavramsal fikir ifade edilmiştir. Akordiyon, oyuk ya da biçim çekmeceleri gibi tasarım kavramları; serbest biçimlerle oynamak; gizli renkleri ortaya

[1] Assoc. Prof. Dr., İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Industrial Design Department, nilufertalu@iyte.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4505-8364

çıkarmak; veya küp yapısını ayırmak gibi eylem temelli etkileşim kavramları tanımlanmıştır. Çalışma geleneksel temel tasarım küp çalışmasının modern sanat ve estetiğinin en yalın ifadelerinden biri olduğunu, kavramsal düşünmek, soyut kavramları etkileşim ve deneyim ile taçlandırmak için mükemmel bir deney alanı olduğunu ifade etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Yapısal Küp**,** Deneyim, Etkileşim, Modern Sanat ve Estetik, Sürpriz, Temel Tasarım.

INTRODUCTION

Basic design education aims to equip students with the competence to think and create in a multidimensional way regarding concept-form, abstraction and abstract thinking, and perception-aesthetic relations. Looking at the history of design, basic design education is a constructivist approach whose laws were developed by the Bauhaus School. The school sought to liberate creativity by encouraging students to break away from conventions and foster their individuality. It defined its primary goal as providing an environment where students could gain personal experience and acquire knowledge in a self-taught manner (Gropius, 1965, 71). This school put emphasis on representational and abstract design along with subjective and objective observation (Gropius, 1965, 71). In its curriculum, under "formal instruction" and "heads of representation," lectures such as the study of plane geometry and model making were offered; under the "head of design," courses like the study of volumes, the study of colors, and the study of composition were taught (Gropius, 1965, 66-67).

This pedagogical model was constructed at the intersection of art and craft, and its scope was diversified through the Bauhaus instructors' studies on form, perception, psychology, and emotions. For instance, Kandinsky (1926) believed that geometric compositions carried not only formal but also perceptual and emotional dimensions. He described his composition work (Diagram 24: Horizontal-vertical structure with contrasting diagonal and point tensions), titled as *Intimate Communication* (1925) (Kandinsky, 1947, 194) and further defined composition as the concrete visual expression of elements assembled for an inner purpose (Kandinsky, 1947, 37). Itten's pairing of the color red with the square and his discussions on the relationships between geometric abstraction and color demonstrated how modern abstract art was addressed with perceptual and emotional layers within this school (Itten, 1970, 75). The courses and training were supported by various experiments. Experiments and observations with different materials were carried out as part of the courses, and constructivist learning was enriched in multiple ways through experimental approaches (Gropius, 1965, 67).

Going far beyond being merely a school, Bauhaus established the laws of modern design through an experimental and innovative approach, leading to the emergence of what became known as the International Style (Esen et al., 2018). Today, it continues to stand as a school of thought that shapes our perspective on design, our perception, and our practices of making and thinking, remaining the primary source of basic design education (Özaltun & Kahraman, 2024). The laws it introduced through abstraction, representation, and composition have defined the aesthetics of wholeness of abstract reality or a sort of logic (Tunalı, 1998).

This study focuses on a basic design assignment titled *Experience the Surprise*, which draws on the idea that abstract compositions can be enriched with inner purposes and emotions, illuminated by the historical and theoretical background of the Bauhaus school. Through this assignment, the concepts of experience, interaction, and surprise within the context of modern art and aesthetics were examined on nine student projects. The aim of this exercise was to create an enhanced experience by adding assembly units and simple mechanisms to grid-like cubic structures composed of abstract geometric forms, thereby guiding user interaction through design and

interaction concepts. It was expected that this experience would define a user journey with emotional, cognitive, internal, and physical extensions, enriched with elements such as curiosity, discoverability, and feedback (Norman, 2013).

The pedagogical approach adopted during the studio process was constructed in a way that would develop students' conceptual thinking skills iteratively and in stages, based on constructive based. The early assignments of the term were designed around concrete objects such as books, birds, and kitchen utensils, enabling students to acquire fundamental design skills like observation, analysis, abstraction, and composition, and even deepen this experience through the dualities of modularity-assembly and interaction-experience. This analytical process, designed through relationships between the concrete and the abstract, allowed students to build these core skills and laid the groundwork for the advanced conceptual leap required for the final assignment, which was to be conducted in an abstract context.

The final project of the term, *Experience the Surprise*, sought to establish experience and interaction through abstract geometric patterning within the language and aesthetic expression of modern art, where all these skills were rediscussed. This transition offered students the opportunity to experimentally generate abstract forms, and develop conceptual connections, and inner necessities.

METHOD

This study is based on a basic design studio experience specifically planned for industrial design education. The course was conducted in the Department of Industrial Design at İzmir Institute of Technology during the Fall semester of 2019 with a group of nine students. The educational structure was grounded in the Bauhaus school of design and Gestalt theory. The semester was structured around five main assignments. This study focuses on the fifth and final assignment. Through the assignment titled Experience the Surprise, key concepts in industrial design education—particularly experience and interaction—were addressed through the lens of the concept of surprise. The emotional dimension of design was focused on. Here, the notion of surprise was developed in relation to essential experience design criteria such as discoverability and feedback.

The course was designed as six assignments, including the initial warm-up exercise, within a constructivist learning approach. Experience the Surprise served as the final assignment of the semester. The zero-numbered warm-up assignment involved creating collages based on foundational texts in industrial design, with the goal of familiarizing students with key design discourses. As for the first four assignments, they are two phased interrelated sets (Table 1). They aimed to teach abstraction, composition, modularity, assembly, and mechanism through a two-phased approach that focused on birds and kitchen tools. The first four exercises were presented as a conference paper at the Art Factor 3rd International Art and Design Symposium 2025, titled Assembly and Modularity in Basic Design Education: Sequential Exercises on the Artistic and Mechanical Representations of Birds and Kitchen Tools (Talu, 2025). By examining the four assignments, this paper examined how this part of education focused on systematic and phased processes of abstraction, concretization, and representation, using familiar objects such as birds and kitchen tools. This group of assignments emphasizes the importance of combining phased, iterative, and conceptual processes within a constructivist learning approach. The first four exercises aimed to teach the processes of abstraction, composition, and representation, along with the creation of single modules and semi-abstract assembly figures. They were framed in phases focusing on birds and kitchen tools, and also underlined the theme of modularity and assembly as

a potential for experience and interaction. Core design concepts were discussed through analysis and observation of these tangible contexts—birds and kitchen tools.

Table 1

Initial assignments

Ass 0	Warm up exercise: From content to collage
1 Step	Analysis of contents of the industrial design books; Creation of collage work
Ass 1	Birds I, 2D exercises
4 Steps	The phases of abstraction; analysis of parts and movement; composition as representation of movement
Ass 2	Birds II, 2D-3D exercises
4 Steps	Creation of abstract models; one part solids; creation of assembly objects from the models; drawings, and examination of assembly processes
Ass 3	Kitchen tools I, 2D-3D exercises
6 Steps	Analysis of moduler and mechanical objects; from 3D reference object to 3D modul and 3D modular compositions
Ass 4	Kitchen tools II, 2D-3D exercises
2 Steps	From usage processes to 2D compositions; analysis of usage with time-motion studies; reflection of the usage processes into 2D compositions

The final assignment of the semester, which is also the focus of this study, revisits the concepts taught in earlier projects through the assignment of an abstract cube. Experience the Surprise project reinterprets the previously introduced notions of abstraction, modular composition, mechanism, and assembly within the context of modern art and the aesthetics while focusing on experience, emotional interaction and self-assembly. Unlike the previous assignments, this project does not reference concrete objects such as books, birds, or everyday items. Instead, it fully concentrates on the aesthetics-experience context, addressing specific experience-interaction concepts and the notion of self-assembly. Its intrinsic value emerges through unfolding, moving, playing, opening, discovering, and the dynamic processes of self-assembly. The fifth and final project was structured in three stages (Table 2).

Table 2

Final assignment: Experience the surprise

Ass 5	Experience the surprise
Step 1	A volumetric composition with standardized geometric primitives
Step 2	Assembly parts and simple mechanisms; self-assembly concept
Step 3	User experience and the examination of surprise

In the first stage, a cube design expected to be created within specific dimensions using the abstract basic geometric forms. This cube was emphasized as an additive structure rather than subtractive. Students were asked to determine a set of fundamental geometric forms, defined as

variations of one another and capable of forming proportional relationships, in order to create a composition with integrated parts. The principles of face-to-face, edge-to-edge, point-to-point, or interlocking connections were discussed in combining these forms. Interlocking connections were encoureged more. The resulting cube was expected to reflect a certain compositional principle, particularly harmony, unity and balance, within the context of the solid–void relationship. Asymetrical balance was encoureged more. As well as solids, voids of the cube were expected to be identifiable composed geometries. The identifiable relationships among the primitive geometries were considered as the foundation for a modular gridial structural composition as a system and 3d diagram of x, y, z coordinates.

In the second stage**,** students were asked to add detachable assembly parts and a simple mechanism to the volumetric cube composition. With these detachable components and mechanisms, students were able to explore transformations and variations within the cube that were defined as self-assembly**.** To clarify, self-assembly emerged as a system or structure that organizes itself into a coherent whole through the guided behavior of its parts, without direct external intervention. In this context, self-assembly was interpreted as designs that could open, close, or transform themselves through user guidance and the integration of simple mechanisms. In this study, the process in which the user altered the visual order of the cube by moving its modules or geometric groups through actions such as pulling, pushing, or rotating was identified as the self-assembly process. The volumetric cube design, composed of modules assembled within a fixed system, became self-adjustable and reconfigurable through active user interaction aided by simple mechanisms.

In the third stage**,** it was expected that the volumetric cube design, by offering transformations through self-assembly, would include a surprise element that altered the cube. This surprise was defined as an unexpected element that created an emotional connection within the orderly composition of white geometric forms. Examples of surprise elements included the sudden emergence of colors, freely moving colorful objects, hidden form drawers placed inside geometric structures, gravity-induced movements that created striking impressions, or color combinations revealed by triggering a mechanism.

FINDINGS

The analysis of the surprise cubes addresses the conceptual foundation of the surprise cubes exploring the design and interaction concepts that characterize the specific findings of the study. Experiences and interactions are examined with the concept of self-assembly and the use of mechanisms. The interaction is analyzed as key concept that opens the doors to the experience that aims to achieve surprise. A set of fundamental criteria—curiosity, discoverability, engagement, exploration, signifier, and feedback—serve as guiding elements for the viewer or user that enables the conceptual relationship between experience, interaction, and surprise.

Outputs: Design and Interaction Concepts

This section will present and explain the nine surprise cubes along with design and interaction concepts.

1. Accordion: Unfolding Rainbow

The design concept of this project is defined as accordion. The accordion mechanism is placed inside the cube. A prismatic lever, which operates by rotating and activates this mechanism, is positioned on the top surface of the cube. However, this lever is concealed by a self-assembly form. In sequence, the discovery of the self-assembly form followed by the uncovering and

rotation of the lever causes the accordion mechanism to open, resulting in the sudden emergence of a rainbow-like burst of color — a complete surprise. The interaction can be described as unfolding rainbow.

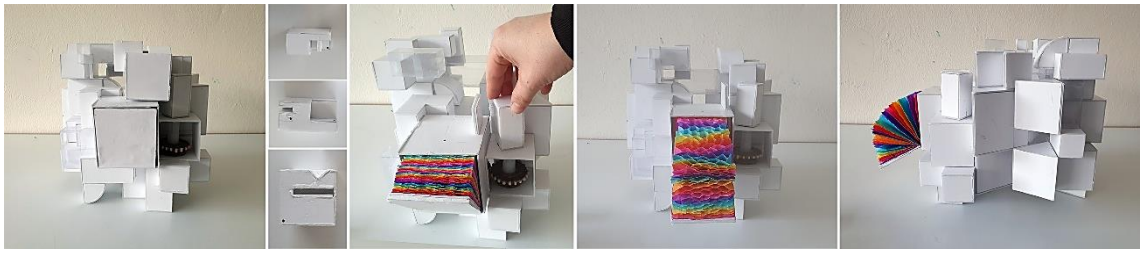


Figure 1. Surprise Cube 1: Accordion

2. String Pull Structure: Playing with Free Forms

The design concept of this work can be defined as a string pull structure. Two of the modular parts of the cube are designed as transparent boxes. A string that exits through a hole on the surface of these boxes is used to move a smaller cube freely placed inside the transparent cube. The complete transparency of these nested cubes makes this interaction easily discoverable. One of these boxes is colorless. The box consists of a small green cube inside. The other box is a rectangular prism that is half blue and half colorless transparent, containing a small red cube. With the effect of light, when the red cube is moved, the color change that occurs through the interaction of blue and red. It is experienced by the user as a surprise element. The interaction concept of this cube can be described as playing with free forms.

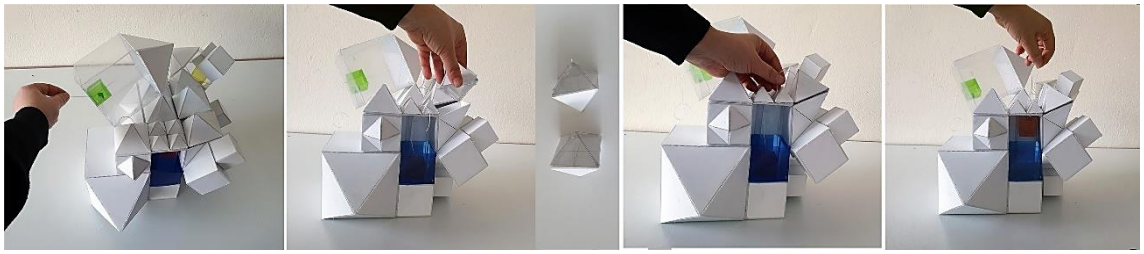


Figure 2. Surprise Cube 2: String Pull Structure

3. Follower: Tracking Single Cube

The design concept of this work can be defined as follower. The follower is a cubic part located at the end of a linear rod. When the cube is not activated, this follower appears no different from the other fixed parts on the surface of the cube. The discovery and removal of two nested blue assembly pieces reveal the mechanism that moves the follower. When the mechanism is rotated, the follower performs a translational motion, and the blue rod that pushes it outward also becomes visible. These blue assembly pieces can be described as signifiers that initiate the experience. The surprise lies in observing this motion and seeing the blue rod move horizontally from inside to outside. The interaction concept can be described as tracking single part.

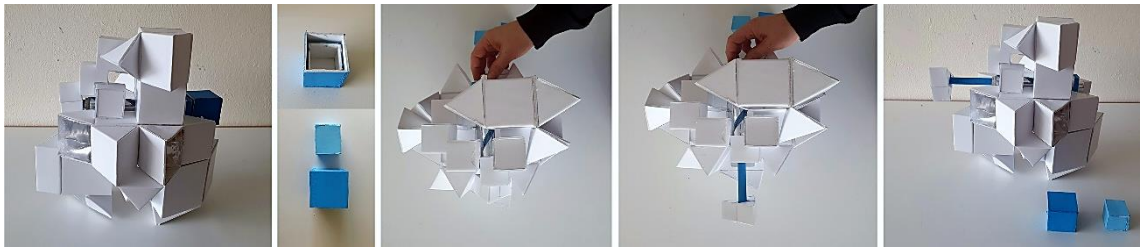


Figure 3. Surprise Cube 3: Follower

4. Cavity: Discovering Color Scheme

In this project, the design concept can be defined as cavity. The cube has open and closed states with self-assembly logic. In its closed state, blue cubes and red prisms are positioned at regular intervals on the outside of the cube. These blue cubes are detachable assembly elements that invite the user to interact. However, the main design concept of the cube is the cavity. This cavity is discovered by moving a group of parts of the cube outward, revealing the inner space. With the discovery of this cavity, yellow prisms inside the cube become visible. Thus, the triadic color scheme of yellow, red, and blue emerges as an additional surprise element of the experience. The interaction concept of the design can be described as finding the triadic color scheme.

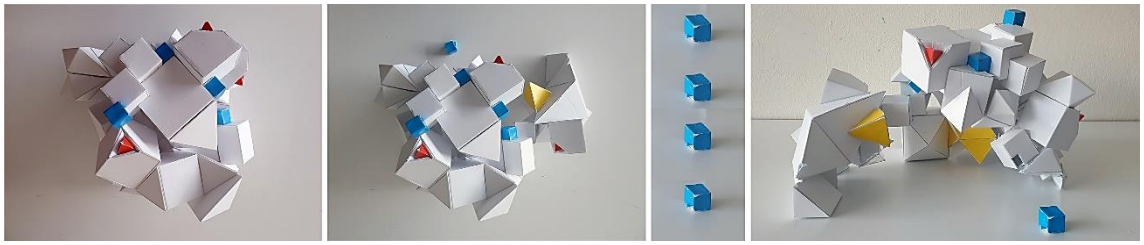


Figure 4. Surprise Cube 4: Cavity

5. Moveable Arm: Playing with Toy-like Arm

The design concept of this project is defined as a moveable arm. It is created by combining movable geometric open and closed forms through simple link mechanisms which enables its self-assembly. This arm resembles an abstraction of either a robotic arm or a limb of an organism. The cube, connected to this movable arm, is perceived in open and closed positions. The arm wraps around two surfaces of the cube to close and unfolds outward in an arc shape. In its open position, the green-colored inner surface of the arm is revealed as a surprise element. In the context of the experience, this movable arm can be discovered by a careful eye even when it is in the closed position. Discovering the arm, moving it, and finding the color define the experience. The interaction concept of the work emerges simply as playing with a toy-like arm by pulling or pushing. This arm serves as an assembly component through two different connection points.

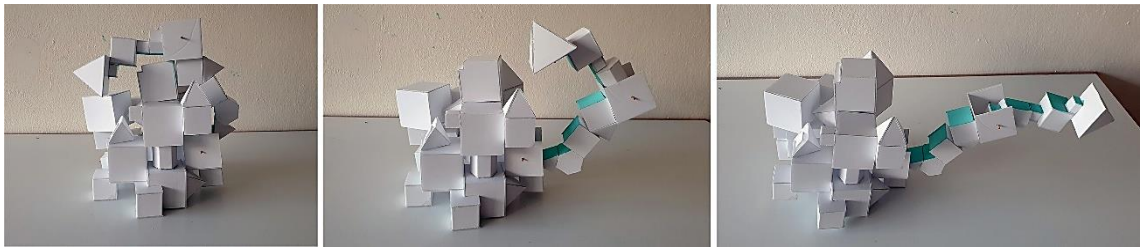


Figure 5. Surprise Cube 5: Moveable Arm

6. Lids: Revealing Hidden Colors

The design concept of this work can be simply described as lids. There are four lids located at different positions on the cube. Transparent white plexiglass rods are placed on these lids. In the context of interaction, these rods function as signifiers, inviting the user to engage. When the user grasps and lifts the lids by these rods, they encounter color as a surprise element. The revealed open forms are in yellow, red, and blue. The lids are also treated as assembly components. The interaction theme of this work can be defined as revealing hidden colors. This interaction process is accompanied by open and closed positions, discoverability, and a sense of curiosity.

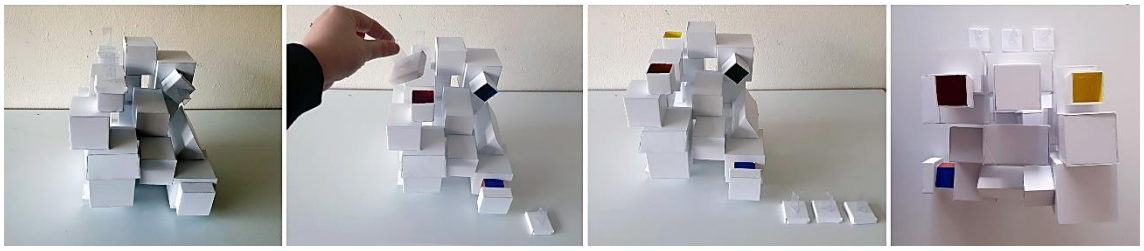


Figure 6. Surprise Cube 6: Lids

7. Gear Mechanism: Activating Translation

The design concept of this work is a gear mechanism hidden inside a cube. The experience begins with the discovery and removal of an assembly piece positioned at a 45-degree angle on the side surface of the cube. Underneath this assembly piece, another cube element positioned at the same 45-degree angle is revealed. When this piece is rotated, it activates the mechanism concealed inside the cube. As a result, a group of geometric parts connected to the mechanism translates horizontally to the right. Parallel to this translational movement, the internal mechanism itself also becomes exposed. In the context of interaction, the angled assembly piece serves as a signifier. Discovering that the revealed piece can rotate once the signifier is removed is also a key part of the experience. The surprise element lies in witnessing the translation of a group of parts and the exposure of the mechanism. The interaction can be simply described as activating translation.

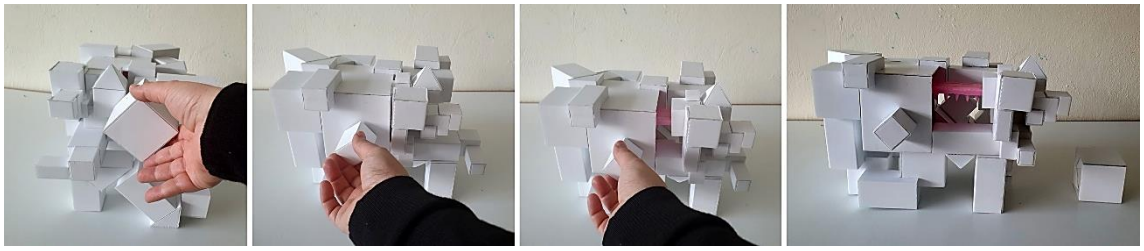


Figure 7. Surprise Cube 7: Gear Mechanism

8. Dynamic Volumetric Wall: Splitting Cube Structure

The design concept of this project can be defined as a dynamic volumetric wall. The cube has open and closed positions. There is an assembly component that keeps the cube fixed and locked when it is in the closed position. The experience begins with the discovery of this component located on the top surface of the cube. Once the assembly piece is detached from the cube, the user perceives some of the colored surfaces inside. Guided by this, the user examining the cube splits it in half and rotates it, creating a thick three-dimensional dynamic wall. On the surface of

this wall, green and blue colored areas emerge as elements of surprise. The interaction concept of this work can be described as a splitting cube structure.

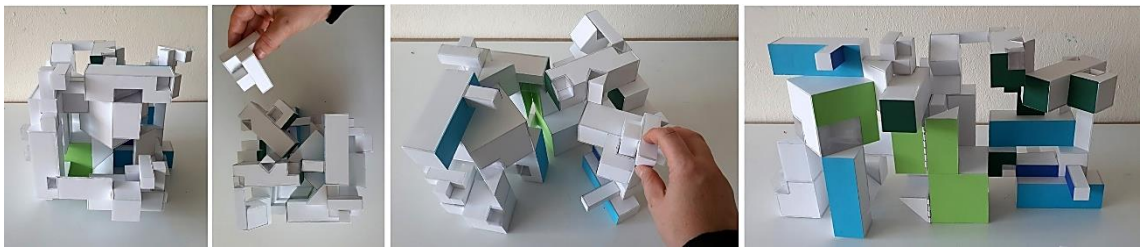


Figure 8. Surprise Cube 8: Dynamic Volumetric Wall

9. Form Sliders: Revealing Negative Forms

The design concept of this project can be defined as form sliders. The form sliders consist of parts created by the composite combination of square prisms and cubes. They are placed like drawers inside double-walled open cubes. The square prism parts remain on the outer surfaces of the cube, and when they are slid, the thickness of the cube forms a frame for these prisms. These surfaces, differentiated by the prism and its frame, invite the user to interact. The experience begins when the user discovers that these parts can be detached as assembly pieces. The surprise element occurs when the negatives of these closed drawers are revealed in yellow, red, and blue colors. It is appropriate to describe the interaction concept here with a simple expression as revealing negative forms or voids.

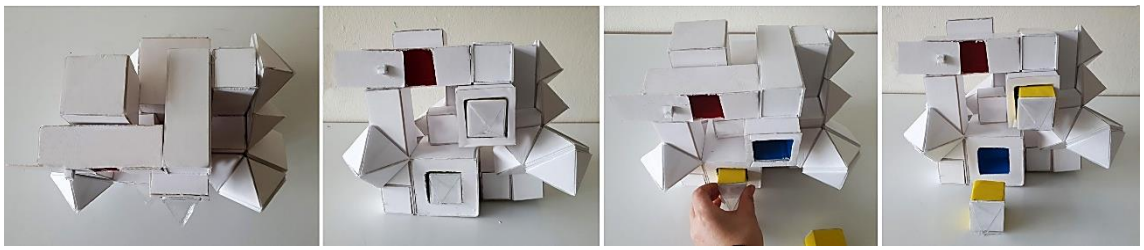


Figure 9. Surprise Cube 9: Form Sliders

DISCUSSION

The cube object at the center of this study originates from a classical basic design assignment rooted in the Bauhaus school. In the first year of education, students learn on cube assignment by experiencing the relationships between forms through principles such as balance, proportion, and rhythm. It is a structural composition object, detached from figural associations, that emerges from the articulation processes of pure form elements in part-whole relationships. The aesthetic expression of these compositions manifests itself in geometric patterning (Candela & Pillsbury, 2023). This abstract cube, both as a standalone object and as a compositional element, serves as a basic example of modern art and aesthetics. Basic design education itself is grounded in modern art. However, by engaging with functional processes, it can become an object of modern design. Within the scope of a basic design assignment—where we explore forms and all abstract relationships through tools such as balance, focal points, and proportion in an abstract context—the context of the cube object is modern art and aesthetics. The fundamental purpose and unique concept of a cube study, within the context of modern art and aesthetics and as a basic design assignment, is experience.

This experience engages with the intrinsic and inter-relational qualities of pure geometric forms through basic design principles and Gestalt psychology. Through geometric abstraction, forms approach art. The pure integrity of geometries and mechanisms reveals a neutral environment and a pure expression, and it transforms into a setting for pure experience (Tierney, 2007). This environment signifies neutral zones spontaneously produced by abstract geometric forms brought together in banded and zoned structures, and these zones are conceptualized as spatial diagrams encoded through material and color differences (Vidler, 2000, 2, 7). These white cubes reflect the pure universal language of modernism, where abstraction emerges as geometric patterning and functions as spatial diagrams expressing the essence of form (Candela & Pillsbury, 2023; Vidler, 2000).

This structural object, in the context of modern art and aesthetics, forms an extremely pure and neutral base. The core purpose and concept inherent in this cube structure is experience. It is such a foundational base that it readily accommodates numerous different concepts within itself. It provides a visual basis within X, Y, and Z coordinates for expressing ideas and concepts (Sari & Santosa, 2014). Within the scope of this study, when assembly and mechanism tool concepts are added to this classical structural cube object, this experience object gains another dimension. In other words, this object opens up a channel for an experience that can differentiate through various concepts. This channel reveals what we can define as the key concept: interaction. The fundamentals that enable this interaction are also the basic criteria in user experience studies, emerges discoverability, mapping, signifiers, and feedback.

In this cube study, which is framed as a problem-solving process, the target concept to be embedded within the cube has been defined as surprise. This surprise emerges when the key concept of interaction is accompanied by the criteria such as discoverability, mapping, and signifiers. For instance, the experiencer discovers the location of a self-assembly object that locks the entire cube through certain signs, clues as signifiers. Lifting the piece and finding the rotating mechanism underneath is itself another discovery. Once the mechanism is found and activated, the sudden emergence of an accordion-like rainbow becomes the surprise of the entire interaction and can also be considered the feedback obtained at the end of the experience.

Guided by these tool, key, and target concepts, the surprise cube structure allows for the definition of many design and interaction concepts within itself. The design concepts can be described with various names such as accordion, pull structure, follower, cavity, moveable arm, lids, gear mechanism, dynamic volumetric wall, and form sliders, while the interaction concepts are articulated as unfolding rainbow, playing with free forms, tracking single cube, discovering color schemes, playing with toy-like arm, revealing hidden colors, activating translation, splitting cube structure, and revealing negative forms. It becomes evident that instrumental concepts such as mechanisms and self-assembly direct actions like unfolding, playing, splitting, and revealing. Such a basic design education supports conceptual thinking by assigning interactive functions to the formal components of the abstract cube compositions and three-dimensional diagrams of basic design.

Table 3

Scope of Surprise Objects

Object	Abstract cube: Abstract-modular-cubic composition
Context	Modern art and aesthetics
Main concept	Experience

Tool concept	Assembly-mechanism parts, self-assembly
Key concept	Interaction
Goal concept	Surprise
Basic criteria	Curiosity, discoverability, engagement, feedback, and signifier
Design concepts	1. Accordion, 2. Pull structure, 3. Follower, 4. Cavity, 5. Moveable arm, 6. Lids, 7. Gear mechanism, 8. Dynamic volumetric wall, 9. Form sliders
Interaction concepts	1. Unfolding rainbow, 2. Playing with free forms, 3. Tracking single cube, 4. Discovering color schemes, 5. Playing with toy-like arm, 6. Revealing hidden colors, 7. Activating translation, 8. Splitting cube structure, 9. Revealing negative forms

CONCLUSION

It would be possible to summarize the surprise cube structures that are the subject of this study as follows. These objects were designed as modular cubic abstract compositions. The context of these objects was established as modern art and aesthetics. Assembly, and mechanism were identified as the main tools of these surprise objects. As for the concepts, the main concept was experience, the key concept was interaction, and the target concept was surprise. The primary criteria realizing these concepts were defined as curiosity, discoverability, engagement, feedback, and signifier. The design concepts were defined as accordion, pull structure, follower, cavity, moveable arm, lids, gear mechanism, dynamic volumetric wall, and form sliders, while the interaction concepts were expressed as unfolding rainbow, playing with free forms, tracking single cube, discovering color schemes, playing with toy-like arm, revealing hidden colors, activating translation, splitting cube structure, and revealing negative forms. The interaction concepts highlighted key actions such as unfolding, playing, tracking, discovering, revealing, activating, and splitting.

This cube assignment not only served as a means to explore three-dimensional abstract modular systems in terms of fundamental design principles, color principles, and the aesthetics of modern art, but also demonstrated that these structures can become flexible environments for discovery, learning, interaction, and experience enriched with conceptual layers—adding an emotional dimension to these experiences, primarily through curiosity. Moreover, such an assignment and the flexible, experimental nature of the cube structures provided an opportunity to teach industrial design first class students the fundamental criteria of the discipline related to user experience and interaction.

REFERENCES

Candela, I. & Pillsbury, J. (2023). *Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art.*The Met.

Esen, E., Elibol, G.C. & Koca, D. (2018). Basic design education and Bauhaus. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* (8)1, 37-44.

Gropius, W. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus*. MIT Press.

Itten, J. (1970). *The Elements of Color*. VNR Company.

Kandinsky, W. (1947). *Point and Line to Plane*. Cranbook. (Original work published 1926)

Norman, D. A. (2013). *The Design of Everyday Things* (Revised and expanded edition). Basic Books.

Özaltun, G. & Kahraman, M. E. (2024). The effects of the Bauhaus school on present-day basic design education. *Uluslararası Akademik Birikim Dergisi*, 7(1), 68-75.

Sari & Santosa, (2014). The influence of Bauhaus school on the education of three- dimensional form (Nirmana space) at bandung institute of technology. *Arts and Design Studies*, 16, 38-46.

Talu, N. (2025, May). Modularity and assembly in basic design education: Sequential exercises on the artistic and mechanical representations of birds and kitchen tools. Paper presented at ARTFACTOR 3rd International Art & Design Symposium (Online), Marmaris, Türkiye.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi.

Tierney, T. (2007). Formulating abstraction: Conceptual art and the architectural object. *Leonardo*, 40(1), 51–57.

Vidler, A. (2000). Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation. *Representations*, 72(Autumn), 1-20.

HALKEVLERİ GÜZEL SANATLAR ŞUBELERİNİN TÜRK SANATINA KATKILARI[1]

İsmail ÖZER[2]

Öz

Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür politikaları, sanatın yalnızca bireysel bir uğraş değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün aracı olduğu anlayışına dayanmıştır. Bu doğrultuda Halkevleri, güzel sanatların halka ulaştırılmasında ve sanatsal yeteneklerin keşfedilmesinde kilit kurumlar olarak görev yapmıştır. Müzik, resim, fotoğraf, tiyatro gibi farklı sanat dalları için özel çalışmalar yürütülmüş; halkın kolektif katılımı sağlanarak sanata karşı ilgi ve bilinç artırılmıştır. Özellikle koro çalışmaları, bandolar ve amatör sergiler halkı sanatla doğrudan ilişkilendirmiştir. Genç yetenekler konservatuvara yönlendirilmiş, taşrada yaşayan kabiliyetli gençlerin desteklenmesi için CHP tarafından maddi imkânlar sunulmuştur. Aynı zamanda yurt gezileriyle ressamların Anadolu'yu tanıması sağlanmış, böylece sanatta yerel unsurlar öne çıkarılmıştır. CHP'nin bu yaklaşımı, Cumhuriyet'in modernleşme ve millî kimlik oluşturma sürecinde sanatın stratejik bir rol üstlenmesini sağlamıştır

Anahtar Kelimeler: Halkevleri, CHP, Güzel Sanatlar, Kültür.

The Contributions of the Fine Arts Departments of the People's Houses to Turkish Art

Abstract

The cultural policies of the Republican People's Party were grounded in the belief that art was not merely an individual pursuit, but also a powerful tool for social transformation. In this context, the People's Houses (Halkevleri) played a crucial role in both disseminating fine arts to the public and identifying artistic talent. Various branches such as music, painting, photography, and theater were actively supported, encouraging mass participation and raising public awareness of the arts. Choirs, bands, and amateur exhibitions helped foster a direct relationship between citizens and artistic practice. Young talents were directed toward conservatories, and those from rural areas received financial assistance from the CHP. Additionally, with state-sponsored art excursions, artists explored Anatolia and incorporated local elements into their work. This approach positioned art as a strategic component in the Republic's modernization process and in shaping a national identity.

Keywords: People's Houses, Republican People's Party (CHP), Fine Arts, Culture.

GİRİŞ

Türk İnkılâbı, kendine has yapısal ve yöntemsel özellikleriyle, milli karakter taşıyan bir dönüşüm hareketidir. Bu inkılâbın yöntemi, kuramsal olarak tasarlanmış ve uygulamaya geçirilmiş bir süreçtir. Mustafa Kemal Atatürk'e göre, bu yöntemin temelinde, halkın görünürde benimsediği ya da alışkanlık haline getirdiği davranış kalıplarını esas almak değil; halkın derinlerde yatan, henüz biçimlenmemiş olan gerçek eğilimlerini doğru biçimde analiz etmek yer alır. Bu bağlamda, liderin rolü halkın mevcut konumuna uyum sağlamak değil; halkı, önceden belirlenmiş ortak bir

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100

[2] DoçDr.İsmail Özer Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Türkiye Cumhuriyeti Anabilim Dalı, ismailozer@odu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5910-4216

ülkü doğrultusunda bilinçli biçimde yönlendirmek ve o hedefe doğru yükseltmektir. Bu yönlendirme, ani ve kopuk müdahalelerle değil; sistemli bir şekilde aşamalara ayrılmış bir program dâhilinde gerçekleştirilir. Her aşamada, sosyal ve siyasal olaylardan yararlanılarak toplumun düşünsel ve duygusal olarak dönüşüme hazırlanması esas alınır. Dolayısıyla Türk İnkılâbı, halkın kendi dinamiklerinden beslenen ancak onu daha ileri bir düzeye taşıma amacı güden, pedagojik ve psikolojik temelli bir liderlik yaklaşımıyla yapılandırılmıştır. Bu yönüyle, klasik halkçılık anlayışından farklı olarak halkı dönüştüren ve yönlendiren bir stratejik süreci ifade eder (Aybars, 1991:448). Cumhuriyet rejimi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan siyasal yapıyı tümüyle ortadan kaldırarak, kendi ilke ve kurumlarını inşa etmeye yönelmiştir. Bu dönüşüm sürecinde öncelikle egemenliğin kaynağı değişmiş; Tanrı adına yetki kullanan halife-sultan anlayışı terk edilerek, egemenliğin doğrudan millete ait olduğu ulusal egemenlik ilkesine geçilmiştir. Böylece halk iradesine dayalı tam anlamıyla parlamenter bir sistem oluşturulmuştur. Toplumsal düzlemde ise, din temelli ümmet yapısı yerine, hak ve sorumluluklara sahip bireylerden oluşan yurttaş toplumu anlayışı benimsenmiştir. Osmanlı'nın çok milletli yapısının yerini, sınırları belirli, ulus temelli modern bir milli devlet almış; gerçekleştirilen inkılâplarla halk egemenliği kurumsallaştırılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, çağın gereklerine uygun bir toplumsal düzen kurmak amaçlanmış ve toplumun yapısı bu doğrultuda dönüştürülmüştür (Ülken, 1998:351).

Mustafa Kemal Atatürk, toplumsal yenileşme sürecini sistemli bir biçimde gerçekleştirebilmek amacıyla üç aşamalı bir model tasarlamıştır. Bu modelin ilk aşamasında, Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) bünyesinde inkılap ilkeleri üzerinde tartışmalar yürütülecek ve bu ilkeler net bir şekilde şekillendirilecektir. İkinci aşamada, parti teşkilatı aracılığıyla belirlenen bu ilkeler, fırka grubunun meclis içindeki faaliyetleri sayesinde yasama organına taşınacaktır. Üçüncü ve son aşamada ise, meclis tarafından hukuki zemine kavuşturulan bu ilkeler, uygulamaya konularak halkın benimsemesi sağlanacak ve böylece toplumsal düzeyde kalıcı hâle getirilecekti (Kongar,1981:358).

Devletin bir halk devleti kimliği kazanması ve bu kimliğin geniş kitleler tarafından içselleştirilmesi, Cumhuriyet rejiminin temel hedeflerinden biriydi. Ancak bu hedefin kendiliğinden gerçekleşmesi mümkün değildi. Nitekim Tanzimat döneminden itibaren Türkiye'de gerçekleştirilen her türlü modernleşme ve batılılaşma girişimi, halktan çok devletin inisiyatifiyle başlatılmış ve uygulanmıştı. Toplum ise bu süreçlerde yeterince bilgilendirilmediği veya sürece dahil edilmediği için, istenilen düzeyde bir başarı elde edilememiştir. Cumhuriyet yöneticileri, bu tarihsel deneyimin İmparatorluğun dağılmasına neden olan temel etkenlerden biri olduğunun farkındaydı. Bu nedenle inkılâbın başarısı için toplumun edilgen değil, etkin bir unsur hâline getirilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Yapılması gereken en önemli şey, halkı inkılâp sürecine aktif biçimde katmak, onu sadece izleyen değil yönlendirilen ve dönüştürülen bir özne hâline getirmekti. Osmanlı'nın dağılmasıyla ortaya çıkan, çözülmüş ve kolektif kimlikten uzaklaşmış bir yığınlar toplumu yerine; ortak değerler etrafında birleşmiş, sosyo-kültürel açıdan bütünleşmiş yeni bir ulus yaratmak hedeflenmiştir. Bu dönüşümün gerçekleştirilebilmesi için ise temel araç eğitim olarak belirlenmiştir. Eğitim yoluyla hem birey hem de toplum düzeyinde inkılâp ilkeleri içselleştirilecek, böylece halk devletle ve devrimlerle bütünleşecektir (Yazıcı,1998:184).

1930 sonrası politikası büyük ölçüde Serbest Fırka deneyiminden çıkarılan dersle belirlendi. Sosyal ve ekonomik önlemlerle desteklenmeyen siyasal bir reformun yaşama şansı olmadığı gibi inkılâpların benimsetilmesinde ideolojik yöne ağırlık verilmesi gerekmekteydi.(Gülcan, 2001:155) Halk arasında yeni bir heyecan başlatacak, halk ile devlet arasındaki mevcut kopukluğu gidererek, aydın halk kaynaşmasını ve inkılâbın milletin benliğine sindirilmesini sağlayacak yeni bir yapılanmaya ihtiyaç duyulmaktaydı (Kansu,1938:213) CHF'nin görüşüne göre milletimizin özel vasıflarına uyacak yollardan yürüyerek her derecedeki resmi öğretim dışında onu bir halk

terbiyesi ile yükseltmek gerekliydi. Bunun için sosyal ve kültürel hayatın yeni anlayışlarla ve partinin kendi unsurlarından kurulacak yeni ve milli bir kuruluşun çalışmasıyla beslenmesi düşünülmeye başlanıldı. Rejime ve iktidar partisinin ilkelerine bağlı, parti yapısının bir parçası olarak işlev görecek ve aynı zamanda ülke genelinde teşkilatlanmış bir örgütün kurulması zaruri hâle gelmişti (Kansu,1942:5). Bu amaçla 19 Şubat 1932 tarihinde ilk etapta Diyarbakır, Ankara, İstanbul, Eskişehir, Afyonkarahisar, Çanakkale, Aydın, Bolu, Malatya, Konya, Samsun, Bursa, İzmir ve Denizli Halkevleri açılmıştır (Hakimiyeti Milliye, 1932). Halkevleri, çeşitli ihtisas, yetenek ve arzulara göre her vatandaşın tercih edebileceği bir faaliyet sahası bulabilmesi için "Dil, Edebiyat Tarih, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Köycüler, Tarih ve Müze" şeklinde dokuz değişik şubeden oluşacak şekilde kurulmuştur (Talimatname,1934:7). Halkevlerinin halka uzanan kolları olarak düşünülen bu şubelerin toplumsal ve kültürel yaşamın tüm alanlarını kapsaması hedeflenmiştir (Köni, 1937:1). 1950 yılı itibarı ile 478 halkevi ve 4322 Halkodası bulunmaktaydı (Kunter, 1964:20)

Halkevleri Güzel Sanatlar Şubelerinin Türk Sanatına Katkıları

Cumhuriyet Halk Partisi, 1931 tarihli parti programında "Güzel sanatlara, bilhassa musikiye, inkılâbımızın yüksek tecellisi ile mütenasip bir surette ehemmiyet vereceğiz" ifadesine yer vererek, sanata verdiği önemi açıkça ortaya koymuştur (Program, 1931: 1). Parti, sanatı yalnızca estetik bir alan olarak değil, aynı zamanda bir milletin medeniyet düzeyini yansıtan temel göstergelerden biri olarak değerlendirmiştir. Bu perspektifle CHP, sanatın gelişimini bir inkılâp gerekliliği ve ulusal bir mesele olarak ele almış; bu doğrultuda kültürel politikalarını şekillendirmiştir (Dranas, 1941: 9). Partinin temel hedeflerinden biri, Türk milletini bilim ve teknolojiye dayanan, güzel sanatlara değer veren, milliyetçi ve çağdaş bir toplum yapısına kavuşturmaktı. Bu ideal doğrultusunda CHP, sanatı ve kültürü sadece bireysel gelişimin değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün de ana araçlarından biri olarak görmüştür (İnönü, 1942: 10). CHP İçel Milletvekili ve Ankara Halkevi başkanı Ferit Celal Güven güzel sanatların Türk inkılâbının gelişimindeki rolünü şöyle izah etmiştir: "*İnkılâbın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılâbı hedeflerine ulaştıracak inkılâbın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevi kuvvet, güzel sanatlardır. İnsanlar fikirlerin, inkılâpların bütün vecdini daima güzel sanatlarda aramışlar, yöneticiler fikirlerini ve inkılâplarını daima güzel sanat vasıtasıyla kitlelere tebliğ etmişlerdir. Bu bakımdan halkevleri üzerlerine çok mühim vazifeler almışlardır. Başka milletlerin asırlarca önce önemini anlayarak üzerinde durdukları bu işlere sarf edeceğimiz emekler de büyük olacaktır. Tiyatro her zamanın anlayışına göre bir okuldur, müzik her devirde bir eğitim vasıtasıdır, resim ve heykel her asırda insanlara mürşitlik yapmışlardır. Şimdi halkevleri bu vasıtaları hem vücuda getirecek hem de bu vasıtalarla inkılâbın asıl isteklerini Türk halkına telkin edecektir*" (Güven,1939:13). Kültür sahasındaki gelişimde önemli bir vazife üstlenmesi planlanan halkevleri içerisinde kurulan Güzel Sanatlar Şubesi merkezden en çok yardım gören ve en verimli olan şubelerden birisi de olmuş, Türk Milletinin çiftçi ve asker millet olduğu kadar sanatkar millet olduğu da ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır (Ulus:1938:1).

Güzel sanatlar şubesi, edebiyat ve temsil dışında kalan bütün güzel sanat dalları ile meşgul olmak vazifesini üzerine almıştır (CHP,1940:35) Edebiyatçılar dışındaki amatör veya profesyonel güzel sanat mensupları bu şubede toplanmışlardır. Ancak temsil işleriyle uğraşanlar da başlı başına bir şube kurduklarından Güzel Sanatlar Şubesinin çalışmaları müzik, resim, heykel, mimari ve süsleme sanatı ile sınırlı kalmıştır. Bu durum halkevlerinde edebiyat ve temsile verilen özel önemin gereğinden kaynaklanmıştır. Halk eğitiminde bu iki sanat kolunun etkisi diğerlerine üstün olduğundan bunlar için ayrı birer şube kurulmuş ve böylece Halkevleri teşkilatında şubeler klasik sanat tarifine uyularak değil maksat ve gayelerin icaplarına göre yapılmıştır

(Adnan,1940:1) Halkevleri talimatnamesine göre Güzel Sanatlar Şubesi başlıca şu hedefleri gerçekleştirmeye çalışmakla yükümlüdür:

1-Güzel sanatlar şubesi müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık gibi sahalarla tezyini sanatlar ve sairede sanatkar veya amatör unsurları bir araya toplar. Genç yetenekleri himaye ve onları geliştirmeye çalışır.

2-Şube halkevlerinin umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder. Halk içim musiki akşamları tertip eyler.

3-Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli Türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın müzik zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo gramofon gibi vasıtalarda istifade edilmelidir.

4- Şube, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar müntesiplerini çoğaltmaya ve muhitte güzel duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeye çalışır.

5- Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli kutlama günleriyle halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe, bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindendir.

6- Şube, halk arasında özellikle köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ve sözleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder (BCA 490.01/1063.1082.1)

"*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri, anlatan; yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu sayede Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir*" (Ülkü,1934:241) diyen Mustafa Kemal Atatürk'ün direktifleri doğrultusunda Halkevleri kuruldukları yıldan itibaren batı sazları ile ve halk sazlarını birlikte kullanmıştır (CHP,1942:5). Bu noktada Bartın Halkevinin CHP'ye göndermiş olduğu raporda şu cümleler dikkat çekicidir "*İki sene önce yanıp yıkılma türküleriyle vakit geçiren çocuklar şimdi bandodan ve orkestradan öğrendikleri batılı ve milli havaları tekrarlıyorlar*" (BCA 490.01/1277.247.1).

Güzel Sanatlar Şubesi müziği geliştirebilmek için her türlü vasıtadan istifade etmiştir. CHP Genel Sekreterliği tarafından her halkevine radyo gönderilmiş (CHP,1940:35); radyo'nun "Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz" saatinin en sadık ve dinleyicileri halkevleri olmuştur (BCA 490.01/968.746.1).

Yine radyo'dan 15 günde bir yapılan "Halkevleri Sanat ve Folklor Geceleri" halk müziğinin ve halk oyunlarının incelenmesine, bunları temsil edenlerin onurlandırılmasına ve memleket sanatkârlarının bunlardan haberdar olmasına ön ayak olmaktaydı. Halkevleri sayesinde halk oyunları yeni baştan meydana konmuş, köylerden alınıp şehirlere getirilmiş, aydın gençlerin bunlardan zevk almaları bunları oynamaları sağlanmıştır. Eskiden halkoyunu olarak yalnızca zeybek bilen büyük şehir insanları halkevi sayesinde, halayı, horonu, barı birbirinden daha güzel daha usta oynar olmuşlardı (CHP,1942:5).

CHP, Halkevlerinin müzik çalışmalarını hızlandırmak için koro ve ses üzerinde önemle durmuştur. Repertuar meydana getirmek için de kompozitörlere başvurmuş hatta yarışmalar düzenlemiştir (Ülkü,1940:547). Bu çabalar sonucu Halkevlerindeki müzik faaliyetlerinin en çok gelişen dallarından birisi de korolar olmuşlardır. Korolar sayesinde halk, yeni ve milli havaları bir ağızdan söylemeye alışmış (Ulus,1938:5) böylece gençlik bir araya gelerek temiz bir hava içinde vakit geçirmiş, aynı zamanda sanat zevkleri yükselmiştir Halkevleri aynı zamanda

orkestralar ve bandolar da kurmuşlardır. 1940 yılına gelindiğinde Aydın, Silifke, Tokat gibi 109 halkevinin bandosu vardı (CHP,1940:35).

Müzik aletleri tedarikinde çekilen güçlük müzik çalışmalarının gelişmelerine engel olmaktaydı (CHP,1945:19). Halkevlerinin müzik çalışmalarını düzenlemek ve desteklemek için bağlama, cura gibi yerli saz çalışmalarının genişlemesine dikkat edilmiş bunu sağlamak içinde iyi çalıştığı görülen halkevlerine CHP tarafından saz armağan edilerek, gezici öğretmenler gönderilmiş, halk türküleri notaları bastırılarak halkevlerine yollanmıştır (BCA 490.01/30.135.2). Halkevlerinin bulundukları bölgelerdeki kültür unsurlarının korunmasına yönelik çabaları sonucu "milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta olan halk türkülerimiz" ve güfteleri tespit edilmiştir (BCA 490.01/3.12.47) Mesela Tosya Halkevi kendi yöresi dışında bilinmeyen iki adet Türkü'yü derleyip notaları ile birlikte CHP Genel Sekreterliğine gönderirken Afyon halkevi de 40 tane Türkü toplamıştır. (BCA 490.01/1015.915.2). Sanatçıların "*Halkevlerindeki müzik faaliyetleri için bir musiki repertuarı yapılması lüzumludur*" (BCA 490.01/1015.915.2) uyarıları üzerine Halkevlerinin müzik çalışmalarında görülen eser sıkıntısını karşılamak amacıyla CHP genel sekreterliğince bestecilere yaptırılan birçok eser halkevlerine gönderilmiştir (Halkevleri,1946:14). Cumhuriyet dönemi kültür politikaları çerçevesinde Halkevleri, yalnızca siyasi ve toplumsal eğitimin değil, aynı zamanda sanatsal üretimin de önemli merkezleri hâline gelmiştir. Bu bağlamda, Halkevleri'nin Güzel Sanatlar Şubesi bünyesinde yürütülen bale çalışmaları, yerli kültürel unsurların sahne sanatlarına entegre edilmesi amacıyla halk danslarıyla desteklenmiştir. Modern sanat anlayışı ile geleneksel kültürel ögelerin sentezlenmesi hedeflenmiş, bu doğrultuda çeşitli halk oyunları, sahne uyarlamalarına uygun hâle getirilmek üzere profesyonel bestecilere piyano için düzenlettirilmiştir. Böylece hem halk kültürünün çağdaş sanat formlarına aktarılması sağlanmış hem de ulusal kimliğin sanatsal düzlemde yeniden inşasına katkı sunulmuştur (BCA 490.01/968.746.1). Bu yaklaşım, Halkevleri'nin sadece eğitim ve propaganda kurumu olmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel modernleşmenin taşıyıcısı olarak konumlandırıldığını da ortaya koymaktadır.

Halkevleri Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Şubesi, Cumhuriyet'in kültürel ve sanatsal dönüşüm sürecinde genç yeteneklerin keşfedilip geliştirilmesi açısından önemli bir işlev görmüştür. Bu merkezler, sadece halkın kültürel faaliyetlere katılımını sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda sanat alanında potansiyel vaat eden gençlerin ortaya çıkarılması ve bu bireylerin mesleki eğitim almaları için gerekli yönlendirmelerin yapılması açısından da kritik bir rol üstlenmiştir. Bu kapsamda, dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in önerisiyle, Halkevleri'nde sanatsal faaliyetlere katılan gençlerin, özellikle müzik ve sahne sanatları alanlarında, Devlet Konservatuvarı'na teşvik edilmesi kararlaştırılmıştır. Bu karar doğrultusunda, Bakanlık tarafından Halkevleri'ne resmi yazılar gönderilmiş; bu yazılarda, Halkevleri'nin müzik ve temsil kollarında görev yapan ve konservatuvarın kabul koşullarını karşılayan gençlerin, devlet konservatuvarı sınavlarına katılmalarının desteklenmesi istenmiştir. Sınav süreçlerine katılacak gençlerin, ulaşım ve diğer gerekli masraflarının karşılanması konusunda da Cumhuriyet Halk Partisi tarafından finansal destek sağlanacağı açıkça belirtilmiştir. Böylelikle, sanat alanında yetenekli bireylerin ekonomik engeller nedeniyle eğitim fırsatlarından mahrum kalmalarının önüne geçilmesi hedeflenmiştir (BCA 490.01/968.746.1).

Tablo 1

Halkevlerindeki Musiki Çalışmalarının 1941 ve 1948'deki Mukayeseli Durumları (BCA 490.01/995.841.1).

Bando

1942	1948	İzahlar
110 adet	38 adet	Bandosu olan evler
64	14	Öğretmen
1245	358	Eleman
Halk Musikisi		
98	28	Musiki Topluluğu
7	6	Öğretmen
899	227	Eleman
Oda Musikisi ve Orkestra		
20	7	Orkestra
9	6	Öğretmen
262	124	Eleman
Koro		
17	5	Koro Grubu
9	2	Öğretmen
944	75	Eleman

Halkevi tüzüklerinde müzik çalışmaları için kabul edilen prensipler zaman zaman bazı değişikliklere uğramış olmakla beraber şu ana fikir hiçbir zaman değişmemiştir: "*Türk müziğinin yüz küsur yıldan beri çok seslilik yolunda gelişmekte olması hasebiyle, halkevlerinde bu gelişmeye uygun bir sanat terbiyesi verilmesini sağlamak ve halk oyunlarını da içine alan "Halk Müziği"ne halkevlerinde geniş yer vermek"* (BCA 490.01/968.746.2). Şubenin müzik dalında amacı "*halkın sesinin ve sözünün ve oyunlarının; milli şuurun ve seciyenin başlıca dayanağı olduğunu belirtmek ve halk müziğinin de oyunlarının da bozulmasının önüne geçmekti*".(CHP,1943:5) Bu yüzden de ud, tanbur veya kanun gibi müzik aletleri ile icra edilen Türk müziğinin halkevlerinde çalınmaması ve öğretilmemesi istenilmiştir. Bu müzik sitemini kullanmak suretiyle o tarihe kadar birçok eser meydana getirilmişti. Ancak CHP'ye göre her devrin hayatı farklı olduğu gibi sanatı da farklı olmak durumundaydı. Bakî'nin yaşadığı devrin hayat şartları, Tanzimat devrinin ve nihayet Cumhuriyet devrinin düşünceleri büsbütün başkaydı (Ülkü,1941:468). Bu sebepten de Türk Halk Müziği alafranga müzik aletleri ile değil halk türkülerine eşlik edebilecek davul, zurna, bağlama vb. halk çalgıları ile ve batı tekniği ile; keman, piyano gibi müzik aletleri eşliğinde polifonik olarak yapılmalıydı (Teşkilat,1940:88).

"*Halkevleri müzik çalışma ve müsamerelerinde uluslararası modern müzikle halk türkülerimiz esas tutulacak ve uluslararası müzik düzen ve vasıtaları kullanılacaktır. Müzikte gayemiz, modern, uluslar arası müziği, makam ve ezgiyle okumayı esas tutmak ve bunu tatbik etmektir*" şeklinde Halkevleri talimatnamesinin 41. maddesinde kendisine yer bulan bu anlayış tam olarak tüm halkevlerinde uygulama imkanı bulamamış ve bazı halkevlerinde alaturka müzik yapılmaya devam edilerek çümbüş, ud, kanun vs. gibi sazlarla müzik yapılmıştır. CHP Genel Sekreterliği ise bu konuda çok dikkatli olarak gelen raporlar doğrultusunda "*Anadolu seslerinin alaturkacılar elinde bozulmasına*" engel olmaya çalışmış (BCA 490.01/4.20.1)ve halkevlerinden kendi

çevrelerindeki müzik yeteneklerini fasıl ve saz musikisi esaretine düşmeden; onları batı müziğinin aydınlığına çekmeye teşvik etmelerini ve dersler vererek bu kabiliyetleri doğru yola yönlendirmelerini istemiştir (Ülkü,1939:176).

Necip Ali Küçüka yapılmak istenen değişimi şu şekilde ifade etmiştir: "*milli benliğimizin hissiyatını ve milli nağmelerimizi uluslararası müzik tekniği içinde ifade etmek; bugün milli musiki diye aramızda yaşayan Bizans, İran ve Arap nağmelerinin karışmasından hasıl olan saz ve fasıl musikisine son vermek istiyoruz*" (Küçüka,1942:101). 18. yy'da zirveye ulaştıktan sonra, batıdaki "çok seslilik" hamlesinin tesiriyle önce duraklayan ve gittikçe önemsizleşen eski tek sesli müziğe halkevlerinde yer verildiği takdirde, gelişmenin köstekleneceği düşüncesi, bu musikinin halkevleri çalışmaları dışında bırakılmasına sebep olmuştur. Korkulan şey ise "*yüzyıllardan beri kalitesiz beste örnekleri vermekten başka bir şey yapmamış olan bir musikiyi halkevleri çalışmaları arasına ithal etmekle yeni hamlenin hızının kırılması ve musiki terbiyesinde bir bocalamaya sebebiyet verilmesi ihtimali*" idi. Ünlü müzisyen Ahmet Adnan Saygun bu düşünceyi hem doğru hem de yanlış olarak nitelendirmiştir. Ona göre CHP endişelerinde haklıydı ancak "*19. yy'a ve nihayet bunun ilk yarısına kadar hakiki şehkarlar vermiş bulunan bir Türk sanatını halkevlerinin kapısından içeri almamakla kendi değerlerimize ve varlığımıza ihanet etmiş*" olmaktaydık. Bu itibarla orta yolu bulmak en akıllıca hareket olmalıydı (Ülkü,1939:176). Bu minvaldeki görüşler çok zikredilmeye başlayınca CHP içinde de bu tarz yönlendirmeye karşı çıkan sesler yükselmeye başlamıştır. Nitekim CHP VII. Kurultayının 27 Kasım 1947 tarihli beşinci birleşiminde İstanbul delegesi Abdülkadir Karamürsel halkevleri ilk açıldığı zaman İstanbul halkevi güzel sanatlar şubesinde çalıştığını ancak halkevleri talimatnamesindeki "*Halkevlerinde modern musiki tatbik edilir*" maddesinindeki modern musiki ile ne kastedildiğini anlayamadığını hatta o dönemde Saffet Arıkan Bedük'e de bu soruyu yönelttiğini onun da " *biz modern musikiyi kabul ederken batının yalnız armonisini kabul ederek hata ettik. Bu batının klasik armonisidir. Yoksa ilmi manada modern kelimesi bir şey ifade etmez*" cevabını verdiğini söyleyerek şöyle devam etmiştir: "*Halkevlerinin mesaisi ile beraber, hatta ondan önce ülkemizde bir Türk musikisi düşmanlığının da belirmiş olduğunu unutmamak lazımdır. Halkevlerinde bağlama çalmak serbesttir ancak halk Türküleri keman ile ifade edilemez. Üniversite gençliği bu durum karşısında İstanbul'da ayrı bir Türk Musiki Derneği kurdu. Bu gençler halkevlerini terk ettiler. Türk musikisinin polifonik bir gayeye varması için kendi musikimizin kıymetini ve varlığını bilmek lazımdır. Eğer yeni yetişecek bestekârlarımıza Türk musikisinin bu kıymetlerini öğretemezsek yarın yetişecek gençlerimiz yarım kalır*". Abdülkadir Karamürsel ayrıca yeni bir çalışma programının yapılmasını teklif eden bir de önerge vermiştir. Bazı delegelerin "*bu önergenin kabulü bu güne kadar halkevlerinde musikinin iyi işlemediğini kabul etmek demektir*" şeklindeki itirazlarına rağmen önerge kabul edilmiştir (CHP,1947:211).

Ahmet Adnan Saygun 1949 yılında "*Halkevlerinin Musiki Çalışmaları*" hakkında bir rapor hazırlamış halkevlerinde bütün iyi niyetlere rağmen o güne kadar maalesef tatminkâr neticeler alınamadığını söyleyerek şöyle devam etmiştir: "*Musiki çalışmalarının kemiyet ve keyfiyet bakımından grafiği 1943 yılına kadar bir yükseliş, o tarihten bugüne kadar da devamlı bir düşüş arz ediyor. Fakat kötü zamanlarda olduğu kadar iyi devirlerinde de bu çalışmalar bir düzene bağlanmış değildir. Bir ara 1940-1943 yılları arasında halk musikisine şuurlu bir ehemmiyet verilmiş iken tam semereleri alınacağı sırada mesai birdenbire gevşetilmiştir. Yer yer inkişaf eden bandolara ve korolara, çalacakları, söyleyecekleri eserler gönderilmesi için güzel teşebbüslere geçilmiş fakat kısa bir zaman sonra yüzüstü bırakılmıştır. Bazı halkevlerine verilmiş öğretmenler günün birinde açığa çıkarılıvermişlerdir. Evvelce halkevlerinde Türk musikisinin gerçek değerlerine bile yer verilmezken son birkaç yıl içinde en pespaye piyasa şarkıları büyük bir şevkle kucaklanmıştır*" (BCA 490.01/968.746.2).

Halkevleri Güzel Sanat Şubeleri müzik çalışmalarının dışında CHP ile işbirliği içerisinde resim alanında da aktif bir şekilde faaliyet göstermişlerdir. Memleketin en uzak köşelerindeki genç kabiliyetleri ortaya çıkartarak Türk sanatkârlarının çoğalmasına yardımcı olmak, resim ve fotoğraf alanında sanat zevk ve anlayışını yurt ölçüsünde yaymak ve sanatı bir zümrenin malı olmaktan çıkarıp halka götürmek gayesi ile 1940 yılı Şubat ayından itibaren "Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri" açılmaya başlamıştır (BCA 490.01/ 977.788.1). Sergiye o halkevinin bulunduğu mahaldeki istisnasız herkes katılabilmekte, yağlıboya, suluboya vs. gibi resim sanatlarına içerisine giren her nevi eser ve her türlü konu kabul edilmekteydi. Sergide teşhir edilecek resimlerin konusu da serbestti ancak kartpostaldan veya herhangi bir orijinalden yapılmış kopyalar büyütmeler kabul olunmuyordu. Eserin halkevine teslim edilmesinin ardından sergide teşhire layık olup olmadığı halkevi reisinin veya güzel sanatlar komitesi reisinin başkanlığı altında üç veya beş kişiden oluşan bir juri tarafından tayin edilmekteydi. Derece alan eserler her yıl Mayıs ayında Ankara Halkevi salonunda açılan "Halkevleri Umumi Resim Sergisinde" teşhir edilmek üzere 15 Nisan tarihine kadar CHP Genel Sekreterliğine gönderilmek zorundaydı. Burada ilk beşe giren eserlere ödülleri verilir ancak bu eserler eser sahibine geri verilmeyerek partiye hediye olarak kabul edilir yani satın alınırdı. (BCA 490.01/1063.1082.1) Bu satın alma işi genel sekreterlik namına Ankara Halkevi tarafından yapılırdı (BCA 490.01/6.29.12). Bu haliyle sergiler her sene Halkevlerinin güzel sanatlar yolundaki başarılarının da bir muhasebesini vermekteydiler (Ekipman,1950:5). Halkevleri Kültür Sanat Yayınları yöneticisi Ahmet Muhip Dranas bu sergilerin önemini Ülkü'de şöyle açıklamıştır: "*Bu serginin ehemmiyetini ve orada teşhir edilen eserlerin tebarüz ettirdiği asıl maksat ve manayı kuru bir resim tenkidi açısından kavramaya ve anlamaya imkân yoktur. Çünkü bu eserler ilk defa karşınıza çıkıyor. Memleketin muhtelif köşelerine dağılmış halkevlerinin kucağında layık oldukları himaye ve alakayı görüp fışkıran bu gençler profesyonel sanat kabiliyetlerinden uzak kalmış küçük kasabalarda yaşarlar. Dolayısıyla sergi mükemmel sanat eserleri vermek iddiasında değildir ve olmaz da. Sanat aşkını ve sanat zevkini bütün yurda yaymak, memleketin herhangi bir yerinde genç kabiliyetlere muhtaç oldukları zemini ve imkanı vermek, sanatı sosyal bir zaruret ve fertlerin ruhunda manevi bir ihtiyaç haline getirmek, muayyen zümreler için açılmış sergilerde tek tek güzel eserler arz edebilmek keyfiyetinden şüphesiz daha üstündür. Bu sergilerden beklenen ikinci maksat da sanatı halka benimsetmektir*" (Dranas,1941:14). Aynı düşünceler CHP Genel Sekreteri Fikri Tuzer tarafından da ilk serginin açılışı esnasında dile getirilmiştir: *"Bu eserlerde büyük birer sanat iddiası yoktur. Ancak sanatın gelişimini, onun milli bünyesinin kemalini ve uluslararası değerlerinin artmasını amatör eliyle dahi olsa sanatı ücra köşelere kadar yaymakta ve sanat heyecanını halkın ruhuna katmakta beklemek lazımdır. Bu serginin değeri işte bu maksadı temin noktasından önemlidir*"(Ülkü,1940:385).

Halkevleri tarafından düzenlenen amatör resim ve fotoğraf sergileri, özellikle bu iki alanda önemli gelişmelere zemin hazırlamış ve güzel sanatların ülke genelinde yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Bu etkinlikler, halkın sanata olan ilgisini artırmakla kalmayıp, yerel yeteneklerin ortaya çıkması ve sanatsal üretimin teşvik edilmesi açısından da büyük bir önem taşımıştır. Örneğin, altıncısı 22 Mayıs 1945 tarihinde düzenlenen sergiye 23 farklı halkevinden toplam 130 resim ile dört halkevinden 34 fotoğraf gönderilmiştir. Söz konusu sergide, resim dalında birincilik ödülü Turgutlu Halkevi'ne, fotoğraf dalında ise İzmit Halkevi'ne verilmiştir. Bu sonuçlar, hem resim hem de fotoğraf alanlarında halk arasında artan bir ilgi ve gelişimin yaşandığını, dolayısıyla bu sanat dallarının memleketin dört bir yanına yayıldığını göstermesi bakımından önemlidir (CHP,1945:15). CHP Genel Sekreterliği bununla da yetinmemiş yurdun muhtelif köşelerinde bulunan yetenekli gençlere rehberlik etmek, çeşitli sebeplerle kendisini ifade edemeyip sanata uzak kalmış kabiliyetleri bulup onlara gelişme imkanları hazırlamak ve muhitlerinde sanat sevgisini arttırmak maksadıyla Adana, Bolu, Sivas, Trabzon, Samsun gibi birçok halkevine (BCA 490.01/2022.46.1) öğretici ressamlar göndermek suretiyle resim kursları açmıştır (Köni,1946:2)

CHP tarafından Türk resim sanatının geliştirilmesine yönelik bir diğer faaliyet "Ressam Yurt Gezileri" olmuştur. CHP, Türk ressamlarından bir grubun her sene, yurdun muhtelif mıntıkalarını görerek, tanıyarak ve tetkik ederek eser vermelerini planlamıştır (BCA 490.01/2014.14.1) Ressamlardaki milli sanat ruhunun daha realist ve hakikate daha yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadıyla düzenlenen ressam yurt gezileri resmimize memleket ve insan manzarasının girmesini amaçlamaktaydı Hazırlanan programa göre 1938-1943 yılları arasında 63 ilimize altı yıl içinde 63 Ressam gönderilmiştir (Gürol,1943:9).

Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), ressam seçme sürecini Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakmıştır. Bu nedenle, seçilecek sanatçılar arasında akademik unvana sahip olma ya da akademi eğitimi almış olma koşulu aranmıştır. Başlangıçta, Güzel Sanatlar Akademisi bu görevi ilk iki yıl boyunca, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Resim ve Heykeltıraşlar Birliği gibi sanat birliklerine devretmiştir. Ancak, seçim sürecinde birlikler içinde çeşitli sorunların yaşanması; seçimlerde hatalar yapıldığına dair iddiaların ortaya çıkması ve bazı sanatçıların bulundukları birliklerden istifa etmeleri gibi istenmeyen gelişmeler, sürecin sağlıklı işlemesini engellemiştir. Bu olumsuzluklar sonucunda, Güzel Sanatlar Akademisi, ressam seçimlerinde daha kontrollü bir yaklaşım benimsemiştir. Akademi, özellikle maaşları düşük, imkânları sınırlı, himayeye ihtiyaç duyan ancak sanatsal değerleri ve potansiyelleri yüksek olan ressamları belirlemeye odaklanmıştır. Böylece, hem sanatın gelişimi desteklenmiş hem de sosyal açıdan dezavantajlı sanatçılara fırsat verilmiş, bu sayede Cumhuriyet döneminde sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunulmuştur (BCA 490.01/2014.14.1).

1938 yılında İbrahim Çallı İstanbul'a, Ali Avni Çelebi Bilecik'e, Cevat Dereli Gümüşhane'ye, Hamit Görel Çankırı'ya Şefik Bursalı Kocaeli'ne Sabri Berkel Bitlis'e, Bedri Rahmi Eyüboğlu Mardin'e ve Cemal Tollu'da Burdur'a gitmişlerdir (BCA 490.01/2015.16.2). Ressamlar, yurdun en uzak köşelerine kadar giderek halkı yakından görmek ve tanımak imkânına kavuşmuşlar ve resimlerine oraların havasından suyundan taşından toprağından renkler katmışlardır. Bunları gerçekleştirirken de gittikleri bölgelerde halkevleri Güzel Sanatlar Şubesi ile sıkı temas içerisinde olmuşlar; eserleri de çalışma süresinin bitiminde Ankara Halkevinde sergilenmişlerdir (Gürol,1943:9). Nitekim altı sene süresince her yaz yurt gezisine gönderilen ressamların yaptıkları eserler toplu olarak 1945 yılı Ağustos ayında Ankara'da sergilenmiştir (Oral,1946:2). Daha sonra toplam 675 eser arasından seçilen 50'lik koleksiyonlar halkevlerine gönderilerek sanatımızı yurdun her tarafında tanıtmak, güzel sanatları halka sevdirmek amacıyla sergilenmişlerdir. Resim yeteneğinin gelişmesi ve ilginin artması için CHP yalnızca Ressamları memleket turnesine çıkarmakla kalmamış memleketin her köşesindeki amatörlerin halkevi gibi çalışacak yerlere ve vasıtalara kavuşmasını temin ettikten başka ödüllü sergiler de düzenlemiştir (BCA 490.01/2022.48.1).

Ülkenin birçok yerinde fotoğrafçılığın olmadığını gören CHP, hem yaklaşan savaş tehlikesi dolayısıyla fotoğrafçılara duyulacak ihtiyaçtan hem de ülkenin "güzel manzaralarının, kıyafetlerinin, tarihi ve bedii eserlerin cam ve kâğıtta tespiti lüzumundan" dolayı işe el koymuş ve (Halkevleri,1940:15). 1939 yılında Halkevlerine yolladığı tebliğde "*Bugün artık bir sanat haline gelmiş bulunan ve aynı zamanda diğer sanat eserlerinden daha üstün bir dokümanter kıymet taşıyan fotoğrafla meşgul ve buna hevesli müstenit gençleri teşvik etmek, evinizin üzerinde itina ile durması gereken faaliyet sahalarındandır*" diyerek fotoğrafçılık üzerinde ehemmiyetle durulmasını istemiş; iyi fotoğrafçının ve fotoğraftan beklenen kıymetlerin çoğaltılması ve memleketin her köşesinde bu vasıtanın işleyebilmesi için halkevlerini teşvik müsabakaları açmaya davet etmiştir. (Ülkü,1940:73).

Zamanın vasıta ve malzeme bulmaktaki güçlüklerine rağmen, halkevleri bu sahada başarılı çalışmalar yapmışlardır. Bu alanda çalışan halkevleri her yıl amatör üyelerinin eserlerinden

Halkevi amatör resim ve fotoğraf sergisi adıyla kendi salonlarında bir sergi açmışlar ve derece alanlara halkevleri tarafından mükafat verilmiştir (CHP,1945:20).

SONUÇ

Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür ve sanat politikaları, yalnızca estetik gelişim hedefiyle sınırlı kalmayıp, Türkiye'nin modernleşme sürecinin temel bileşenlerinden biri olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda CHP, sanatı toplumsal dönüşümün aracı, halk eğitimini ise Cumhuriyet ideallerinin halka mal edilmesinde vazgeçilmez bir süreç olarak görmüştür. 1931 Parti Programı'ndan itibaren sanata verilen önem, inkılâbın ruhuna uygun bir şekilde sistemli kültür politikalarına dönüştürülmüş; güzel sanatlar, çağdaş, milliyetçi ve kolektif bir kimliğin inşasında merkezi bir yere konumlandırılmıştır. Halkevleri, bu kültürel dönüşümün temel uygulama sahası olmuş; sanat eğitimi ve üretiminin merkezî yapıları haline gelmiştir. Güzel Sanatlar Şubesi'nin kapsamı ve işlevi, klasik sanat ayrımlarından çok, dönemin ihtiyaçları ve Cumhuriyet'in ideolojik yönelimi doğrultusunda biçimlendirilmiş; müzik, resim, heykel ve süsleme sanatı gibi alanlarda geniş halk kitlelerine hitap edecek faaliyetler teşvik edilmiştir. Özellikle koro çalışmaları, orkestralar ve bandolar aracılığıyla halkın kolektif sanat üretimine katılımı sağlanmış; bu yolla sanatsal beğeni yükseltilirken, yeni bir ulusal kimliğin duygusal ve estetik temelleri güçlendirilmiştir. Bununla birlikte Halkevleri, yalnızca sanatı tanıtmakla kalmamış, aynı zamanda genç yeteneklerin keşfedilerek profesyonel sanat yaşamına geçişlerine de aracılık etmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı ile eşgüdüm içinde yürütülen uygulamalar sayesinde, konservatuvara öğrenci yönlendirme ve ekonomik destek sağlama gibi adımlar, kültürel alanın demokratikleşmesine hizmet etmiş; sanatı belli bir sınıfa ait olmaktan çıkararak toplumun tüm kesimlerine ulaşır hale getirmiştir. CHP'nin görsel sanatlar alanındaki çalışmaları da bu kültür politikasıyla örtüşmüş; yurt gezileri, amatör sergiler ve yarışmalarla sanat hem üretim hem de tüketim anlamında geniş kitlelere açılmıştır. Ressamların Anadolu'yu gezerek yöresel unsurları tanımaları ve bu unsurları eserlerine yansıtmaları, ulusal sanat anlayışının yerel temsillerle zenginleştirilmesini sağlamıştır. Böylece, hem halkın kültürel ifadesine olanak tanınmış hem de sanatın bir "halk meselesi" haline gelmesi amaçlanmıştır. Cumhuriyet'in erken dönem kültür politikalarında sanat ve eğitim bir bütünlük içinde ele alınmış; Halkevleri ise bu stratejinin sahaya yansıyan en etkin aracı olmuştur. Sanat, CHP tarafından yalnızca bir modernleşme göstergesi değil, aynı zamanda bir milletin ortak hafızasını ve estetik kimliğini inşa etmenin vazgeçilmez bir zemini olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış, Türkiye'de sanatın kurumsallaşması ve halkla bütünleşmesi açısından kalıcı bir miras bırakmıştır. Cumhuriyet'in kültürel inkılâbının bir parçası olarak, sanatın toplumda yaygınlaşması ve yüksek kaliteli sanat üretiminin teşvik edilmesi amacını taşımaktaydı. Halkevleri'nin sanatsal faaliyetleriyle birleşen bu eğitim desteği, hem bireysel yeteneklerin geliştirilmesi hem de ulusal kültürün zenginleştirilmesi açısından stratejik bir öneme sahipti. Böylelikle, gençlerin devlet destekli kurumlarda aldığı eğitimle, sanatın toplumsal dönüşümde aktif bir araç haline gelmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Halkevleri'nin bu tür kültürel faaliyetleri, Cumhuriyet'in kültürel ve sanatsal modernleşme hedefleri doğrultusunda halkın sanata erişimini kolaylaştırmış, aynı zamanda sanatsal üretim ve tüketim kalitesini yükseltmiştir. Böylece, sanatın yaygınlaşması sadece büyük şehirlerle sınırlı kalmamış, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine kadar ulaşarak, ulusal kültürün demokratikleşmesi ve halkın estetik duyarlılığının geliştirilmesi adına önemli bir işlev görmüştür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Çağlar, B. K. (1936). Halkevleri 1935

C.H.F. Program, Devlet Matbaası, (1931).

C.H.P. Halkevleri ve Halkodalarının 1940 Çalışmaları, (1941).

C.H.P. Halkevleri ve Halkodaları 1932-1942, (1942).

C.H.P. Halkevleri ve Halkodaları 1944, (1945).

C.H.P. Halkevleri ve Halkodalarının 1942 Çalışmaları, (1943).

C.H.P. 1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları, (1946).

C.H.F Halkevleri Talimatnamesi, (1934).

Dranas, M. (1941). Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi.

Gülcan, Y. (2001). Cumhuriyet Halk Partisi (1932-1946).

Halkevleri ve Halkodaları Bayramı Kutlama Programı. (1946).

Halkevleri 1940. (1940).

Kansu, N. (1942) Halkevleri Hakkında Bir Konuşma.

Kolcu, A. İ. (2004). *Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı.* Salkımsöğüt.

Kongar, E. (1981). Atatürk ve Devrim Kuramları.

Kunter, H.B. (1964). Kuruluşlarının 32. Yıldönümünde Halkevleri, 19 Şubat 1932–19 Şubat 1964.

Küçüka, N.A. (1942). Söylevler 1932-1941.

"Milli Şef İsmet İnönü'nün Üç Söylevi ", Söylevler 1932-1941. (1942)

Ülken, H.Z. (1998). Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi.

Saygun A.A, (1940). Halkevlerinde Musikî,

Dergiden makale

Ankara Halkevi'nin İkinci Fotoğraf Müsabakası. (1940), *Ülkü*, XV(85),73.

Aybars, E. (1991). Atatürk ve Devrim'e Bakış, *Atatürk Yolu*, 2(7), 443-453.

Dranas, M. (1941). Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri ve Gayesi, *Ülkü*, XVII(97),14.

Ekipman, R. (1950). Halkevleri ve Halkodalarının XVIII. Yıldönümünde Resim Çalışmalarına Genel Bir Bakış, Ülkü, IV(39),5.

Gazi'nin Büyük Millet Meclisini Açma Nutku, (1934), *Ülkü*, IV(22),241.

Gürol, Ş. (1943). CHP'nin Yurt İçi Ressamlar Sergisi, *Ülkü*, 35,9

Güven, F.C. (1939) Halkevleri ve Güzel Sanatlar. *Ülkü*, XIII(73),13-14.

Halkevleri Ses ve Koro Repertuarı Müsabakası. (1940), *Ülkü*, XVI(90),547.

Halkevleri Birinci Resim ve Fotoğraf Sergisi, (1940) *Ülkü*, XVI(89),385

Köni, Y.K. (1946). Halkevinin Yıldönümü, *Görüşler*, 9(85-86),2

Köni, Y.K. (1937). Halkevinin Yıldönümü, *Görüşler* 1(1),1

Kansu, N. (1938), Halkevlerimiz. (1938), *Ülkü*, XII(69), 213.

Oral, C. (1946). Halkevlerinin 14. Yılı, *Görüşler*, 9(85-86),2.

Yazıcı, E. (2002). Türk Sosyo-Kültürel Yapısında Gözlenen Değişimler: Karmaşık Bir Dönüşüm Hikayesi, *Yeni Türkiye*, Cumhuriyet Özel Sayısı, 223-245.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 1277.247.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 1015.915.2

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 1063.1082.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 2022.46.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 2022.48.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 2014.14.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 2015.16.2

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 995.841.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 968.746.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 977.788.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 30.135.2

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 3.12.47

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 4.20.1

BCA, Fon Kodu: 490.01, Yer No: 6.29.12

GAZETELER

Ulus, 23.2.1938, "Atatürk'ün Halkevlerine Takdir ve Direktifleri",s.1

Hakimiyeti Milliye, 16.1.1932, "Halkevinde Çalışma Hazırlığı", s.1

TOKSİSİTENİN DUYUSAL ESTETİKTE SONUÇLARI

Öğr. Gör Necmi Karkın[1]

Öz

Zehirle ilgili tüm referansları eski uygarlıklarda bulmamız mevcuttur. Erken Mısır hiyeroglifleri, Yunan, Helen ve Roma kültür ve sanat eserlerine kadar yansımıştır. Bu nedenle Toksikoloji, geniş bir teknik literatür tarafından desteklenen ve sürekli genişleyen bir araştırma tabanına sahip, canlı ve disiplinler arası bir bilim dalıdır. Zehirlenmenin duyusal estetiğe etkileri bağlamında sanatçılar üzerinden bir durum araştırması ve sanatsal olarak da yansımalarının olması gerçeği bu çalışmanın amaçsal içeriğini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın öne çıkan problemi, zehirlenmenin duyusal estetiğe bağlı olarak sanat eserlerine yansıması ve zehirlenme olaylarının sanatçılarda bıraktığı etkileri öne çıkartmaktır. Zehirlenmeyi sağlayan bitkisel, kimyasal ve diğer kaynak nedenler ifade edilerek insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu sonuçlar yansıtılacaktır. Ayrıca zehirlenmenin sanatçıların kendi üzerlerindeki etkileri ve diğer zehirlenme olaylarından etkilenerek yansıtılan sanat eserleri gösterilecektir. Bulgular, zehirlenmenin nedensel sonuçlarıyla birlikte sanat tarihi süreci boyunca sanatçılar ve sanatın tüm alanların da (özellikle resim sanatında) konu olarak işlendiğine dair sanatsal çalışmaların örneklerini görmek olanaklıdır.

Anahtar Sözcükler: Sokrates'in Ölümü, Arsenik, Baldıran, Toksikoloji, Duyusal Estetik.

Consequences of Toxıcıty ın Sensory Aesthetıcs

All references to poison can be found in ancient civilisations. Early Egyptian hieroglyphs are reflected in Greek, Hellenic and Roman works of culture and art. Toxicology is therefore a vibrant and interdisciplinary science with an ever-expanding research base supported by a vast technical literature. In the context of the effects of poisoning on sensory aesthetics, a case study on artists and the fact that it has artistic reflections constitute the objective content of this study. The prominent problem of this study is to highlight the reflection of poisoning on artworks depending on sensory aesthetics and the effects of poisoning events on artists.

By expressing the herbal, chemical and other source causes of poisoning, the results caused by all active substances that harm the human body nutritionally, chemically and radioactively will be reflected. In addition, the effects of poisoning on the artists themselves and the artworks reflected by being affected by other poisoning events will be shown.

The findings, along with the causal results of poisoning, it is possible to see examples of artistic works that are processed as a subject in all fields of artists and art (especially in painting art) throughout the art history process.

Keywords: 'Death of Socrates', 'Arsenic', 'Hemlock', "Toxicology", 'Sensory Aesthetics'

GİRİŞ

Toksikoloji, geniş bir teknik literatür tarafından desteklenen ve sürekli genişleyen bir araştırma tabanına sahip olan disiplinler arası bir bilim dalıdır. Uygulamada, kökenleri zehirlenmeye ve bundan kaçınmaya kadar uzanmaktadır. İlk insanlar, refahlarını arttırmak için çeşitlilik içeren ve

[1]İnönü Üniversitesi

işlenmiş olarak bulunan yiyecek ve diğer maddeleri aramışlardır. Aynı şekilde, zararlı maddelerden de uzak durmayı öğrenmişlerdir. Toksikolojinin, zararı en aza indirirken topluma fayda sağlamak için kimyasalların mantıklı bir şekilde yönetilmesini ve kullanılmasını amaçlayan yasal ve düzenleyici çerçevesi, konunun yaygın olarak kabul gören bir başka yönü olmuştur. İlkel insanın çevresindeki hangi doğal maddelerin hangilerinin yararlı, hangilerinin zararlı olduğunu belirlemeyi çabuk öğrenmesi gibi, bu tür maddeler ve etkileri de erken dönem sanatında tasvir etmeye çalıştığı konular arasındadır. .Zehirlenme Tarihsel olarak bakıldığında Gılgamış efsanelerine ve Yunan mitolojisinde konu olarak kaynaklık etmiştir.

Zehirlenme insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu bir durumdur. Canlıların, duyusal ve biyolojik sistemlerine zarar veren maddeleri inceleyen bilim alanına genel olarak toksikoloji adı verilmiştir. İnsanlık tarihinin çok eski çağlarından bu yana Zehir, hasar ve ölüme sebebiyet vermesi dolayısıyla, avcılıkta, idam cezalarında ve cinayetlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Zehirlenme, bitkisel, kimyasal, radyoaktif ve hayvansal nedenlere dayalı, civa, arsenik vb kimyasallar, akrep, yılan vb canlılar ve baldıran, kurtboğan vb gibi bitkiler olarak örneklendirilebilir. Tarihsel olarak Zehrin savaşlarda, cinayetlerde ve intihar olaylarında en yaygın olarak kullanılan öldürme aracı olduğu görülebilir. Bunu dışında Zehrin sanat tarihine bakıldığında, duyusal estetiğe bağlı olarak, sanat eserlerinde ve sanatçılar üzerinde etkili olduğu görülebilir. Bunlardan biri Sanatçıların kullandığı boyalardan oluşan hasarlar, sanatçıların eserlerine konu olmuş zehirlenme olayları ve sanatçının zehir kullanarak kendilerine verdikleri zararlardır. Sanatın çeşitli alanların da özellikle müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda görülebilir. Bunların en dikkat çekici örneği, Jacques-Louis David'in 1787 yılında yaptığı "Sokrates'in Ölümü" adlı çalışmasıdır.

Sokrates'in Ölümü/David

Sokrates in ölümü, Neo-klasik dönem Fransız sanatçı Jacques Lois-David in klasik bir konu olarak ele aldığı ve Platon un "Phado" adlı eserinden etkilenerek yaptığı çalışmasıdır. "Sahne, öğrencileri tarafından hapishanede ziyaret edilen Sokrates'in kendisine verilen zehri içmesinden hemen önceki halini göstermektedir" (Zaczek; 262/2012) (Görsel;1) Sanatçı burada zehirlenme konusundan etkilenmiştir. Bu hikayede Atina düşünce geleneğini bozmaktan yargılanmıştır. Resimde yaşlı bir adam yatağa dik olarak oturmuş bir genç ona içinde baldıran zehri olan bir bardak uzatmaktadır. Zehri tutan gencin kıyafeti koyu kırmızıdır. Sokrates bir elini bardağa uzatırken diğerini yukarıya kaldırmaktadır. Sokrates in yatağının etrafına toplanmış yedi figür durmakta ve çoğu ağlar haldedirler. Muhtemelen öğrencileridir. Sanatçı bu eserde bir filozofun ölüme yaklaşımını yansıtır. Sokrates yaşama çağdaşlarından farklı yaklaştığı için bu eserde sakin görünmektedir. Ölüme mahkum edilen Sokrates'in ölümden korkmadığı ve ideallerindeki kararlığı göstermektedir. Bu eser New York metropolitan sanat müzesinde sergilenmektedir.

Görsel 1. Jacques Louis-David, "Sokrates'in Ölümü", 129.5 cm × 196.2 cm, 1787

Tarih boyunca zehirlenmenin trajik etkilerinin sanata konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının zehre maruz kalması ya da zehirlenmeden duyusal ve bedensel olarak etkilenmesi tarihsel/kültürel koşullara göre etkin bir ölüm tarzı olma anlamında farklılık gösterebilir.

Duyusallık Deneyimleri

Duyusallık, estetik tavrın estetik obje üzerindeki etkileriyle duyulur algıda gerçekleşen psikolojik bir durumdur. Duyumlar arasında farklı özelliklerin olması, aralarındaki görev farklarıyla ilişkilidir. Estetiksel işlevi genel olarak, "görme", "işitme", "acı" duyularıyla birlikte "koku" duyularıyla sağlanmıştır. Duyuların çeşitli oluşu, sanattaki duyulur hazzında gerçekleştirme nedenlerini çoğaltmaktadır. "Bir sanat yapıtını kavramak demek, sanat yapıtının bir duyumlar bütünü olarak algılamak demektir, çünkü bu anlayışa göre, sanat yapıtı bir duyumlar bütününden başka bir şey değildir. (Tunalı, 34/1993)

Duyu sınıfları içerisinde görme ve işitme duyularının Estetik tavır alma neden olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak, "J.Paliard, bazı ruhbilimciler gibi, haz ve elemin genel olarak devinimliğe bağlı olduğunu kabul eder ve bunlar, der bilincin en ilkel tavırlarını oluşturur ve edimin çoğaldığını gösterir. (Sena, 224/1972) Duyular ve estetik tavır arasındaki bu ilişkisel durum, sanatın ilk çağlarından buna sanatçıların konu edindikleri bir sonuca dayanmaktadır. Çünkü estetik hazla ilgilenen ve içinde olan ondan etkilenen estetik sujeler vardır. "Duyumun ya da hazzın her türü, etkileme biçimi bakımından ne kadar farklı olurlarsa olsun, bu duyguyu hisseden kişinin zihninde mutlak bir derinliğe sahiptir. (Burke, 40/2008) Duyular, sanatçıların çeşitli duyum biçimlerini yansıtma zorunluluğunu göstermektedir.

Duyusal kavramını, estetiğin içinde düşünmeye çalışmış 18 yüzyıl düşünürleri arasında, A.Home, Shaftesbury ve E.Burke gelmektedir. Burke'nin en önemli yaklaşımlarını, "Bense en doğal etki biçimleriyle acı ve hazzın her birinin mutlak bir nitelikte olduğunu ve birbirinin varlığının diğerin varlığa bağlı olmadığını düşünme taraftarıyım.(Burke, 36/2008) diyerek dile getirmektedir.Burke'nin doğal bir duygu olan acı algısının içerisine ruhsal ve bedensel acılar dahil edilebilir.

Zehirlenme, insan yaşamı için daima sağlı sorunu olarak bilinmiştir. İnsan vücudunda ölümcül ve kalıcı hasarlara neden olan durumlardan biridir. Bitkiler, ilaçlar, gıdalar ve gazların bilinçli ya da bilinçsiz kullanımı insan yaşamında riskli sonuçlara yol açabilmektedir. Diğer yandan intihar ve cinayet araçlarından biri olarak da düşünülmüş ve uygulanmıştır. Zehirlenmenin insan bedeninde meydana getirdiği duyusal ve bedensel hasarlara yol açması, zehirlenmeyi ciddi bir vaka olarak düşünmemizi sağlamaktadır. Dünya geneline bakıldığın sanayileşme sonrası ortaya çıkan çevresel sorunlar ve çalışma şartlarındaki problemlerde zehirlenme unsurları taşıyabilmektedir. Sanayileşme sonrası geliştirilen kimyasal gazlar da toplu zehirleme aracı olarak savaşlarda kullanılmıştır. Koşulsuz olarak bağışlama aracılığıyla uzlaşımı tarif edemeyecek dünyasında yaşıyoruz. Dolayısıyla gerçek bağışlama olanaklarını apolitik olasılıklar üzerinden fark edilebileceğini söyleyebiliriz. Çünkü son yüzyıldır, dünyadaki politik eylem, kendi pratik taleplerini karşılayamayan kararları alma noktasında ve bu çelişkili gibi görünen dönüşümde alınan kararlar hala devam eden toplama kamplarındaki bedenler üzerine yoğunlaşmıştır. Ve bu yoğunlaşmanın en belirgin olanı I. Dünya Savaşından sonra toplama kamplarında ve gettolarda etnik grupların ve göçmenlerin sistematik bir biçimde gaz odalarında zehirlenerek öldürülmesidir. O yüzden Aushcwitz ten sonra toplama kamplarının olmadığını iddia etmek, tüm bu bedenlerin travmatizmine yeniden neden olmak anlamına gelir.

Ülkemize bakıldığında sosyal yaşamda ağırlıklı olarak gıda ve karbon monoksit zehirlenmeleri dikkat çekici görünmektedir. Gıda zehirlenmesi, kullanım süreci geçmiş ve hijyen koşullarda üretilmemiş gıdaların tüketilmesinden kaynaklanmaktadır. Karbon monoksit zehirlenmesi ise ekonomik koşullarla bağlantılı olan kömürün yaydığı gazlardan etkilenme sonucu meydana gelmiş olmasıdır. Zehirlenme konusu sanat olaylarında iki türlü karşımıza çıkmaktadır. Birincisi sanatçının kendisinin zehirlenmeye maruz kalışı diğeri ise bu konuda kendisinin tanık olduğu olayları sanat eserlerine yansıtmış olmasıdır. Yazarlar, müzisyenler ve resim sanatçılarında örnek vakalara rastlanmıştır. Sanatçının zehirlenmesi genellikle kullandığı boyaların içinde mevcut olan kurşun maddesinden olan etkilenmelerdir. Kurşun ve Arsenik, 15 ve 18 yüzyılları arasında birçok Avrupa ülkesin de boya sanayinde kullanılan maddedir. Kurşun zehirlenmesi insanlık tarihi boyunca var olmuştur. Sanatçılar söz konusu olduğunda ve Rönesans döneminden beri toksisite sanatçı zehirlenmesi olarak adlandırılmıştır. Bu son terim kısmen Goya gibi bazı büyük ustaların sergilediği ruhsal bozukluklardan kaynaklansa da, ev ve sanayi ressamlarının bile bu hastalığa yatkın olduğu uzun zamandır bilinmektedir. Sanatçıların tarihsel olarak kullandığı pigmentlerin çoğu toksik bir bileşene sahiptir ve beyaz pigment en zehirli olanlardan biridir. Kurşun beyazı, asitlerle reaksiyona girmesi sonucu oluşan bir kurşun karbonatıdır. Zehirlenmesi, hafıza sorunlarından sinirliliğe kadar beyin hasarının yanı sıra baş ağrısı, kabızlık ve kısırlığı da içerir. Özellikle uzun süre maruz kalındığında “anemi, nöbetler, koma veya ölümle” sonuçlanabilir. Kurşun beyazının bir renk olarak bozulması, toksisiteyi tanımlayan başka bir şey için, yani performansının bilinmeyen nitelikleri için iyi bir metafor haline gelir. Kavranması zor ve yayılması kolaydır. Yayılması şiddetli ve ölümcüldür, ancak yavaş ve dikkat çekici değildir, bu da kaynak ve sonuç arasında doğrudan bağlantı kurmayı ve herhangi birini sorumlu tutmayı zorlaştırır. Kanserlere, fiziksel ve psikolojik bozukluklara yol açar, suyu ve toprağı kirletir, hayvanları ve bitkileri öldürür.

William Hogarth/ Hanımefendinin Ölümü

Hogarth 1743-1745 yılları arasında 18. yüzyıl üst sınıf toplumunu eleştiren altı adet Marriage A-la-Mode tablosu çizmiştir. William Hogarth'ın “Hanımefendinin Ölümü” başlıklı hiciv tablosu sanatçının son dönem eserlerindendir.(Görsel;2) Kendisinde suçluluk ve çaresizlik içinde hisseden hanımefendi, hizmetkârına kendisine bir doz afyon sakızı temin etmesini istemiştir. Şişedeki tüm afyonu (Narkotik ilaç sınıfında olup fiziksel/zihinsel bağımlılığı içermektedir) içerek zehirlenme yoluyla ölmek istemiştir. Boş şişe, hanımefendinin ayaklarının dibinde yerde

durmaktadır. Boş şişenin yanında, hüküm giymiş katilin son sözlerini kaydeden bir el ilanı görüyoruz. Resim, tarihi bir odada farklı yaş ve kıyafetlerdeki beş kişinin birbirleriyle etkileşim halinde olduğu bir sahneyi tasvir ediyor. Soldaki kırmızı paltolu adam el kol hareketleri yaparken, yeşil elbiseli kadın oturmakta ve başka bir kadın onu tutmaktadır. Sarı takım elbiseli bir adam pencere kenarında durmakta ve siyahlar içindeki ağırbaşlı görünümlü bir adamla konuşmaktadır. Hogarth, gerçekçi portrelere ve grotesk karikatüre kadar uzanan tarz ve türde ustalaşmış üretken bir sanatçıdır. Kendi kuşağının en önemli sanatçısı ve yurtdışında dikkat çeken Hogarth, "modern ahlaki konular" üzerine önemli sayıda baskı resim çalışması yapmıştır. Bunu yaparken içgüdüsel bir sosyal yorumda bulunmuştur. Bu baskı resimler ona kendi yaşamında ve sonrasında zenginlik ve ün kazandırmanın yanı sıra, 18. yüzyıl romancılarının çalışmalarını konu ve bireysel anlatılara odaklanma açısından etkilemiştir. Baskılar aynı zamanda karikatürlerin ve çizgi romanların da öncüsü olarak görülebilir.

Görsel 2. William Hogarth, Marriage A La Mode: Vi, The Lady's Death, 69,9 cm × 90,8 cm C.1743 T.ü.y.b

Sanatçı Goya ve Dr. Arrieta

Sanatçı Goya zehirlenme olayına maruz kalmış sanatçılardan biridir. Goya geçici felç, kısmı körlük, depresyon, baş dönmesi gibi belirtiler yaşamıştır. Sanatçı Modern sanatın başlangıcında yeni ifade biçimlerinin öncüsü sayılmaktadır. Sanatçının boya kullanırken aslında bu zehirden direkt etkilenmediği ancak mesleki çalışması süreci boyunca duyusal, bağırsak ve sinir sisteminde hasarlara yol açtığı görülmüştür. Halılar, portre ve savaş tasvirleri ülkesinde birçok kez sergilenmiştir. Litografiler, yağlı boyalar sanatçının hırsının tatmin edilememiş yoğunluğunu gösterir. Portrelerinde gülmeyen kadınlar, kabus, endişe sahneleri ve trajik ifadeleri yansıtılmıştır. Kullandığı boyalardaki kurşun ve arsenik olması hastalığının nedenlerinden biri olabileceğini ihtimali üzerinde durulmuştur. Onun sağlık koşulları ve hastalıkları defalarca tartışılmıştır. Psikopatolojik nedenlerle birlikte boyasının içinde var olan kurşun ve arsenik olması sanatçıda kurşun zehirlenmesi olarak atfedilmiştir. Yani mesleki faaliyetleriyle ilgili toksik faktörlerden kaynaklandığı hipotezini göz önünde alırsak boya içinde yer alan kurşundan deride ve solunum yoluyla alınması nörolojik ve duygusal hasarlar oluşturabilir. Dr.Arrieta ile kendi portresi adlı eserinde, (Görsel;3) Dr.Arrieta'nın sanatçıyı tedavi etmeye çalıştığı sahnedir.
Goya'nın hastalıklı yüz ifadesi doktorun ilaç içirmek ısrarı görülmektedir. Goya, sağ eliyle

önündeki beyaz örtüyü kavramış olması çektiği acıyı gösterir. Arka planda yüzleri belli belirsiz duran gizemli figürler yer almaktadır. "Resmin alt kısmında İspanyolca yazılmış bir etiket var. Resimdekilerin kim olduklarının belirtildiği etiket portresi yapılanların çoğunun kaderi olan unutulmayı önlüyor" (Leppert, 212/2002) Sanatçının yüzü solgun ve terli görünmektedir. Doktor cam bardakta kahverengi bir sıvı içirmeye çalışmaktadır.

Görsel 3. Francisco Goya Dr. Arrieta ile kendi portresi, t.ü.y.b 114.6 × 76.5 cm, 1820

SONUÇ

Zehirlenme insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu bir durumdur. Canlıların, duyusal ve biyolojik sistemlerine zarar veren maddeleri inceleyen bilim alanına genel olarak toksikoloji adı verilmiştir. İnsanlık tarihinin çok eski çağlarından bu yana Zehir, hasar ve ölüme sebebiyet vermesi dolayısıyla, avcılıkta, idam cezalarında ve cinayetlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Zehirlenme, bitkisel, kimyasal, radyoaktif ve hayvansal nedenlere dayalı, civa, arsenik vb kimyasallar, akrep, yılan vb canlılar ve baldıran, kurtboğan vb gibi bitkiler olarak örneklendirilebilir. Tarihsel olarak Zehrin savaşlarda, cinayetlerde ve intihar olaylarında en yaygın olarak kullanılan öldürme aracı olduğu görülebilir. Bunu dışında Zehrin sanat tarihine bakıldığında, duyusal estetiğe bağlı olarak, sanat eserlerinde ve sanatçılar üzerinde etkili olduğu görülebilir. Bunlardan biri, sanatçıların kullandığı boyalardan oluşan hasarlar, sanatçıların eserlerine konu olmuş zehirlenme olayları ve sanatçının zehir kullanarak kendilerine verdikleri zararlardır. Sanatın çeşitli alanların da özellikle müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda görülebilir. Bunların en dikkat çekici örneği, Jacques-Louis David'in 1787 yılında yaptığı "Sokrates'in Ölümü" adlı çalışmasıdır. Tarih boyunca zehirlenmenin trajik etkilerinin sanata konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının zehre maruz kalması ya da

zehirlenmeden duyusal ve bedensel olarak etkilenmesi tarihsel/kültürel koşullara göre etkin bir ölüm tarzı olma anlamında farklılık gösterebilir.

KAYNAKÇA

Burke, Edmund, "Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma", Çev:M.Barış Gümüşbaş, BilgeSu Yayıncılık, 2008.

Leppert, Richard, "Sanatta Anlamın Görüntüsü", Çev; İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, 2002.

Sena, Cemil, "Estetik", Remzi Kitabevi, 1972.

Tunalı, İsmail, "Estetik", Remzi Kitabevi, 3 basım, 1993.

Zaczek, Lain, "Sokrates'in Ölümü 1787" Sanatın Tüm Öyküsü, Stephan Farthing, Çevirmen: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu Hayalperest yayınevi, 2012.

CİHAT BURAK'IN SULTAN SOFRASI İSİMLİ RESMİNİN AKADEMİK VE DİSİPLİNLER ARASI YENİ SANAT ELEŞTİRİSİ KURAMINA GÖRE İNCELENMESİ[1]

İsmail SÜNGER[2]

Öz

Bu araştırma, Türk ressam Cihat Burak'ın 1984 tarihli "Sultan Sofrası" isimli eserinin Prof. Dr. Tayfun Akkaya'nın akademik ve disiplinler arası yeni sanat eleştirisi kuramına göre incelenmesine yönelik gerçekleştirilmiştir. Bu kuram, sanat eserinin çeşitli yönleri ile zengin biçimde incelenmesine olanak sağlayan sekiz ana bölüm ve yirmi iki alt bölümden oluşmaktadır. Sultan Sofrası isimli eserin incelenmesinde doküman analizinden ve alanyazın taramasından yararlanılmıştır. Resim, 1984 yılında Topkapı Sarayında İMF Heyeti ve Körfez ülkelerinin temsilcileri için düzenlenmiş bir ziyafeti konu almaktadır. Cihat Burak'ın gazete kupürlerinden yola çıkarak yaptığı yorumlara dayandığı görülmektedir. Söz konusu kupürlere dönemin popüler gazetelerinin arşivleri taranarak ulaşılmıştır. Akkaya'nın akademik ve disiplinler arası yeni sanat eleştirisi kuramı ekseninde incelenen resmin biçimsel ve anlamsal yapısı zengin biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Resmin kompozisyon yapısı itibariyle yukarıdan aşağıya doğru üst üste konumlanmış üç yatay bölümden oluştuğu ve resmin orta bölümünde dönemin popüler siyasi karakterlerine yer verildiği anlaşılmıştır. Ayrıca; resmin kompozisyon yapısının, izleri geleneksel Bizans ikonalarına ve Osmanlı minyatürlerine dek uzanan istifçi bir kompozisyon anlayışını yansıttığı görülmektedir. Bununla birlikte, resimde işlenen sofra ya da ziyafet temasının hem Avrupa resminde hem de geleneksel Osmanlı minyatüründe sıkça işlenmiş olduğu ve bu anlamda sanatçının çağdaş sayılan eserinin geleneksel resim sanatı ile entegre bir yanının da bulunduğu ortaya konulmaktadır. Araştırmada resimdeki sembolik unsurlar tespit edilmiş ve anlamlandırılmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda sanatçının bir ifade biçimi olarak mizah ve politik hicivden yararlandığı, bu yönüyle toplumsal gerçekçi biz çizgide olup çağını yansıttığı düşünülmektedir. Araştırma ile ayrıca; eser-sanatçı ilişkisine, eserin sanat tarihindeki yerine ve eserin ait olduğu sanat ortamı içindeki yerine ve eserin değerine ilişkin yorumlar ortaya konulmuştur. Ortaya çıkan bulgular eserin üretildiği dönem içinde sanatçının toplumsal olay ve durumlara bakış açısı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat eleştirisi, Resim, Cihat Burak, Sultan sofrası

Analysis of Cihat Burak's Painting "Sultan's Table" According to Academic and Interdisciplinary New Art Criticism Theory

Abstract

This research was conducted to examine the work of Turkish painter Cihat Burak, "Sultan's Table", dated 1984, according to Prof. Dr. Tayfun Akkaya's academic and interdisciplinary new art criticism theory. This theory consists of eight main sections and twenty-two subsections that allow for a rich examination of the work of art from various aspects. Document analysis and literature review were used in the examination of the work, Sultan's Table. The painting is about a banquet organized for the IMF delegation and representatives of the Gulf countries in Topkapı Palace in 1984. It is seen that it is based on the comments made by Cihat Burak based on newspaper clippings. The clippings in question were reached by scanning the archives of popular newspapers of the period. The formal and semantic structure of the painting, which

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100.

[2] Dokrora Öğrencisi., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, sunger_i@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-8382-7382

was examined in line with Akkaya's academic and interdisciplinary new art criticism theory, was tried to be presented in a rich way. It was understood that the compositional structure of the painting consisted of three horizontal sections positioned on top of each other from top to bottom and that the popular political characters of the period were included in the middle section of the painting. In addition, it is seen that the compositional structure of the painting reflects a hoarding understanding of composition, traces of which can be traced back to traditional Byzantine icons and Ottoman miniatures. However, it is revealed that the theme of the table or banquet in the painting is frequently used in both European painting and traditional Ottoman miniatures, and in this sense, the artist's work, which is considered contemporary, has an integrated aspect with traditional painting. The symbolic elements in the painting were identified and interpreted in the research. As a result of the findings obtained, it is thought that the artist used humor and political satire as a form of expression, and in this respect, he is in a social realist line and reflects his era. In addition, the research has revealed comments on the work-artist relationship, the place of the work in art history and the place of the work in the art environment it belongs to, and the value of the work. The findings were evaluated by correlating them with the artist's perspective on social events and situations during the period in which the work was produced.

Keywords: Art Criticism, Art, Cihat Burak, Sultan's Table.

GİRİŞ

Bu araştırma, modern Türk resim sanatının önemli ressamlarından biri olan Cihat Burak'ın 1984 tarihinde ürettiği "Sultan Sofrası" isimli resmin Akademik ve Disiplinler Arası Yeni Sanat Eleştirisi Yöntemi ile incelenmesine yönelik gerçekleştirilmiştir. Sanat eleştirisinin tarihine ve gelişimine bakıldığında, bir sanat yapıtını çeşitli yönleriyle incelemek için kullanılan basın eleştirisi, tarihsel eleştiri, Marksist eleştiri, sosyolojik eleştiri, popüler eleştiri, pedagojik eleştiri ve akademik eleştiri gibi sanat eleştirisi yaklaşımları olduğu görülmektedir. Antik çağdan bu yana sanat eleştirisi ile ilgili çeşitli görüşlere rastlansa da sanat kuramları ve sanat eleştirisinin gelişimi özellikle yakın çağ ile birlikte ivme kazanmış, çeşitli görüşler doğrultusunda dönüşerek gelişim göstermiştir. Dünyada özellikle 20. ve 21. yüzyıllarda John Berger, Herbert Read, Robert Hughes, Ernst H. Gombrich, Umberto Eco gibi isimlerin sanat eleştirisine yönelik kuramsal katkıları olmuştur (Akkaya, 2014). Ülkemizde ise İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Berna Moran, İsmail Tunalı, Suut Kemal Yekin, İnci San gibi isimlerin sanat ve sanat eleştirisinin gelişimine kuramsal katkılar yaptığı bilinmektedir. Sanatta olduğu gibi sanat bilimlerinin de zaman içinde gelişim gösterdiği görülmektedir. Bir sanat bilimi olan sanat eleştirisine günümüzde önemli katkılar yapmakta olan isimlerden biri de Prof. Dr. Tayfun Akkaya'dır. Akkaya'nın geliştirmiş olduğu "Akademik ve Disiplinler Arası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı" 8 ana bölüm ve 22 alt başlıktan oluşmaktadır. Bu kuramın bölümleri aşağıdaki gibidir:

1. Künye ve Form Analizi
    - Künye
    - Biçimsel Olguların tespiti ve Tanımlanması
    - Biçimsel Olgulara Yüklenen İfadelerin Tespiti ve Tanımlanması
2. Konu ve Anlatım Elemanlarının Analizi
    - Konu Tespitinin Tanımlanması
    - Sembolik Unsurların-Amblemlerin Tespiti ve Çözümlenmesi
    - Alegorik Elemanların Tespiti ve Tanımlanması
    - Figürlerin Kimliklerinin Tespiti ve Tanımlanması

3. Konu ve Anlatım Elemanlarının Estetik Analizi
    - Desen Anlayışı ve Grafik Düzen
    - Işık-Gölge Düzeni
    - Renk Düzeni
    - Kompozisyon, Mekân Anlayışı ve Hareket Şeması
    - Üslup Özellikleri
4. Form-İfadeye, Konu-Anlatıma Dair Biçimsel ve Estetik Öğelerin Anlamlandırılması
5. Anlamlandırılan Biçimsel ve Estetik Verilerin Yorumlanması
    - Eser-Sanatçı İlişkisi
    - Eserin Ait Olduğu Sanat Ortamı İçindeki Yeri
    - Eserin Çağdaşı Olan Dünya Sanatı Örnekleriyle İlişkisi
    - Eserin Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi İçindeki Yeri
6. Yargı
    - Eser-Sanatçı İlişkisine Dair Değerlendirme
    - Eserin Ait Olduğu sanat Ortamı İçindeki Yerine Dair Değerlendirme
    - Eserin Çağdaşı Olan Dünya Sanatı Örnekleriyle İlişkisine Dair Değerlendirme
    - Eserin başlangıçtan Günümüze Sanat Tarihi İçindeki Yerine Dair Değerlendirme
7. Eserin sanat Piyasasındaki Yerine Dair Değerlendirme
8. Açıklama ve Tartışma
    - Açıklamalar
    - Tartışma (Akkaya, 2014).

Bu araştırma ile modern Türk resim sanatının kendine has bir anlatım diline sahip ressamlarından bir olan Cihat Burak'ın "Sultan Sofrası" isimli eserine yönelik kapsamlı bir inceleme çalışması gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Akkaya'nın kuramı ile söz konusu eserin künye, form, konu ve anlatım elemanlarının biçimsel ve estetik analizi, bu unsurların anlamlandırılması, yorumlanması, bu bilgiler ışığında esere yönelik bir yargı ortaya konulması, eserin sanat piyasasındaki yerine ilişkin bir değerlendirme yapılmasına çalışılmıştır. Bu araştırmanın Cihat Burak'ın 1984 tarihli "Sultan Sofrası" isimli eserinin Türk sanat tarihindeki yerine ortaya koymaya yönelik nitelikli bir eleştiri çalışması olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yaklaşımı ile desenlenmiş, veriler doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Bu yöntemde araştırmacı, araştırma konusuyla ilgili doküman seçiminde önceliği ana kaynaklara, onlara ulaşamadığı durumlarda birinci elden kaynaklara vermelidir (Kütükoğlu, 1991, s. 19). Doküman incelemesi, araştırılan konu ile ilgili alan yazın taramasını da içermektedir (Baltacı, 2019). Araştırmacı, üzerinde çalıştığı konuyla ilgili kişilere doğrudan ulaşamıyorsa

doküman inceleme yöntemi önemli bir veri toplama türüdür (Cansız Aktaş, 2015). Bu araştırmada, incelemesi yapılan Cihat Burak'ın Sultan Sofrası isimli eser verilerin doğrudan elde edildiği kaynak olması sebebiyle ana kaynak niteliğindedir. Esere ilişkin edinilen diğer bilgiler literatür taraması yoluyla ulaşılan dergi, kitap, makale ve tez gibi kaynaklardan elde edilmiştir. Eser incelemesine yönelik olarak yürütülen bu araştırma ile ulaşılan bulguların sınıflandırması, Prof. Dr. Tayfun Akkaya'nın geliştirdiği Akademik ve Disiplinler Arası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramının sunduğu metodolojiye göre gerçekleştirilmiştir.

Resim 1. Cihat Burak-Sultan Sofrası, 1984

BULGULAR VE YORUM

Eserin Künye ve Form-İfade Analizine Dair Bulgular

Cihat Burak'ın 1984 tarihli "Sultan Sofrası" isimli eseri tuval üzerine yağlıboya tekniğinde ve 160x86 cm. ölçüsündedir. Resim, 1984 yılında Topkapı Sarayında verilen İMF Heyeti ve Körfez ülkelerinin temsilcileri için düzenlenmiş bir ziyafeti konu almakta ve Cihat Burak'ın gazete kupürlerinden yola çıkarak yaptığı yorumlara dayanmaktadır (Özerakın, 2014). Eser, Avukat Ulaş Değirmenci'nin koleksiyonunda yer almaktadır ve son olarak Ankara'daki Cer Modern'de Dilek Karaaziz Şener küratörlüğünde gerçekleştirilen "Yüzler ve Gizler" isimli sergide sergilenmiştir (Kırmacı, 2023).

Resimde yer alan biçimsel öğeleri yukarıdan aşağıya doğru sıraladığımızda; resmin arka planında solda kucağında ev maketi tutan bir grup yetişkin erkek ve kucağında kundağa sarılmış bir bebek olduğu anlaşılan yetişkin bir kadın figürü yer almaktadır. Resmin arka planının orta bölümünde ise Topkapı Sarayı'nın ana girişinde yer alan kulelerin görüntüsü bulunmaktadır. Kuleler arasına gerilmiş olan ve genellikle Ramazan ayında cami minarelerinin arasında gördüğümüz mahya ışıkları bulunmaktadır. Resimde yer alan mahya ışıkları ile "Saraydan kız kaçırma, operet 3 Perde" yazmaktadır. Resmin arka planının sağında ise yapraksız bir ağaç gövdesi görünmektedir.

Resmin ortasında yer alan biçimsel öğeler daha büyük resmedilmiştir. Burada, resmin sınırlarından sonra da devam ettiğini görebileceğimiz biçimde bir sofra bulunmaktadır. Resmedilen sofrada yiyecekler tepsiler içinde gösterilmektedir. Resmin sol yanında, tuttuğu kılıç biçimindeki bıçağı resmin ortasına kadar uzanan bir el bulunmaktadır. Resmi çapraz biçimde bölen bu sofranın sağında ise 10 yetişkin erkek figürü bulunmaktadır. Başına duvak giydirilmiş takım elbiseli erkek figürünün yakasına para takılmıştır. Takım elbiseli iki erkek figürü güneş gözlüğü ile resmedilmiştir. İçlerinden biri diğerlerinden daha büyük resmedilmiş olan dört figür ise resimde geleneksel Arap giysileri içinde tasvir edilmiştir. Resmin bu bölümündeki figürlerin hemen sağında, üzerinde "Foundation" yazılı bir kutu bulunmaktadır.

Resmin alt bölümünde taşlı bir zemin üzerinde resmin solundan sağına dek uzanan kırmızı bir oturak bulunmaktadır. Oturağın sırt bölümünde "Orta Direk Bankası" olarak okunabilen bir yazı bulunmaktadır. Oturağın üzerinde biri kadın diğeri erkek olmak üzere iki yaşlı insan figürü bulunmaktadır. Yaşlı erkek figürü gri renkte pantolon ve ceketle birlikte fötr şapka giyinmiş ve ellerini parmaklarından birbirine kenetlemiş olarak resmedilmiştir. Yaşlı kadın figürü ise elindeki şişlerle, üzerinde ay-yıldız motifi olan bir örgü örer biçimde resmedilmiştir. Oturağın üzerinde simit, çay ve zeytin gibi yiyecekler bulunmaktadır. Resmin bu bölümünde, biri oturağın üzerinde olmak üzere üç kedi resmedilmiştir. Bu bölümdeki oturağın ve iki yaşlı figürün hemen arkasında, dev bir kalem biçiminde ve sivri ucu yukarıya dönük olarak resmedilmiş bir biçim yer almaktadır.

Resimde yer alan biçimsel olgular genel olarak üç grup olarak değerlendirilebilir. Resmin arka planı koyu tonlarda boyanarak karanlık bir atmosfer oluşturulmuştur. Arka planın solunda yer alan yetişkin figürlerin genel görünüşünden yoksul insanlar oldukları çıkarılabilir. Bu insanlar doğrudan resmin merkezinde bulunan sofraya bakmaktadır. Şaşkın bir ifadeye sahip oldukları söylenebilir. Arka planın sağında yer alan ağaç da yapraksız ve yaşam belirtisi göstermeyecek biçimde resmedilmiştir.

Resmin daha büyük bir alanını kaplayan orta planın sağında yer alan takım elbiseli ve başında duvak ile gösterilen erkek figürünün açıkça gülen, mutlu bir yüz ifadesine sahip olduğu söylenebilir. Bir yandan doğrudan izleyiciye bakarken, bir yandan da sağ eli ile sofrayı göstermektedir. Bu figürün solunda yer alan geleneksel Arap giysileri içinde, resimdeki diğer herkesten daha büyük resmedilen figürün tüm ilgisi sofraya yönelmiştir. Figürün bedeninin öne eğilmiş ve başının da sofraya doğru eğilmiş halinden bu çıkarımı yapmak ve bu figürün genel olarak meraklı bir ifade taşıdığını söylemek mümkün olabilir. Resmin bu bölümünde yer alan, biri açık renk, diğeri ise koyu renk takım elbiseli ve güneş gözlüklü iki erkek figürünün de tüm ilgisi sofraya dönüktür. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan ve resme bir bakıma ismini veren sofrada ise Türk mutfak kültürünün zengin lezzetleri tepsiler içinde gösterilmektedir. Bununla birlikte, resmin sol yanından çıkan ve sahibi görünmeyen bir el, tuttuğu döner bıçağını resmin ortasına kadar uzatmakta ve adeta sofraya erişmenin önünde bir tehdit gibi durmaktadır. Resimdeki bu figür yasakçı bir ifade taşımaktadır.

Resmin ön planında oturur biçimde resmedilmiş olan biri kadın diğeri erkek iki yaşlı figür sakin, durağan ve ağırbaşlı bir ifadeye sahiptir. Her ikisi de kendi halindedir. Bu iki figürün etrafında yer alan üç kediden biri uyumaktayken, biri meraklı, diğeri ise şaşkın bir ifadeye sahiptir.

Eserin Konu ve Anlatım Elemanlarının Analizine Yönelik Bulgular

Resim, 1984 yılında Topkapı Sarayında verilen İMF Heyeti ve Körfez ülkelerinin temsilcileri için düzenlenmiş bir ziyafeti konu almakta ve Cihat Burak'ın gazete kupürlerinden yola çıkarak yaptığı yorumlara dayanmaktadır (Özerakın, 2014). Milliyet Gazetesinin 14.09.1984 tarihli sayısından alınan aşağıdaki görseller bu durumu doğrular niteliktedir. Habere göre; Suudi Arabistan Veliaht Prensi Sultan Abdullah bin Abdülaziz ve Uluslararası Para Fonu (IMF)

yetkilerine Topkapı Sarayı'nın bahçesinde bulunan ünlü Konyalı Lokantası'nda geleneksel Türk Mutfağından yemeklerin bulunduğu bir ikram tertip edilmiştir.

Sanatçının resminde bayrak, masa, tepsi, ağaç, ev, oturak, şapka, güneş gözlüğü, para, kutu, duvak, bıçak, kedi, simit, çay, zeytin-peynir, kundak, ay-yıldız, örgü, ışıklı yazı gibi unsurların yanı sıra, kırmızı ve beyaz renk sembolik bir anlatım içinde kullanılmıştır.

Bayrak: Toplumun bağımsızlığı ile birlikte maddi ve manevi varlığını sembolize eder.

Örgü: Bir şeyi yavaş yavaş, emek vererek üretmeyi sembolize eder.

Masa ve tepsi: Masa, etrafında toplanılarak yemek yenilen, üzerinde çeşitli yiyeceklerin ikram edildiği bir objedir. Aynı zamanda masa etrafında toplanılarak önemli kararlar alınır. Bu açıdan masa, resimde sembolik bir anlatıma sahiptir. Geleneksel olarak Türkler yer sofrasında yemek yerken, resimdeki masa Batılı Türkiye Cumhuriyeti'ni, masanın üzerindeki beyaz örtü ise bu yemekli toplantının barışçıl bir anlamının olduğunu vurgular. Masadaki yiyeceklerin hemen hepsi tepsi içinde resmedilmiştir. Tepsi, ikram etmenin, karşılıksız sunmanın sembol halidir. Sanatçı burada tepsiyi, masadaki yiyeceklerin yani Türkiye'deki nimetlerin karşılıksız sunulmasına dair bir sembol olarak kullanmıştır.

Ağaç: Tarih boyunca birçok medeniyetin sembolü olmuş ağaç, kökleriyle toprağa bağlı, dallarıyla da gökyüzüne doğru uzanmasıyla devletlerin köklü bir geçmişten gelerek geleceğe emin adımlarla uzanmasını sembolize eder. Osmanlı İmparatorluğu'nun da sembolü bir ağaçtır. Ancak resimdeki bu ağaç kurumuş, adeta ölmüş bir ağaçtır. Resmin arka planının ortasında yer alan Topkapı Sarayı girişindeki kulelerin yanında yer alması da bu ağacın Osmanlı İmparatorluğu'nu simgelediğini düşündürmektedir.

Ev ve kundak: Tarih boyunca insanın en temel ihtiyaçlarından biri barınma olmuştur. Çalışan insanlar önce birikim yaparak, çocuklarının da geleceği için bir ev sahibi olmaya çalışır. Resmin arka planının sağındaki yetişkin erkeklerin ellerinde birer ev maketinin bulunması, insanların barınma ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Yakın tarihimizde politikacılar iktidar olabilmek için insanlara herkesin bir evi olacağını vaat etmiştir. Resimdeki ev maketi bu vaadin ve beklentinin sembolü olabilir.

Oturak: Üzerinde "orta direk bankası" yazılı kırmızı oturak, halk arasında "bank" olarak bilinen ve banka, belediye gibi kamu kuruluşlarının kamusal alana yerleştirdiği reklam malzemeleridir. Bu reklam malzemesi kamusal alanda üzerine oturmaya, vakit geçirmeye, dinlenip soluklanmaya yarayan bir işleve sahiptir. Söz konusu kırmızı oturak, resimde Türkiye Cumhuriyeti'nin kamusal hizmet vermekte olan kuruluşlarının bir sembolüdür.

Şapka: Kılık-kıyafet devrimi üzerinden Cumhuriyet devrimlerini sembolize etmektedir.

Güneş gözlüğü: Hollywood sinemasının popüler bir nesne haline getirdiği güneş gözlüğünün bu resimde örtük niyet anlamına geldiği düşünülebilir.

Para: Tarih boyunca para bir ülkenin bağımsızlık sembolü olmuştur. Hakanlar, kağanlar, padişahlar ve imparatorlar yönetime gelince önce kendi adlarına para bastırırlar. Resimde farklı ülkelere ait paralar aynı kişinin üzerinde görülmektedir.

Kutu: Resmin orta planının sağında, bir bölümü resmin dışında kalacak biçimde yer verilen kurunun üzerinde "foundation" yazısı göze çarpmaktadır. Bu yazı kısa adı IMF olan Uluslararası Para Fonu'nu ve kutu da IMF'nin kasasını sembolize etmektedir.

Duvak: Gelin başlığıdır. Edilgen bir anlatıma sahiptir. Süslenerek sunulan, beğendirilmeye çalışılan bir durumu ya da varlığı sembolize etmektedir.

Bıçak: Kesme, parçalama aracıdır. Silah olarak da kullanılabilir. Resimde yasaklamayı, zor kullanarak engellemeyi sembolize etmektedir.

Kedi: Bir yandan bulunduğu ortamı sahiplenmeyi, uysallığı sembolize ederken bir yandan da belirsizlik ve öngörülemez olma halini sembolize ettiği söylenebilir.

Simit-Çay-Zeytin-Peynir: Basit bir kahvaltıdır. Mütevazı tavrı, beklentisizliği, yoksulluğu sembolize eder.

Ay-Yıldız: Tarih Boyunca Türk milletinin sembolü olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Bayrağının üzerindeki sembol olarak bir bağımsızlık ve kültürel aidiyet sembolüdür.

Işıklı Yazı: Fuar, gazino gibi eğlence mekânlarına asılarak etkinlik duyurusu yapılan ışıklı yazı sistemidir.

Resimde dönemin popüler siyasi karakterlerinden Turgut Özal resmedilmiştir. Turgut Özal bu resimde, Türkiye Cumhuriyeti'nin 45. hükumetinin başbakanı olarak resme konu edilen yemekli davetin ev sahibi olarak resmedilmiştir. Resme konu olayın gerçekleştiği ve resmin yapıldığı 1984 yılı 1. Turgut Özal hükumetinin ikinci yılıdır. Resimde başına duvak ve yakasına bağış parası takılmış bir gelin gibi gösterilmiş olan figür Turgut Özal'dır. Turgut Özal'ın resimdeki varlığını fiziki benzerlikten ve resme konu edildiği iddia edilen olaya ilişkin gazete kupürlerinden anlayabilmemiz mümkündür.

Resimde Turgut Özal'ın sağında geleneksel Arap giyimi içinde, diğer figürlerden daha büyük biçimde resmedilen figür, Suudi Arabistan Veliaht Prensi Abdullah bin Abdülaziz'dir. Veliaht prensinin resimdeki varlığını resme konu edildiği iddia edilen gazete kupürlerinden anlayabilmemiz mümkündür.

Resmin orta planında yer alan Turgut Özal ve Suudi Arabistan Veliaht Prensi Abdullah bin Abdülaziz'in sağında ve solunda bulunan biri siyah diğeri beyaz takım elbiseli ve her ikisi de güneş gözlüğü takan erkek figürlerin IMF yetkilisi olduğu düşünülebilir. Resmin orta planının sağında bulunan bu insan grubunun içinde kimliği belirlenebilmiş olanların dışında kalanlar protokol heyetinin içinde yer alan resmi davetlilerdir. Resmin orta planının solundan çıkan ve döner bıçağı tutmakta olan elin sahibi belirsizdir.

Resmin sol üst yanında yer verilen bir grup yetişkin insan figürünün açık kimliğini ortaya koyacak bir veri bulunmamaktadır. Resmin alt planının ortasında yer alan oturakta resmedilen biri kadın diğeri erkek iki yaşlı figürün de kimliği belirsizdir. Her iki figür grubunun da simgesel anlatımı bulunmaktadır.

Eserin Konu ve Anlatım Elemanlarının Estetik Analizine Yönelik Bulgular

Resimde gerçekçi bir desen anlayışı bulunmamaktadır. Figürlerin ve resimde yer verilen diğer biçimsel elemanların desen anlayışı, deformasyona dayalı bir üslup çerçevesinde değerlendirilebilir. Sanatçı resimde üç yatay plan kullanmıştır. Resmin üst bölümünde yer alan plan, resmin ortasında yer alan büyük planla ilişkilidir. Ancak resmin alt bölümünde yer alan plan resimde kolaj etkisi oluşturmaktadır. Resmin alt ve üst bölümlerine göre daha büyük oluşturulmuş orta bölümü diyagonal bir çizgi ile bölünmüştür. Bu diyagonal yapı, resmin solundan giren kılıç görünümlü nesne ile ters yönde desteklenmiştir. Resmin alt bölümünün ortasında yer alan kazık biçimindeki ağaç nesne, orta bölümde ayakta duran figürler ve resmin üst bölümünde yer alan kuleler dikey çizgisel yapı oluşturmaktadır. Orta bölümün sol-üstündeki merdiven korkulukları, masanın alt çizgisi ve resmin alt bölümündeki oturağın yapısı resimde yatar çizgisel yapıyı oluşturmaktadır. Resmin alt bölümünde yer alan döşeme taşlarının ve simitlerin dairesel yapısı, resmin orta bölümündeki masanın üzerinde resmedilen tepsilerin dairesel yapısı, resmin orta

bölümünün sağında resmedilen 4 figürün başındaki "igal" denen aksesuarın dairesel yapısı tüm resim yüzeyinde dolaşmaktadır.

Resimde belirgin bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Kompozisyonda yer alan unsurların açık-koyu değerleri doğal bir ışık-gölge etkisinde oluşturulmamıştır. Ancak resimde açık-koyu ilişkisi vurgulanarak bir ön plan-arka plan ilişkisi oluşturulmuştur.

Resimdeki zengin bir renk çeşitliliği göze çarpmaktadır. Gri, kırmızı, sarı, kahverengi, beyaz, yeşil, siyah gibi renkler çeşitli görsel elemanlar yardımı ile resim yüzeyinde dolaştırılmıştır. Resim yüzeyinde beyaz ve kırmızının hâkim olduğu bölümlerin çokluğu dikkat çekicidir.

Resimdeki biçimsel elemanların tuval dışında da devam ettiği izlenimi açıkça göstermektedir ki bu resim açık kompozisyon olarak kurgulanmıştır. Açık kompozisyon, öznel anlatıma daha fazla olanak tanıdığı için Barok dönemden beri tercih edilmeye başlamıştır (Akkaya, 2014). Resimdeki mekân olgusu belirgin olmasının yanında resmin alt bölümünde yer alan mekân ile orta ve üst bölümde yer alan mekân birbirine kolaj gibi eklenmiştir. Daha çok resmin üst bölümündeki mekân ile orta bölümdeki mekân birbirinin devamı niteliğindedir. Resmin alt bölümündeki mekânın kurgusal olduğu söylenebilir. Resmin orta ve üst bölümündeki mekânın ise Topkapı Sarayı olduğu bilinmektedir. Resimde çizgisel perspektifin olduğu orta ve üst bölüme karşın, kendi içinde çizgisel perspektife sahip olsa da resme adeta kolaj gibi eklenen alt bölüm bu anlamda ilişkili değildir. Resimdeki alt plan, orta plan ve üst plan da kompozisyon açısından oldukça zengindir.

Sanatçının bu resminde ilgi odağı resmin orta bölümüdür. Bu bölüm resmin üst ve alt bölümlerine oranla daha büyük resmedilmiştir. Alt ve üst bölümler anlatımı kuvvetlendiren bölümlerdir. Sanatçı resmin orta bölümün izleyicinin resmi okumaya başladığı/başlayacağı bölüm olmasını tercih etmiştir. Bu durum geleneksel minyatür sanatında da başvurulan bir yöntemdir. Minyatür resimlerde de resmin konusunda vurgulanmak istenen kişi ya da bölüm perspektiften bağımsız olarak diğerlerinden büyük resmedilmektedir. Buna hiyerarşik perspektif de demek doğru olabilir. Sultan sofrası isimli resimde de esas konu resmin orta planında nispeten daha büyük resmedilen alandadır. Bununla birlikte resmin alt ve üst bölümünde yer verilen konular, anlatılmak istenen esas konuyu destekler niteliktedir. Resimde yatay ve diyagonal çizgiler bulunsa da resmin hareket şeması genel olarak dikey yönlüdür. Hem resmin dikey bir dikdörtgen tuval üzerinde olması hem de resimdeki dikey yönde konumlandırılan kompozisyon elemanlarının bunu desteklediği söylenebilir.

Sanatçının mimarlık eğitimine sahip olmasının yanında resme ilişkin akademik bir eğitim almamış olmasından yola çıkarak O'nun naif olduğuna ilişkin görüşler de bulunmaktadır (Dindar, 2019). Ancak sanatçının kendisi resminin naif olduğunu reddetmekte, onun resminin naif olduğunun iddia edilmesini, başkalarının beğenisine önem vermemesinden kaynaklandığını belirtmektedir (Burak, 1969). Politik ve güncel meseleler, Cihat Burak'ın üzerinde bolca durduğu ve hatta resimleri anlatılırken ayrıca incelenmesi gereken konulardandır. Burak, yaşadığı dönemde tanık olduğu ve bizzat yaşadığı olaylar karşısında hiçbir zaman kayıtsız kalamamıştır. Yaptığı her eserin geleceğe kalan bir belge olduğunun bilincindedir. Bu yüzden yaşadığı devrin olayları doğal yollarla resimlerinde kendine yer bulmuştur. Burak, bu eserlerinde eleştirel tavrından da vazgeçmemiştir (Dindar, 2019). Tüm bu bilgiler ışığında Cihat Burak'ın "Sultan Sofrası" resmindeki sanatsal üslubunun politik hiciv olduğu söylenebilir.

İstifleme düzeniyle kurulmuş olan bu çalışma üç parçadan oluşmaktadır. Cihat Burak genel olarak resimlerinde bu istifleme düzenini kullanmaktadır. Üç kesitte de ışık-gölge oyunlarına başvurulmamıştır (Özerakın, 2014). Cihat Burak'ın üslubundaki süslemeci ve figürlerini istifleyici tavrı minyatürlerle olduğu kadar Bizans ikonalarıyla da benzerlikler taşmaktadır (Dindar, 2019). Sanatçının resmindeki hiyerarşik düzenleme ve biçimsel kurgu anlayışından,

yazıyı resimde bir kompozisyon elemanı olarak kullanmasına kadar birçok özellik Osmanlı minyatür sanatı ve Bizans sanatı ile benzerlik göstermektedir. Resimde çizgi perspektifinin görülüyor olmasına rağmen resmin planları arasında çizgi perspektifine dayalı sağlam bir ilişki bulunmaması da sanatçının minyatür sanatından etkilenmiş olduğunun göstergelerinden biridir.

Eserin Form-İfade, Konu ve Anlatıma Dair Biçimsel ve Estetik Öğelerin Anlamlandırılmasına Yönelik Bulgular

Daha önce de söylendiği gibi Cihat Burak'ın Sultan Sofrası isimli resmi üç plandan oluşmaktadır. Resmin orta planı ile üst planı perspektif, mekân gibi unsurlar aracılığıyla birbiriyle biçimsel bir ilişki içindeyken resmin alt planı biçimsel olarak bunlardan bağımsızdır. Ancak anlam boyutuyla her üç plan da birbiri ile ilişkilidir.

Sanatçı resmin orta planını diğer iki plandan daha büyük resmederek bizi resmin o bölümünden okumaya başlamaya yönlendirmiştir. Bu bölümde dönemin başbakanı Turgut Özal, Suudi Arabistan Veliaht Prensi Abdullah bin Abdülaziz ve IMF yetkililerine Topkapı Sarayı'nın bahçesinde bir şölen tertip etmektedir. Resmin orta planını diyagonal biçimde boydan boya bölen masada misafirlere geleneksel Türk mutfak kültürünün zenginliği gösterilmektedir. Bu organizasyon bir şölendir ve tarih boyunca devlet yöneticilerinin misafirlerini bir şölen ve şenlik tertip ederek ağırladığını gösteren sahnelerin resmedildiği bilinmektedir. Osmanlı minyatür geleneğindeki surnameler de bu şenliklerin görsel kayıtlarıdır. Resimde Turgut Özal, 1983 yılındaki genel seçimleri büyük bir oy oranıyla kazanarak ülkenin 1980 darbesi sonrasındaki ilk sivil hükümetini kurmuştur. Cihat Burak bu resminde başbakan Turgut Özal'ı Osmanlı padişahlarına özenen ancak IMF'den borç alabilmek için kendini ve ülkeyi gülünç duruma düşmüş olarak resmederek hicvetmiştir. Resmin orta planının sağında yer alan ve üzerinde "foundation" yazılı olan kutu IMF kasasını temsil etmektedir. Resimde biri beyaz diğeri siyah takım elbiseli ama her ikisi de güneş gözlüklü olarak temsil bulan IMF yetkilileri Turgut Özal ve Veliaht Prensini aralarına almış biçimde gösterilmiştir. IMF'nin merkezi Amerika Birleşik Devletleri'nde yer almaktadır. Güneş gözlüğü de Hollywood sinemasının popüler kültüre yerleştirdiği nesnelerden biridir. Dolayısıyla resimde güneş gözlüğü takan figürleri IMF yetkilisi olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Resimdeki güneş gözlüğü imgesini ayrıca örtük/gizli niyet olarak da değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Biri siyah diğeri beyaz takım elbise giyen figürlerin iyi polis-kötü polis olarak özetlenebilecek bir yaklaşım içinde olduğu söylenebilir.

Resimde petrol zengini Suudi Arabistan'ın gelecekteki muhtemel yöneticisine Türkiye'nin zenginlikleri gösterilmekte, bir anlamda pazarlanmaktadır. Resmin bu bölümündeki kocaman masa Türkiye Cumhuriyeti'ni, masanın üzerindeki yiyecekler de Türkiye Cumhuriyeti'nin kaynaklarını simgelemektedir. Masa başındaki misafirlere, üzerinde ay-yıldız amblemi olan döner aracılığıyla popüler kültürde ve gelecekte Türkiye'nin mevcut yerini gösterilmek istenmiştir. Sanatçı bu resimde, şölen atmosferi içinde pazarlık ve anlaşmanın resmini göstermek istemiştir. Başbakan Turgut Özal darbe sonrası Türkiye Cumhuriyeti'nde liberal bir ekonomik politika izlemiştir. Ülkenin mevcut potansiyelini değerlendirmek için ve ülkeye sıcak para çekmek için bir yandan petrol zengini Suudi Arabistan ile iyi ilişkiler geliştirmek istemiş bir yandan da IMF'den borç almıştır. Resimde başına duvak takılmış biçimde ve yakasına iliştirilmiş çeşitli ülkelerin paraları ile gösterilen Turgut Özal, bu uğurda kendini ve ülkeyi gülünç duruma düşürdüğü için ressam tarafından hicvedilmiştir. Şapçı'ya (2014) göre buradaki hicvin kökleri geleneksel gölge tiyatromuzun Karagöz-Hacivat karakterlerine dayanmaktadır. Cihat Burak'ın resimlerindeki figürler, soylu görüntülerinin içinde komik duruma düşmüş karakterlerin ironisidir ve bize hayal perdesinden tuvale dönüşmüş bir atmosfer sunar.

Resmin orta bölümünün solundan çıkarak resmin ortasına dek uzanan kılıç benzeri bir döner bıçağı bulunmaktadır. Bu bıçak açıkça bu sofraya erişmenin önünde bir engeldir. Resmin üst

planının ortasında yer alan kuleli kapıyı, ışıklı yazıyı ve ağacı da resmin orta planı ile birlikte anlamlandırmak gerekir. Turgut Özal resme konu olan yemek davetini Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olan Ankara'da değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da ve imparatorluğun en güçlü döneminde idare merkezi olmuş Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirmiştir. İmparatorluk döneminde Arap coğrafyasının Osmanlı toprağı olmasına gönderme yaparak üstenci bir tavır takındığı söylenebilir. Oysa üstünlük tasladığı Arapların parasına ya da yatırımlarına ihtiyaç duyduğu için bu daveti vermektedir. Bu davetteki mekân seçimi açıkça bir güç gösterisidir. Ancak Topkapı Sarayı'nın kuleli giriş kapısına asılan ışıklı tabeladaki yazı, bu çabanın gülünçlüğüne vurgu yapar. Bu tarz ışıklı yazılar gazino ya da fuar organizasyonu gibi eğlenceye yönelik etkinliklerde kullanılmaktadır. Sanatçı resminde kullandığı bu görsel imge ile esere hâkim olan hiciv üslubuna katkı sağlamıştır. Burada açıkça görkemli bir tarihe sahip Topkapı Sarayının düşürüldüğü gülünç durum eleştirilmektedir. Resmin üst planının solunda yer alan kuru ağaç da Osmanlı İmparatorluğu'nu simgelemektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesi ağaçtır. Ancak burada ağaç kurumuş, belki de ölmüştür. Resimde açıkça ölü bir imparatorluğun gölgesinden itibar devşirilmeye çalışılması eleştirilmektedir.

Resmin üst planının solunda beş erkek ve bir kadından oluşan bir grup yetişkin insan figürü bulunmaktadır. Bu figür grubu adeta karanlık bir arka plandan çıkarak resme dâhil olmak üzeredir. Kadın figürün kucağında kundakta bir bebek, erkek figürlerin kucağında ise ev maketi bulunmaktadır. Bu figür grubunun resimdeki yönü coğrafi olarak kuzeydoğudur. Türkiye'nin kuzeydoğu yönünde Bulgaristan sınırımız bulunmaktadır. Bilindiği gibi Bulgaristan'da yaşayan Türkler yaşadıkları kültürel asimilasyon ve soykırımdan kaçarak Turgut Özal döneminde ülkemize gelmiştir. Resimdeki bu figür grubu Bulgaristan'dan Türkiye'ye göçmek isteyen Türkleri temsil etmektedir.

Resmin alt planında yer alan oturak ve oturağın üzerindeki biri kadın diğeri erkek iki yaşlı figür bulunmaktadır. Bu iki figür zeytin, peynir, çay ve simitten oluşan mütevazı öğünü ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kuşağını, ekonomik olarak da orta direği temsil etmektedir. Yaşlı erkeğin başındaki şapka, kılık-kıyafet devrimi üzerinden tüm cumhuriyet devrimlerini temsil eder. Kadının kucağında örerek oluşturduğu bayrak da milli mücadelenin kazanılmasında kadının rolüne gönderme yapmaktadır. Cumhuriyetin Türkiye'sinin adeta ilmek ilmek örülerek oluşturulduğunu vurgular. Üzerinde oturdukları oturağın kırmızı oluşu da bu çiftin milli değerlere bağlılığın bir göstergesidir. Orta direk vatandaşın yoksullaşmasına karşın resmin orta planındaki sofranın zenginliği ciddi bir tezat oluşturur. Ressam burada adeta ülke bu kadar zenginse halk neden bu sofradaki zenginliklere sahip değil diye sormaktadır. Resmin bu planındaki yaşlı çiftin arkasında dikey yönde kocaman bir kazık bulunmaktadır. Resmin orta planının solundan çıkan sahibi gizli el, elinde tuttuğu bıçakla bu kazığı keskinleştirmektedir. Bu yüzden söz konusu elin ve kılıcın Özal döneminin ekonomi politikalarını temsil ettiği söylenebilir.

Resmin bu bölümündeki kedilerin uysallığı da üzerinde durulması gereken konulardan biridir. Bu uysal tavır resimdeki orta sınıfın bu ekonomik durumu kabullenişi anlamına gelmektedir. Yaşlı erkek figürün ellerini kucağında birleştirerek oturması da bu kabullenişi göstermektedir.

Anlamlandırılan Biçimsel ve Estetik Değerlerin Yorumlanmasına Yönelik Bulgular

Cihat Burak 1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. Küçük yaşlarda resme başlamış, asker kökenli babasından bu konuda büyük destek almıştır. 1920'lerin başında ailesi İzmir'e taşınmıştır. Ardından Galatasaray'da okumaya başlamıştır. Burada okurken de resim çalışmalarına devam ettiği bilinmektedir. Galatasaray'ın ardından akademinin mimarlık bölümüne kayıt yaptırır. Mimarlık eğitimi sırasında da resmi bırakmamış, akademinin resim derslerine devam etmiştir. 1943 yılındaki mezuniyetinin ardından Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat ve Paul Bonatz gibi önemli mimarlarla Türkiye'nin önemli mimari projelerinde çalışmıştır. 1953'te Bayındırlık

Bakanlığı'nın bursu ile Paris'e gider. Bursunun 6 aylık olmasına rağmen iki yıl Paris'te kalan sanatçı 1957'de Paris'te ürettiği resimlerden İstanbul'da iki sergi açmıştır. Hindistan, Afganistan, İtalya gibi ülkelerde çeşitli projelerde çalışan sanatçı, 1960'ta yeniden Paris'e gitmiştir. Burada çeşitli dersler alarak resim çalışmalarını 1965'e kadar sürdürmüştür. Paris'te açtığı sergiler o dönem basınında oldukça dikkat çekmiş, eserleri mizahi, mistik ve doğulu ve istifçi gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir.

Sanatçı 1967 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi Çağdaş Türk Resmi Birincilik Ödülü'nü kazanmış, 1976'da Nedim Günsur, Nuri İyem, Neşet Günal ve Turgut Zaim ile birlikte "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" isimli bir sergi açmıştır. 1980'li yıllarda mimarlıktan emekli olmuş, resim çalışmalarına ağırlık vermiş, aynı zamanda öykü yazmaya başlamıştır. Sanatçı 1994 yılında ölmüştür.

Osmanlı vatandaşı olarak doğan sanatçı Cumhuriyet dönemi dönüşümlerini de yakından yaşamıştır. Ressamlığının yanı sıra mimar ve öykü yazarıdır. Mimarlık eğitimi alan sanatçı, akademik bir sanat eğitimine sahip değildir. Özgür bir kişiliğe, muhalif bir tavra ve kuvvetli bir mizah anlayışına sahip olduğu söylenmektedir. Eserlerine yansıyan yerginin de buradan kaynaklandığı söylenebilir. Eserlerinde belgeci anlayışla mizahi tavrı rahatlıkla birleştirebilmesiyle tanınır. Yaşadığı çağın sosyal ve politik olaylarına karşı her zaman duyarlı bir tavır sergilemiş, yaşadığı çağa kendi perspektifinden bakan resimler yapmıştır. Cihat Burak'ın bu temadaki resimleri 1960'lı yıllarda başlamıştır. Sanatçının bu dönemde yaptığı en güçlü eserlerden biri 1967 tarihli "Şairin Ölümü" isimli triptiktir.

Sanatçının bu araştırmaya konu olan Sultan Sofrası isimli eseri de bu yaklaşımla oluşturulmuştur. Dindar da (2019) sanatçının bu resmini O'nun hiciv ve mizah temalı resimleri içinde değerlendirmektedir. İlhan Berk'in (1991).Cihat Burak için resim sanatının Nasreddin Hoca'sı dediği de bilinmektedir.

Sanatçının 1970'li yıllarda birlikte sergi açtığı Nuri İyem Neşet Günal, Nedim Günsur ve Turgut Zaim gibi sanatçılara bakacak olursak, sanatçının bu dönemde kendisini toplumcu-gerçekçi bir çizgide gördüğünü söylemek mümkün olabilir. 1980'li yıllarda ise sanatçının güncel politik olaylara gönderme yapan resimler ürettiği bilinmektedir. Aslında sanatçının politik hiciv içerek çalışmaları 1960'lardan beri yaptığı bilinmektedir. Süleyman Demirel'in bir tatbikatta askeri kıyafet giydiği bir fotoğrafından yola çıkarak yaptığı Başkomutan isimli eseri 1969'da, Turgut Özal'ın eşi Semra Özal'ın bir moda dergisinin kapağındaki resminden yola çıkarak resmettiği "First Lady'miz" isimli eseri 1985'te, Adolf Hitler'i resmettiği "Kafatası Sevicileri" isimli eseri 1984-85 yıllarında resmetmiştir. Sanatçının yine 1984-85 yıllarında resmettiği "Kültür Bekçisi" isimli eser de ülkenin politikacı ve bürokratlarını hiciv ile ele aldığı eserlerinden biridir.

Aslında politikacıların hicvedildiği görüntülere daha çok karikatürler sanatının sahasında rastlanmaktadır. Türkiye'de bir dönem popülarite kazanmış olan Akbaba, Gırgır, Çarşaf gibi dergilerin kapaklarında dönemin politikacılarını hicveden karikatürlere sıkça rastlanmaktadır. Cihat Burak'ın çalışmaları söz konusu politik hicvi tuvale taşıyarak resim sanatında da politik hicve alan yaratmıştır.

Abidin Dino'nun işçi hareketini konu alan desenleri, Seyyit Bozdoğan'ın sosyalizm temalı resimleri, Arslan Eroğlu ve Hüsnü Koldaş'ın sosyal örgütlenmeyi konu alan resimleri de dönemin politik atmosferinden beslenen yapıtlardır. Ancak Cihat Burak'ın mizah ve hicvi kullandığı üslubu daha özgün bir anlatım oluşturmuştur. Seyyit Bozdoğan'ın 1977 tarihli "Büyük Burjuva Banyoda" isimli eseri politik hiciv içermesi bakımından Cihat Burak'ın anlatımına yakındır. Ancak Cihat Burak ile üslup açısından en benzer çalışmalar Mevlüt Akyıldız'ın resimleridir. Cihat Burak'ın geleneksel gölge tiyatrosu karakterlerinden etkilenmesi gibi Mevlüt Akyıldız da geleneksel cam altı resimleri özgün bir anlayışla yeniden ele aldığı resimler üretmiştir. Serdar

Şencan'ın çalışmaları da Masalsı bir anlatıma sahip olmasının yanında politik göndermeler de içermektedir.

Sultan Sofrası isimli eser sanatçının olgunluk dönemi içinde değerlendirilmelidir. Seksenli yıllar Cihat Burak'ın kendi sanatsal çizgisinde olgunluk dönemli olmasının yanında Türkiye'de çağdaş sanat uygulamalarının yoğun biçimde görülmeye başladığı yıllardır. Performans sanatları gibi malzemeden bağımsızlaşan sanat uygulamalarının takip edildiği/uygulanmaya başladığı yıllarda Cihat Burak'ın sanatsal tavrı geleneksel kalmış, ancak ele aldığı konuların güncelliği dönemin ruhunu yakalamayı başarmıştır.

Cihat Burak'ın resimlerindeki mizah ve hicvi özgün bir üslup olarak ele aldığımızda sanatçının eserlerini toplumcu gerçekçi akım içinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Yirminci yüzyıl içinde dünya sanatında toplumcu gerçekçi akım içinde değerlendirilebilecek nasıl eserlerin üretildiğine bakmak da yararlı olacaktır. Victor Arnautoff'un 1934'ye yaptığı "Şehir hayatı" ve Conrad Albrizio'nun "The New Deal" isimli duvar resmi önemli örneklerdir. Ben Shahn tarafından yapılan, soygun ve cinayetle suçlanan iki kişinin yargılanması ve infazlarına giden süreci anlatan resim serisinden biridir. Her ikisi de İtalyan göçmen olan Sacco ve Vanzetti yargılama sonucunda, suçlu olduklarına dair herhangi bir delil bulunmamasına rağmen idama mahkûm edilmiştir. Bu durum, İtalyan asıllı anarşist olan Sacco ve Vanzetti'nin cinayet davasının değil; o dönemde topluma egemen olan bir sınıfın göçmen karşıtı düşünce sisteminin kurbanı oldukları, toplumun her katmanına sirayet etmiştir (Kartı ve Tetikçi, 2022). Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde George Grosz ve Otto Dix'in ürettiği eserler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Hayat içinde üst kategoride yer alan idareci sınıf bu resimde Grozs'un bilinçli tercihiyle alt tarafta yer almaktadır. Üstte, sabah beşte üretim aletleriyle işe giden işçiler görülmektedir. İnce bir şerit içinde yer alsalar bile yaratanların onlar olduğunu izleyiciye göstermektedir. Alt bölümde ise egemenlerin dünyasını, kat kat yağlı bedenlerle, sanki insan olmaktan çıkmış bir şekilde resmetmiştir. Otto Dix'in "Ekmek İstiyoruz!" isimli çalışmasında bu sınıfsal ayrılığın bir örneği görülmektedir. Seçkin bir restoran penceresinden gördüğümüz sokaktaki göstericiler "Ekmek İstiyoruz" yazılı bir pankart taşımaktalar. Temel ihtiyaçlardan yoksun bu göstericilerin farkında olan, üst sınıftan bir grup insan ise umarsızca içkilerini içmekteler (Kınalı, 2017). Meksika resminin dünyaca tanınan temsilcisi Diego Rivera da Cihat Burak'ın çağdaşı olan toplumcu gerçekçi bir 20. yy sanatçısı olarak eserlerinde toplumsal ve siyasal konulara sıkça yer vermiş, resimlerinde yerel motifleri özgün bir üslup ile yansıtabilmiştir. Rivera'nın kompozisyonlarındaki istifçi yapıya Burak'ın Sultan Sofrası isimli eserinde olduğu gibi sıkça başvurduğu bilinmektedir.

Sultan Sofrası isimli resmin grafiksel düzenlemesi göz önüne alındığında, resmin Rönesans öncesi batı resmindeki ikonografik düzenlemelere ve bunun mirasçısı olan geleneksel Osmanlı minyatür sanatındaki düzenleme anlayışına olan benzerlikleri dikkat çekmektedir. Sözü edilen geleneksel resim anlayışında hiyerarşik düzenleme ön plandadır. Bununla birlikte, devlet yöneticilerinin düzenlediği şölenler de sanat tarihi boyunca birçok resme konu edilmiştir. Ayrıca sanatçının 1967 tarihli Şairin Ölümü isimli eserinde gördüğümüz triptik yapı, Sultan Sofrası isimli eserde klasik anlamda triptik olmasa da plan ilişkisi bağlamında tekrarlanmıştır. Burak'ın kullandığı triptik yapı boşuna değildir. Bizans ya da Kelt sunak triptiklerinden Memling ve Bosch gibi Rönesans ressamlarına, oradan da Beckmann ya da Bacon gibi modernlere, triptik formatı sunduğu anlatı ekonomisi ile sanatın işlevsel hakikatini arayanların tercihi olmuştur. Triptik size eşlik eder, taşınabilir, hareketli bir sahnedir. Sizi kuşatır. Üç katmanlı akışı içinde anlatısını yeniden ve yeniden canlandırır (Uçkan, 2008).

Sanatçının bu eserini, taşıdığını düşündüğümüz politik mizah ve hiciv üslubu çerçevesinde değerlendirdiğimizde sanat tarihinde benzer çalışmalara farklı dönemlerde rastlandığı görülmektedir. Siyasi konuları amaç edinen çizgi ve yazılı mizah, 18. yüzyılda çoğalmış Lüterciliğin ortaya çıkışı ve İngiltere'de Hannover Hanedanıyla Jakobitler arasında meydana

gelen olayları anlatan çizgiler önemli siyasi karikatürler arasında sayılmaktadır. Aynı çağda yaşamış İngiliz ressamı William Hogarth'da eserlerinde bu özelliğe çok yer vermiştir. Bazen acımasız da olabilen çalışmalarının çoğu dönemin politikası ve değerleriyle dalga geçen eleştirilerdir. Bu tarz çizimlere genelde onun adından gelen Hogarthçı ya da Hogarth tarzı denmektedir (Yardımcı, 2010).

Kuzey Avrupa Rönesansının 15. ve 16. yüzyıllardaki temsilcilerinden Hieronymus Bosch'un grotesk resimleri ve resimlerinin biçimsel kurgusu, Cihat Burak'ın triptik kompozisyonları, ikonografik planları ve istifçi kompozisyon yapıları ile benzerlikler göstermektedir.

İnsan portresine mizahi bir anlatım katılarak karikatür benzeri bir tip oluşturulmasına ait örnekler de oldukça eskiye dayanmaktadır. Leonardo da Vinci'nin bu anlayışla çizdiği desenler olduğu bilinmektedir. Ayrıca heykel ve seramik sanatlarında da politik hiciv üslubu taşıyan çalışmalar üretilmiştir. Dönemlere göre çeşitlilik gösteren üç boyutlu mizah örnekleri yine Honore Daumier' le önem kazanmaktadır. Çünkü Daumier üretken bir taş baskıcı ve ressam olmanın yanı sıra, pişmemiş kil kullanarak mizah yüklü birçok heykel de yapmıştır. James Ensor'un 1895 yılında yaptığı "Kötü Doktorlar" isimli eser de yine sanat tarihinde hicvin üslup olarak kullanıldığı çalışmalardan biridir.

Cihat Burak'ı toplumcu gerçekçi sanat anlayışı bakımından ele alırken Fransız resminden söz etmemek mümkün değildir. Sanatçının uzun yıllarını geçirdiği Paris'te resim sanatında gerçekçiliğin köklerinden ve Gustave Courbet'den etkilenmemiş olması düşünülemez. Cihat Burak'ın genel sanat anlayışını etkilemiş olması kaçınılmaz olan Taş Kırıcılar" isimli esere de bu araştırmada ayrıca yer vermek gerekir. Tüm bu bilgiler ışığında, Cihat Burak'ın Sultan Sofrası isimli eserinin başlangıcından günümüze sanat tarihi içindeki yerini ortaya koymak için öncelikle eserin toplumcu gerçekçi yanını ve taşıdığı hiciv üslubunu ön planda tutmak gerekir.

Esere İlişkin Ortaya Koyulan Yargıya Yönelik Bulgular

Sanatçı, yaşamı boyunca imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecini yaşamış, dünyanın birbirine benzemeyen farklı yerlerinde yaşamış, mesleki ve sanat yaşamı boyunca hep farklı disiplinler içinde üretmiş birisi olarak çok farklı kaynaklardan beslenmiştir. Sanatçının eserinde tüm bu kaynakların izini görebilmek mümkündür ve sanatçının tüm bu izleri eserine bilinçli bir biçimde yansıttığı kanısına varılmaktadır. Eser, sanatçının 60'lı yıllardan başlayarak neredeyse yaşamının sonuna dek ürettiği politik hiciv kategorisinde yer almakta, üretildiği dönem itibariyle sanatçının sanatsal olgunluk dönemine rastlamaktadır.

Eser, Türk resim sanatında toplumcu gerçekçi dönem içinde değerlendirilmektedir. Ancak sanatçının genel üslubu ve özelde bu eseri diğer toplumcu gerçekçi ressamlar Nuri İyem, Nedim Günsur, Neşet Günal ve Turgut Zaim gibi sanatçıların çalışmalarından ayrı tutulmalıdır. Sanatçı bu eserinde yaşadığı çağa ilişkin özgün bir anlatım geliştirmiş, adeta fotoğraf makinesinin objektifine hiciv ve mizah filtresi takarak yaşadığı çağı belgeci bir anlayışla bize aktarmıştır.

Söz konusu eser, 20. yy'da farklı ülkelerde üretilmiş olan diğer toplumcu gerçekçi sanat eserleri gibi kendi çağına tanıklık etmektedir. Sultan Sofrası isimli eser de üslup olarak politik hicvi tercih eden diğer sanatçıların çalışmaları gibi güncel sosyal ve politik olayları işlemektedir. Bu bakımdan eser, çağdaşı olan diğer sanat eserleri ile ortak bir paydada buluşmaktadır.

Söz konusu eser, sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve dünyanın farklı noktalarında üretilmiş olan eserlerle benzerlikler taşımaktadır. Eser; kompozisyon yapısı, istifçi düzeni ve hiyerarşik yerleştirme anlayışı itibariyle Bizans ikonografisi ve Osmanlı minyatür sanatı ile benzerlikler göstermektedir. Bununla birlikte ele aldığı konu itibariyle söz konusu eser, resim sanatında 20. yy'da ortaya çıkan ve dünyanın farklı ülkelerinde yerel unsurlarla biçimlenen toplumcu gerçekçi akımın temsil ettiği sanatsal anlayışı taşımaktadır. Son olarak; Cihat Burak'ın Sultan Sofrası

isimli resmin mizah ve hiciv yüklü üslubu hem geleneksel Türk tiyatrosundan etkiler hem de yukarıda verilen dünyanın farklı ülkelerinde farklı dönemlerde üretilmiş başka eserlerden izler taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında eserin, taşıdığı yerel ve özgün unsurlarla beraber evrensel bir anlayışa sahip olduğu saptanmıştır.

Eserin Piyasadaki Yerine Dair Değerlendirmeye Yönelik Bulgular

Eleştirisi yapılan Cihat Burak'a ait Sultan Sofrası isimli eser, sanatçının olgunluk dönemine ait ve sanatçının politik hiciv anlayışı ile oluşturduğu bir eserdir. 1980 darbesi sonrasındaki ilk sivil hükumetin yönettiği Türkiye'de, hükumetin arkasında hala asker bir cumhurbaşkanının olduğu sözüm ona özgürlükçü bir ortamda ülkenin ekonomi politikalarını açıkça hicveden ve ülkenin sosyo-ekonomik durumuna ilişkin önemli semboller kullanan bu resim Türk Sanat Tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Cihat Burak'ın sahip olduğu özgün üslup açısından da değerlendirildiğinde eserin sanat piyasasında hatırı sayılır bir maddi karşılığının olması beklenmelidir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma Prof. Dr. Tayfun Akkaya'nın geliştirdiği akademik ve disiplinler arası yeni sanat eleştirisi kuramı çerçevesinde yapılmıştır. Bu kuram ile yapılan sanat eleştirisinin, eseri çok boyutlu ve derinlemesine değerlendirmeye olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Söz konusu eserin eleştirilmesi sürecinde sanatçının eserlerine ya da yaşam öyküsüne ilişkin kaynaklık eden başka akademik araştırmalardan da yararlanılmış, nihayetinde ortaya özgün bir değerlendirme çıkarılmıştır. Söz konusu sanat eleştirisi ile ortaya konulan bulgular, genelde Cihat Burak'ın politik hiciv anlayışında yaptığı eserlerin, özelde ise Sultan Sofrası isimli eserin daha iyi anlaşılabilmesine katkı sağlayacaktır.

Akademik resim eğitimi almamış olması sebebiyle sanatçıyı naif olarak niteleyen tartışmaların aksine Cihat Burak, kendi sanatının naif bir çizgide değerlendirilmesini reddetmiştir. Sanatçı, resim sanatının gelişimine, sanat tarihine, geleneksel resim sanatının biçim ve üslup anlayışlarına oldukça hâkimdir. Sultan Sofrası isimli resim bir yanıyla toplumcu gerçekçi akım içinde değerlendirilirken bir yandan politik hiciv diyebileceğimiz bir üslup taşımaktadır. Eser her ne kadar üretildiği dönem içinde değerlendirilmiş olsa da günümüz politik ortamından bakınca oldukça cesur bir ifade biçimine sahiptir. Türk ve Dünya resim sanatında toplumcu gerçekçilik ve resim sanatında politik hiciv konularında yapılacak geniş ölçekli karşılaştırmalı araştırmalar hem eserin hem de Cihat Burak'ın resim sanatı içindeki yerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Akkaya, T. (2014). *Akademik ve disiplinlerarası yeni sanat eleştirisi kuramı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Aktaş, M. C. (2015). Nitel veri toplama araçları. M. Metin (Ed.), *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* içinde (2. baskı, s. 337-371). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5*(2), 368-388.

Berk, İ. (1991). Cihat Burak. İstanbul: Ada Yayınları.

Burak, C. (1969). Türk Mimarisi “Restoran” Lokantasında. *Mimarlık*, 74, 13-14.

Dindar, E. (2019). *Cihat Burak: resimleri ve öyküleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kartı, C. ve Tetikçi, İ. (2022). Amerika'da Toplumsal Gerçekçilik: Ben Shahn. *Art-e Sanat Dergisi*, *15*(30), 715-736.

Kırmacı, Ş. (2023). Gizli Hikayeler. Artdog İstanbul. https://artdogistanbul.com/gizli-hikayeler/

Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kütükoğlu, M. (1991). *Tarih araştırmalarında usul*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Milliyet Gazetesi (1984, 13 Eylül). Veliahda Pişti, Bizimkiler Yedi. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/1jAvT6iymjtXxsWQcJ_x2B_hEA_x3D__x3D_

Özerakın, E. Z. (2014). *Cihat Burak'ın resimlerinde hayal ve mizah* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, İstanbul.

Şapçı, H. I. (2014). *Bizans' tan Osmanlı'ya şenlikler, törenler ve Cihat Burak resmine yansıması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, İstanbul.

Uçkan, Ö. (2008). Sanat, Süre ve İşlevsellik: Cihat Burak’ın Şairin Ölümü Triptiği Hakkında Okuma. https://ozguruckan.alternatifbilisim.org/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma.html

Yardımcı, İ. (2010). Mizah kavramı ve sanattaki yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *3*(2), 1-41.

SPİNOZA VE 17. YY. HOLLANDA RESİM SANATI

Ümran ÖZBALCI ARİA[1]

Öz

Spinoza;ismi karşımıza çıktığında,bir çok kişinin aklında bir çok imaj belirir,17.yy büyük Bilimsel devrimden belki de en radikal sonuçları çıkarmış kişi,her cepheden saldırı alan tüm reddedişlere rağmen düşüncesi yer altında usulca yer döşedi,Spinoza,son yıllarını Ressam Van Der Spijke birlikte geçirdi.,Spinoza'ya göre Tanrı mucizelerini doğal yollarla gerçekleştirir Spinoza Hollanda'yı hiç terketmemiş olsa da bunu hiç arzulamadığından değil ancak her şeye rağmen başka bir ülkeye gitmediyse eğer,bunun nedeni,başka şeylerin yanında,Hollanda'nın sağladığı özgürlüğün ,aniden gelen kısıtlamalar rağmen ,Avrupa'nın geri kalanından hala daha üstün olmasıydı,Hegel'e göre Felsefe'nin başlangıç noktasıdır''Ya Spinozacılık ya da Felsefesizlik'diye tanımlar.17.yy Hollandasında yaşamış bu önemli Filozofun dönemin en önemli ressamlarını etkilememiş olması bilinçli yada bilinçsiz,saanata yön vermiş olmasına şaşırmamamız gerekir,Felsefe hemen hemen her dönemde ayrıcalıklı bir rol almıştır,17.yy Hollandasın'da Descartes Portresi yapan Rembrandt,bir insan söz konusu bir şeyi yapmayı amaçladığında ve onu mükemmele getirdiğinde,işi sadece kendisi tarafından değil,yaratıcının niyetini ve amacını doğru bir şekilde bilen veya bildiğini düşünen herkes tarafından mükemmel olarak nitelenecektir'sözüyle Spinoza….Sanatın o büyüleyici kimliğine atıf da bulunmaktadır,ve bizler bu sözleri Spinoza'nın tüm canlı ve doğaya verdiği,tanrısal anlamlar,Vermeer'in Milk Maid,Frans Hals'ın Gipsy Girl,Paulus Potter'in Boga,Willem Claesz'in Natürmortlarında rahatlıkla görebiliriz.

Anahtar Kelimeler:17.yy Hollanda, Spinoza,Resim Sanatı,Sanat,Felsefe.

Spinoza and 17th Century Dutch Painting

Abstract

Spinoza; when his name comes up, many images appear in the minds of many people, he was perhaps the man who drew the most radical conclusions from the great Scientific revolution of the 17th century, he was attacked on all fronts, and despite all the rejection, Spinoza's thought was softly underground, Spinoza spent his last years with the painter Van Der Spijke, According to Spinoza, God works his miracles by natural means. Although Spinoza never left the Netherlands, it was not because he had no desire to do so, but if he did not go to another country after all, it was because, among other things, the freedom that the Netherlands provided, despite sudden restrictions, was still superior to the rest of Europe. We should not be surprised that this important philosopher, who lived in 17th century Holland, did not influence the most important painters of the period, consciously or unconsciously, he shaped art, Philosophy has taken a privileged role in almost every period, Rembrandt, who painted a portrait of Descartes in 17th century Holland, said that when a man aims to do something and brings it to perfection, his work will be described as perfect not only by himself, but by all those who know or think they know the intention and purpose of the creator correctly. Spinoza also refers to the fascinating identity of art, and we can easily see these words in the godly meanings that Spinoza gives to all living things and nature, in Vermeer's Milk Maid, Frans Hals' Gipsy Girl, Paulus Potter's Boga, Willem Claesz's Still Life.

Keywords: 17th century Netherlands, Spinoza, Painting Art, Art, Philosophy.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi, Film ve Animasyon Bölümü, Orcid:0000-0003-0403-3646

GİRİŞ

Hegel'e göre Spinoza Felsefe'nin başlangıç noktasıdır''Ya Spinozacılık ya da Felsefesizlik'diye tanımlar.Bu tanımla yüceleştirilen Spinoza adını ağzına alanın kafasında bir sürü imaj çıkar karşımıza,17.yy büyük Bilimsel devrimden belki de en radikal sonuçları çıkarmış kişi,her cepheden saldırı alan tüm reddedişlere rağmen düşüncesi onun dini Musa'nın dini değilse bu başka bir vahiy dini midir?Elimizdeki ilk mektuplarından (1661)itibaren görüyoruz ki mektuplaştığı kişilere 'benim felsefem ifadelerini kullanarak yazdığı bir kitaptan bahseder,(Moreau,2024,sy68)Latince öğrenir bu dil yoluyla o zamana kadar yoksun olduğu,tüm klasik kültürü öğrenir ve böylece aslında diyolog kurmanın zorunlu koşulunu yerine getirmiş olur. Spinoza'ya göre Tanrı mucizelerini doğal yollarla gerçekleştirir ve bir din emretmiş olmasının nedeni adaletin ve iyilikseverliğin gözetilmesi ve itaat isteğidir.(Moreau,2024,sy.32) Ekim 1665'de Oldenburg'a bir mektubunda,bir inceleme kaleme aldığını,Kutsal Yazıları düşünme biçimini açıkladığını yazar,Yapmaya çalıştığının,teologların ön yargılarını eleştirerek insanların felsefeye başvurmasının önündeki engelleri kaldırmak olduğunu söyler.

Maureau'nun da belirtiği gibi,17.yy düşünce dünyası başlıca aktörleri tutkular (beden, madde) ve akıl (düşünce, ruh)olan büyük bir tiyatro sahnesi gibidir.Spinoza Hollanda'yı hiç terketmemiş olsa da bunu hiç arzulamadığından değil ancak her şeye rağmen başka bir ülkeye gitmediyse eğer,bunun nedeni, başka şeylerin yanında, Hollanda'nın sağladığı özgürlüğün,aniden gelen kısıtlamalar rağmen,Avrupa'nın geri kalanından hala daha üstün olmasıydı.(Moreau,2024,sy69) Spinoza'ya göre Tanrı mucizelerini doğal yollarla gerçekleştirir,17.yy Hollandasın da yaşamış bu önemli Filozofun dönemin en önemli ressamlarını etkilememiş olması bilinçli yada bilinçsiz,sanata yön vermiş olmasına şaşırmamamız gerekir.Resim yapıyordu.Evet,Filozof Spinoza'nın anı ve günlüklerinden filozofun çizim yaptığını biliyoruz,çizim yapmaktan zevk alır,yanında hep bir eskiz defteri bulundurumuş,ani ölümünün ardından dostları mektuplarını,el yazmalarının,notlarını kurtarmayı başarmışamaeskiz defteri bulunamamıştır.Bulmuş olsalar bile belki de sonradan kaybolmuştur.

Bilindiği kadarıyla,henüz onbeş yaşındayken etkilendiği Napolili efsanevi balıkçı Masaniello'nun kimliğinde kendini kendini gizleyerek bir otoportre yapmıştı.Onun dinginliğinden,azla yetinme alışkanlığından,neşeli mizacından,doğruluğundan ve kendi kendine yeterli olmasından güç alan dostlarla kuşatılmıştı çevresi. Amsterdam'da bir süre kendisinden yirmi altı yaş büyük olan Rembrandt'ın birkaç yüz metre ötesinde yaşadı.Biyorafi yazarları onların muhtemelen karşılaştığından bahseder.Bu karşılaşma basit bir karşılaşma olmadığını söyleyebiliriz…

Resim 1. Ressam Hendrik van der Spyck,tarafından yapıldığı iddia edilen: Spinoza Portresi

Resim 2. Frans Hals- René Descartes,1649, Oil on panel, 19 x 14 cm
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

1. Baruch Spinoza'nın Hayatı

Julien takvimine göre 11 kasım yani 11 kislev 5393 de doğdu,kayıtlarda 24 Kasım 1632 olarak belirtilir,Yaşamı boyunca bir çok ad aldı,Baruch,Bento,Benedictus…Aslında Baruch ismini hiç kullanmadı ;mektuplarını Bento ya da Benedictus diye imzalıyor ve sorunu çoğu kez tek bir harf kullanarak çözüyordu,Spinoza Portekizce,İspanyolca,Fransızca,Flemenkçe ve biraz da İtalyanca biliyordu.

Şir Heine,Spinoza'nın mercek yontarak yaşadığını ve sonraki felsefecilerin Spinoza'nın yonttuğu merceklerden dünyaya baktıklarını söyler,dehalar yüzyılı diye adlandırdığı 17.yüzyıl'ın Everest dağlarından biriydi,O dönem Avrupada'ki entelektüel yaşamın etkileyici dönemiydi;bilimde,felsefede insanların zihninde yer eden bütün büyük fikirler o zaman başlamıştı,Galileo ve Descartes ile başlayıp Newton,Locke ve Leibniz ile sona erdi ve bunlar sadece diğer birçok büyük isimler arasında en iyileri olduğu söylenebilir.(Spinoza,B,2021,sy.59,64)

Uyarlanabilen,tercübe edilebilen,uydurulabilinen özel adların değişmez ve sabit oluşmadığı bir dünyada ,insanların geleceğin filozofunu nasıl adlandırdığı bir ayna işlevi görür.Amsterdam Vlooienburg civarında Houtgracht kanalında kiralık bir evde doğar Spinoza'nın dindarlığı' Aklın rehberliğinde yaşıyor olmamızdan kaynaklanan iyilik yapma isteğidir diye tanımlar.(Spinoza,2021,sy.17)

Benedictus (Baruch)Spinoza bilimsel keşiflerin,din ayrımcılığının felsefenin doğasını ve uygulamasını kökten değiştirdiği bir dönemde Hollanda'da yaşadı,ona göre Felsefe bir yaşam biçimiydi,Spinoza'nın ataları 16.yüzyılda İspanya-Portekiz sınırına yerleşen ve tüccarlıklarını sürdüren guruptaydılar,Birkaç yüzyıl boyunca bu insanlar Müslüman komşularıyla rahatça oldukça güven içinde yaşadılar,Spinoza'nın babası Michael muhtemelen Amsterdam'a küçük yaşlarda geldi,başarılı bir tüccar olarak iyi bir konuma geldi,babası onu geleneksel dinle uyumlu bir din adamı olacağını umuyordu o şekilde eğitim verdi,Frances Van Den Enden adındaki öğretmenden ders almaya başladı,Frances Spinoza'ya ileride onun Etika adlı eserinin terminolojisinin çoğunu sağlayacak olan skolastik felsefeyi tanıttı,Van Den Enden,ayrıca Spinoza'yı modern bilimin tutkusuyla doldurdu ve hiç kuşkusuz yaratıcı yaşamının büyük bölümünü Hollanda'da geçirmiş Descartes'den bahsetti,daha sonraları Enden'in okulunda ders vermeye başladı,(Scruton,2007,sy.23) Descartes konusunda'metafiziksel düşünceler'konusunda

yazma konusunda ikna edildi, Modern optiğin kurucusu Christian Huygens,Amsterdam Belediye Başkanı Johan Hudde ve Jan de Witt'le dostluk kurdu.

1670 yılında Den Haag'a taşınan Spinoza 5 yıl boyunca Etika üzerinde çalıştı ve Tractatus Politicus başlıklı eserine başladı düşük geliri ve kendisini işe adaması yüzünden yaşadığı yerden aylarca çıkmadı,bulunduğu inzivadan seçkin çağdaşlarıyla yazışmayı sürdürdü,genç bilim insanı Von Tschirnhaus sayesinde Leibniz'le tanıştı,Leibniz onun eserlerini zaten biliyordu mektuplaşmaları sürsede,savundukları iki dizge'nin arkasında yatan temel varsayımlar büyük ölçüde benzer olsada,vardıkları sonuçlar tamamen farklı olan bu iki felsefecinin birbirine ihtiyatlı yaklaşmalarına belki de şaşırmamak gerekir,bazı dedikodular nedeniyle Ethica'yı bastırmaktan vazgeçti,20 Subat 1677 yılında öldü,yalın ,entelektüel disiplinde bir yaşam sürdü. (Scruton,2007,sy.35)

1.1. Spinoza'nın Felsefesi

Spinoza Skolastik dönemden modern döneme geçişin en güçlü simgelerinden birisi olarak kabul edilir,onun ortaya koyduğu ontoloji kimileri buna itiraz etse ,materyalistlik olmaktan uzak bir monizmdir,Descartes'in düalizmi ile Leibniz'in plüralizmi arasında Spinoza'nın ,Onyedinci yüzyıl töz felsefesinin en önemli kavrayışlarından birini örnekler(Spinoza,B,2021,Sy.7)

Spinoza Nietzsche'nin dediği gibi ,yersiz,yurtsuz ama yine de bu dünyalı biri ve Strauss'un dediği gibi söylemini iki düzlemde okunabilir tarzda kurmuş bir filozoftur.Ayrıca Deleuze'nin Nietzsche'den esinlenerek söylediği gibi,o ne kahraman ne de suçludur.Zaten onun hem bu dünyalı hem de yabancı oluşunun anlamı da burada bulunmaktadır.(Bumin,2019,sy67)Spinoza hayatı ve düşünceleriyle,felsefenin varolan toplumsal anlamlandırma çerçevelerine aykırı olan,onları kıran bir örnek'tir,belkide onu en ilgi çekici kılan felsefenin kendi yapı bozumuna doğru hızla ilerleyen bir sürece girmediği,tersine görkemli bir yapı,bir metafizik olarak var olduğu bir döneme ait olması onu daha da ilginç kılmaktadırBir filozof olarak yaşayabilmek için o,hayata düşman olarak duyuları küçümsemek ve onlardan uzak zorunda kalmıştır,Spinoza'nın karşı çıktığı şeyin,bir dünya görüşü olduğunu söylemek daha doğru olacaktır,Spinoza'nın Paradigması 3 kavram üzerinde yükselir:Tanrı,Ahlak ve Bilinç. (Spinoza,2021,sy.65,69)Spinoza'ya göre,döneminde var olan dünya görüşleri'nin ortak olarak içlerinde yer aldıkları anlam ufkunun anahtar kavramı,özgürlüktür.O aynı zamanda felsefe tarihinin tanıdığı ilk sistemli demokrasi ve düşünce özgürlüğü savunucusu olarak da bilinir.

Spinoza'nın Ethica'nın 1.bölümünün ekinde belirtiği gibi insanlar kendi davranışlarının belli ereklere sahip olduğu kanısındadır,Özgür istemleriyle saptadıkları erekleri gerçekleştirmek üzere eyledikleri insanlar,kendilerine ilişkin olarak besledikleri bu yanılsamayı doğaya ve Tanrı'ya da yansıtırlar.Var olan her şey insan içindir,ama insan tüm bu şeylerin mimarı olmadığına göre,bütün bunları kendisi için yaratmış olan çok daha büyük özgür bir isteme sahip bir varlığın,Tanrı'nın var olması gerekir,Onun sisteminde ilkeler erekler ve araçlar olarak ikiye ayrılır,insanların kendilerinde ve çevrelerinde kendileri için yararlı olanı elde etmek için elverişli pek çok araç bulunmaktadır:Yemek için dişler,görmek için gözler,beslenmek için sebze ve hayvanlar,aydınlanmak için güneş (Bumin,2019,sy.70)İyi,kötü,güzel,çirkin gibi kozmosun uyumu da gerçekliği çarpıtan imgelem terimidir.Bilimsel düşünce niteliklerin yerinde bağlantılar olduğunu ortaya çıkararır ve doğadaki denklemleri gösterir (Bumin,2019,76)Bir bedenin ya da cismin ne yapabileceğini bile bilmiyoruz'Spinoza'nın bu sözlerinin 17.yüzyılın (tinin, bilincin ve dolaysıyla insanın yüceltilmesi olarak tanımlayabileceğimiz) Kartezyen ufkunda neredeyse bir savaş çığlığı gibi çınladığını söylüyor,Spinoza Ethica'da 'Bedenimizin eylem ve etkilinimlerinin düzeni,doğa gereği,tinin eylem ve etkinimlerinin düzeniyle birlikte gider'diye tanımlar,(Bumin,2019,sy:83)bu tanımda onun 17.yüzyıl ressamlarının tinin eylemlerinin sanata yansıması olarak gösterebiliriz.

Spinozacılık her şeyden önce bir doğa felsefesi ve onun üzerinde yükselen bir etik ve antropolojidir,Spinoza 17.yy da egemen olan,Heiddeger'in deyimiyle,insan içindeki doğanın vahşileşmesine olduğu kadar makine doğa çerçevesi imgesi çerçevesinde araçlaştırılmasına da karşı çıkmıştır.(Bumin,2019, Sy.89)

Spinoza dünyayı mutlak zorunluluk,zorunluluğun şimdi-buradalıktır,Aslında bu bize zorunluluğu olumsallık,mutlak zorunluluğu mutlak olumsallık olarak ifade eder;çünkü mutlak olumsallık dünyayı etik ufuk olarak talep etmenin tek yoludur. Spinoza bize etik dünyada bir ayrım yapmayı öğretir, Dünya Ancak biz kendimiz onu yaşadığımız ölçüde ve bu yüzden etiktir,Spinoza'nın felsefesi ölçü-olarak zamanı dışlar,O yaşamın zamanını kavrar,Spinoza'nın zaman kavramını,yaşam ve imgelem arasına yerleştirirken bile'zaman'kelimesinden kaçınmasının nedeni budur,Ona göre zaman yalnızca özgürleşme olarak vardır,özgürleşmiş zaman,etikte kök salan üretken imgelem haline gelir;Özgürleşmiş zaman ne oluş,ne diyalektik,ne de dolayımdır;daha ziyade kendisini inşa eden varlık,dinamik kuruluş,gerçekleşmiş imgelemdir(Negri,2020,s.3,25)

İnsanlar evler, binalar ve kulelerin türlerini düşünmeye,genel fikirler oluşturmaya ve bazı türleri diğerlerine tercih etmeye başladıktan sonra anlaşıldı ki her insan kafasında söz konusu nesne ile ilgili oluşan genel izlenimle uyuştuğunu gördüğü nesne için mükemmel olduğunu beyan ediyor ve bununla daha az uyuştuğunu algıladıklarını da ,işin amacına uygun yapılmışsa bile farklı tanımlıyabiliyor,her nesne'nin var var olduğu ve belirli bir tarzda ve varoluş süresine bakılmaksızın işlediği ölçüde özünü kasdediyorum,bu bakımdan her şey birbirine eşittir.(Spinoza,2021,sy.6)

Spinoza'da üç bilgi dediğimiz şey şudur,''Kendinin bilincinde olmak,Tanrı'nın bilincinde olmak ve Dünyanın bilincinde olmak' artık birdir,Spinoza'ya göre doğa durumunda kimse,,ortak bir rıza ile,hiçbir şeyin efendisi olamaz ve doğada şu insana değil de bu insana ait olduğunu söyleyebileceğimiz hiçbir şey yoktur….Doğa durumunda ne haklı ne haksız vardır.(Spinoza,2019,sy.12,38)

1.2. Ethica

Metafiziğin oldukça minimalist bir antropoloji bulunan Spinoza için insan tekillikler içinde bir tekiliktir;şu ya da bu insan tekilliğinin ortaya çıkışı ile bir kedinin ,masanın ya da bir gülün açığa çıkışını belirleyen zorunlu Tanrısal yasalar bir ve aynıdır.Ama ,Spinoza'nın Etika'sının büyük vaadi insana dairdir elbette;Bizi adeta elimizden tutup insan zihninin bilgisine ve insanın en yüksek mutluluğuna götürecek şeyleri açıklayacağını söyler,II.bölüme başlarken filozof.'Zihnin Doğası ve Kökeni Üzerine'başlıklı bu bölüm Spinoza düşüncesine damgasını vuran zihin-beden birliği olarak ele alındığı yerdir,Etika insana 'aklın rehberliğinde yaşamın 'ne olduğunu ve bu türden bir yaşamın şu ya da bu bu insan için mümkün olmasının aşamalarını ve koşullarını anlatarak tamamlanıyor olsa da,Spinoza insanı aklın rehberliğinde bir yaşam sürebilen bir varlık olması bakımından diğer tekilliklerden ayırmakta hiç de aceleci değildir.(Cogito,2020.sy.106)

Ethica:V.bölümden oluşur;1.bölüm:hangi türden şeylerin gerçek olduğu ve bunların birbirleriyle nasıl ilişkili olduğu sorularının açıklaması olarak tasarlanan bir metafizik sunar,bunu yanında evrenin yapısını ve ayrıca tanrı hakkında bir teoloji ya da teori tarif ettiği için en azından kısmi bir kozmoloji de içerir,II.bölüm:insan,zihninin ne olduğuna ve ne tür bilgilere sahip olduğumuza dair bir açıklama ortaya koyar,dolayısıyla bir zihin felsefesi ve bir bilgi teorisinden oluşur ama aynı zamanda ilginç bir şekilde bir fizik de içerir.III.bölüm'duygulanışlar'ile yani duygularımız ve arzularımızla ilgilidir ve bir güdülenme ya da çabalama psikolojisi sunar,IV.bölüm:en iyi yaşam biçiminin hangisi olduğu hayatta neyin en değerli olduğu biçimindeki gayet pratik bir soruyu yanıtlama arayışı olarak anlaşılan etikle ilgilenir,V.bölüm:ilk kısımda,korku,ve öfke gibi olumsuz duyguları zayıflatmaya veya bertaraf etmeye yarayabilecek araçları tarif eder,bunlar

deyim yerindeyse ,psikoterapotik tekniklerdir,bu kısımda Spinoza anlama yetisinin ebediliğinden yani bazı yorumcuların savunduğu üzere zihnin zamansal varoluşla ilişkisi olmayan niteliğinden bahseder,onun felsefesi,felsefe,teoloji,fizik,kozmoloji ve psikoloji olmak üzere bugün var olan bütün sınırları kat eder.(Jarrett,2023,sy.53,54)

Etika'nın III.bölümünde Spinoza'nın etik-metafizik düşüncesinde insanın tekillikler içinde bir tekillik olarak şu ya da bu insanın,yani bizim bireysel yaşamımızı bir karşılaşmalar çokluğu içinde nasıl koruyacağımıza ,nasıl destekleyiciğimize dair belirli bir strateji ile karşılaşırız.Her tekil şey insan da dahil olmak üzere mümkün olduğunca kendi varlıkta kalma gücünü destekleyen şeyler tarafından etkilenmeyi ister ve kendi varlıkta kalma gücünü azaltan engelleyen şeylerden de uzak durmayı arzular(Cogito,2020,sy:110)Etika'yı okumaya her hangi bir bölümden başlayabiliriz ve aynı zamanda belki de aynı neden de dolayı,iki kez aynı sayfaları açmış olamaz,Heraklitos Borges öyküsündeki kitap,sahibi tarafından 'kum kitabı'diye adlandırılmıştır, çünkü kum gibi,ne başlangıcı ne de sonu vardır.Yıldızların yoktur,Etika yıldızların kitabı 'Sonsuz Haritası tüm Yıldızlarından başka şey Olmayanın.(Tatian,2009,sy.26)

1.3. Spinoza'da Sanat ve Felsefe İlişkisi

Spinoza'nın yaşadığı Hollanda 1670 yılında,yüzyılın Avrupası'nın en özgürlükçü şehri olarak kabul edilen Amsterdam'da bile ancak sahte bir yayınevi künyesiyle ve yazarının adı gizlenerek yayımlanan eseri,Teolojik-Politik İnceleme TTP) olmuştur.Spinoza ,özgürce felsefe yapabilmek için her şeyden önce bir yurttaş ,daha kesin bir ifadeyle söylersek,düşünmek ve söz söylemek için başkaca hiçbir ünvana ve imtiyaza sahip olmayan sade bir yurtdaş,sadece bir yurtdaş olabilmek gerektiğini düşünenlerdendir,Bedenler arası her karşılaşma bu karşılaşmanın tarafları üzerinde bir etki yaratır ve her karşılaşmada bu bedenlerin karakteristik yapılarında,yani bedeni oluşturan cisimler arası ilişkileri yansıtan belli bir bileşim halinde az ya da çok bir yeniden düzenleniştir. Uzamsal bir tekillik, bir beden söz konusu olduğunda 'varlıkta kalma gücünün desteklendiği'karşılaşmalar o tekilliğin 'eyleme gücünü artıran'karşılaşmalar olarak ifade edilir'varlıkta kalma gücünü engelleyen azaltan,karşılaşmalardır,Şu ya da bu beden için iyi (faydalı)bir karşılaşma o bedenin varlıkta kalma gücünü destekleyen yani onun eyleme gücünü'artıran yeniden düzenlenişe yol açar,Spinoza'nın sevinç,neşe dediği tam da budur.

Spinoza'nın bireyden anladığı şey ,ortak bir hareket durağanlık oranında bir araya gelen cisimler çokluğunun bir bileşik oluşturarak,,diğer tüm şeylerden ayrı,karakteristik bir bütünlük kurarak var olmasında başka bir şey değil.Spinoza'nın bireysel arası ilişkilere dair özgün gerçekçiliğini ortaya koyduğu,etkileme-etkilenme ilişkilerinin çeşitlendiği alana girebiliriz.Bu özgünlük ortaya çıktıkça ,insan bedeni söz konusu olduğunda Spinozacı conatus'lar arası ilişkinin de basit bir hayatta kalma savaşından çok daha karmaşık bir yaşamsal işleyişe ve duygusal,etkilenimsel çeşitlenişe ve etkilere açık olmaya yatkınlıkla derinleşen bir anlayışa odaklandığını söyleyebileceğiz(Cogito,2020,sy.40,111,113)

Spinoza'nın Felsefesi basittir ve onun görüşlerini gerçekten paylaşıyorsanız ve hayat geçirirseniz hayatı daha basit hale getirebilirsiniz, Spinoza her şeyi öze, conatus'a yani kendi varoluşunda sürme çabasına indirger, Sadece gerçeklikte olan şey önemlidir,yoksa olması gereken,olabilecek olan ya da olmasını tercih ettiğimiz ya da istediğimiz şey değil.Spinoza insanı asla olması gerektiği gibi değil,daima olduğu gibi varsayar ve tartışır,O insanı bütün bir doğanın perspektifinden tanımlar;çünkü Hegel'in dediği gibi,'herkesdeki insanı anlamayan,insanı hiç anlayamaz'Spinoza temel kavramları çoğunlukla hem geleneksel felsefi dil hem de gündelik dil ile çatışan bir tarzda kullanır.Spinoza'nın felsefesi pratiktir ve aynı zamanda bir yaşam sanatı,gündelik yaşam için sağaltıcı pratik bir felsefe olarak yorumlanabilir,Spinoza tutkularından tiksinmez,bunun yerine sanki çizgiler,düzlemler ya da bedenler gibi kavranabilirler-mişcesine 'onları anlamaya çalışır,çok karmaşık olan insan bedeni dış etkenlerden pek çok biçimde

etkilenir,Spinoza ,dış etkenlerin neden olduğu olgusal etkilerin deneyimlerine,tanımı gereği zararlı ya da acı verici olmayan.nötr bir anlamdaki bedensel duygulanımlar(affections)adını verir .(Tatian,2019,sy.40)

Neşenin duru bakışlı mutluluğunun ve eylemin etikası olarak Spinozacılık 'ın bir anlamı varsa, dünyanın gerçekliğine gözünü kırpmadan bakabildiği için vardır: yok edilişe ve insanların boyunduruk altında tutulmasına,boyun eğmiş bir dünyanın gerçekliği,İnsanin insana yaptığı şeye kayıtsızlık olarak değil;tam da ona borçlu ,onun aracılığıyla,düşünce ve eylemin eseri olarak(Tatian,2009,sy.11)Spinoza dokunaklı bir figürdür,onu Macbeth'in Hamlet'in de böyle olduğunu söyliyebiliriz,belki de bu tanım Spinoza'nın hoşuna gitmezdi,çünkü dokunaklı olandan kaçan,dokunaklılık konusunda hassas olan biri varsa, o adam Spinoza'dır,onun Felsefesinde dokunaklılığı besleyen hiçbir şey yoktur,sözkonusu olan tam tersidir.

Spinoza'da kesinlikle bir yaşam felsefesi vardır, Bu felsefe tam olarak, bilincimizin koşul ve yanılsamalarına bağlı olup, bizi yaşamdan koparan bütün şeylerin,yaşam cephe almış bütün aşkın değerlerin kınanmasından ibarettir,Aslına bakılırsa ,kötülüğün bir hiç olduğunu öne süren büyük rastyonalist teori 17.yy epeyce yaygındır,Spinoza'nın bu teoriyi nasıl kökten değiştirdiğini görmek için,Blyenbergh'le olan yazışmasına bakmak gerekir,Spinoza'ya göre kötülüğün bir hiç olmasının sebebi,tek varolanın ve var edenin İyilik olması değil;tam tersine iyiliğin kötülüğün üstünde olmaması ve Varlığın iyiliğin ve kötülüğün ötesine olmasıdır.(Deleuze,2022,sy.19,27,38,44)

''Spinoza ve Biz''Bu formül bir çok anlama gelebilir ama başka anlamların yanı sıra 'Spinoza'nın ortasında biz'anlamınada gelebilir.Spinoza'yı ortasından algılamaya ve anlamaya çalışmak,Genelde bir filozofun birinci ilkesiyle işe başlanır.Ama önemli olan,aynı zamanda üçüncü,dördüncü ya da beşinci ilkeler de bilinir:

Tüm cisimler için tek bir Doğa, tüm bireyler için tek bir Doğa, kendisi de sonsuz tarzda değişiklik gösteren bir birey olan bir Doğa. Bu artık bir biricik tözün öne sürülmesi değil, tüm cisimleri, tüm ruhları ve tüm bireyleri barındıran bir ortak içginlik ya da tutarlılık planı zihinde oluşturulan bir tasarı,proje,proğram anlamında bir plan değildir,geometrik anlamda bir plan ,bir kesit,bir arakesit,bir diyagram dır.(Deleuze,2022, Sy.145)

Görünüşe bakılırsa bunlar çok küçük önermedir,Biri kinetik,diğeri ise dinamiktir,Ama gerçekten bu önermelerin ortasına yerleşip,onları yaşarsak ,her şey çok daha karmaşık hale gelir ve nasıl olduğunu bile anlamadan Spinozacı oluruz.Önemli olan ,hayatı ve hayatın her bireyliğini,bir biçim ya da karmaşık bir ilişki ,parçacıkların yavaşlama ve ivmelenmesi arasındaki karmaşık bir ilişki olarak kavramaktadır..(Deleuze,2022, Sy.146)

Victor Delbos gibi katı bir felsefe tarihçisi de Spinoza'nın çift yönlü okunuşundan etkilenmiştir, bir yandan bütünlük fikrinin ve parçaların birliğinin arayışına dönük sistematik bir okuma,diğer yandan ve ilkiyle aynı anda,bütünlük fikrinin ve parçalarının arayışına dönük sistematik bir okuma,diğer yandan ve ilkiyle aynı anda ,bütünlük fikrini içermeyen ve şu ya da bu bölümün hızına göre sürükleyen ya da bırakıveren,devinime ya da dinginliğe geçiren,heyecanlandıran ya da sakinleştiren duygusal okuma.(Deleuze,2004,sy.153)

Spinoza'nın yazdıklarının kapsamı evren kadar geniş olan bir alçakgönüllü olduğu için belki de gelmiş geçmiş en alçakgönüllü yazardır,o kalkıştığı işi bir tür bir emekleme performansı sergileyerek başarabilmeyi umduğu için…Bilginin zorunlu olarak insani bilgeleştirmeyeceği doğru olsa da,bilgece bir yaşamın bilgi olmaksızın olamayacağını kabul etmek zorundayız,Spinoza,bilgece bir yaşama doğru atılacak ilk adımın her çeşit aşkıncılı tavrından uzaklaşmak olduğunu düşünüyordu.

İnsan bedenin fikridir'derken, Spinoza 'yı anlamaya bir kez daha yaklaşmış olabiliriz:İnsan zihnini oluşturan şey; Spinoza bize basitce'düşünmek dediğiniz şey,başka bedenlerle zorunlu karşıulaşmalarınız sırasında kendi bedenlerinizde ortaya çıkan etkilerden başka bir şey değil'der gibidir.(Balanuye,2016.sy.20,21,32,118)

2. 17. yy. Hollanda Sanat Ortamı

Dönemin Amsterdam'ı şu sekilde tanımlanıyor,'Gelin dostlarım,surları olmayan kırlarla iç içe bu kentlerin keyfini çıkarmaya gelin!Gemileriniz zenginlikle dolup taşdığı devasa limanlar karşısında hayrete düşmeye gelin!Burada çiçekler ressamların tabloları,halılar en seçkin yemeklerin konulduğu sofralarla ihtişam rekabeti içinde,Kuşkunuz mu var? Burada eşi benzeri olmayan rahatlıktaki yollarda dolaşacaksınız oysa,bir kentten ötekine atların çektiği yada su arabası denilen büyüleyici kayıklarla gideceksiniz,Hoş kokulara mı meraklısınız? Gelin,kuru meyvelerin baharatlara karıştığı,çikolatanın kahveyle,,kahvenin de tütünle birleştiği pazarlar gelin de burnunuz şenlensin,Tüccar mısınız?İskeleti tonlarca ağırlığı taşıyan şu beş katlı binalardan Brouwersgracht'ta yer ayırtın…'Evrenin Mağazası Amsterdam'ı kaçırmayın.(Rovere,2020,sy.25)

17.yy Hollandasında ortalama bir ressamın geliri,diğer zananatkarlardan çoğunun gelirinden daha yüksekti,Leiden'lı boyacıların,1648'de lonca üyeliği için ressamlarla aynı aidat vermek zorunda olmalarından şikayet etmeleri'nin sebebi buydu,zira bir boyacının bir ay boyunca kazanabildiğini ressamlar bir günde kazanıyordu,üstelik boyacı yılın yalnızca en kurak dört ayında çalışabiliyordu ve üyelik aidatlarının azaltılmasını talep ettiler.(North,2014,sy.111)

Ressamların çoğu kamu kuruluşlarından yada özel kişilerden düzenli sipariş almazdı.Ananonim bir Pazar için resim üretirler ve eserlerini çeşitli yollardan satarlardı,Ya atolyelerini ziyaret eden müşterilere doğrudan satış yaparlar,ya da aziz luka loncası'nın düzenlediği sergi ve satışlarda eserlerini sunarlardı;piyango ve müzayedelerde resimlerini satmanın diğer bir yoluydu. .(North,2014,sy.125)

Resim 9. Gerrit van Honthorst, Margareta Maria de Roodere and Her Parents, 1652, Oil on canvas, 140 x 170 cm, Centraal Museum, Utrecht

Resimler için farklı fiyatlar belirleniyordu,bazı resimlerin 1.2 Guldene el değiştirdiğini ama Gerrit Dou gibi ressamların resim başına 600-1000 gulden arası para alabildiğini gösterdi,Fiyat resmin formatına,yapılışına (orijinal mi,yoksa kopya mı olduğuna)ve tanınan bir ressama ait olup olmadığına bağlıydı.(North,2014,sy.139)

17.yüzyılda Hollanda resmini eşsiz kılan özellikleri tanımlamaya çalışırken,İtalyan Rönesansı'yla karşılaştırma yapmak kaçınılmaz olur,Aslında İtalyan Rönesansı araştırmaları 17,yy Hollanda sanatının yorumlanma tarzını büyük ölçüde etkilemiştir.17.yy Hollanda her şeyin 'en sözcüğüyle 'tanımlandığı bir ülkeydi:yılda 70 .000 resim yapılıyor,110.000 parça kumaş dokunuyordu,gayri safi milli gelir 200 milyon guldendi,Hollandalılar Avrupa'nın en kentleşmiş toplumuydu ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti;evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi,toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dini inançlara tolerans gösterilirdi,Bunlar Hollanda'yı 17.yüzyılda öylesine eşsiz kılan özelliklerdern yalnızca bazılarıydı(North,2014,sy.186)

17.yy Hollanda resminin alınlanmasının tarihi,konuyu çeşitli yönleriyle inceleyen ilk kişilerden biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hgelin adıyla ayrılmaz bir biçimde bağlantılıdır,Güzel Sanatlar Üzerine Dersler Yapıtında şöyle yazıyordu,Ticaretle uğraşan varlıklı ve rahat hayat tarzlarına rağmen gösteriş düşkünü olmayan,sade orta sınıf mensubu burgher'lerdi,Bir Hollandalı ressam neden resim yapardı? Yapmak zorunda değildi ve belirtmeden geçmeyelim,hiçbir zaman onu neden resim yaptığı sorulmadı da,şaraptan kızarmış burnu,kocaman gözleriyle bir köylü bize bakar,ağzında tükürüğünü atarken ,bütün dişlerini göstererek güler;bu iyi resmedilirse,kendi başına değerli bir şeydir.Dolayısıyla Fromentin'e göre Hollandalı ressam çevresini gerçekçi bir biçimde resme dökerdi ve onu bunun için para ödenirdi.Bir resmin hüneri,resmi yaparken nasıl bir deneyimden geçtiğini,resmin yüzeyinde seyircinin görebileceği biçimde inşa etmesinde gizliydi.(North,2014,sy.16,21)

Özetle,17.Yüzyılda Hollanda toplumu, Modern çağdaşları Avrupa'sında benzersizdi, Siyasal ve sosyal hayat, aristokrasinin, klişenin ya da bir kralın egemenliğinde olmayıp, yönetici sınıfı ile kentli üst sınıfın yani burgher'lerin ya da burjuvazinin egemenliğindeydi. Hollanda orta sınıfı ,daha küçük ve orta ölçekli kentlerde zaten iktidarın sahibiydi.Bu zengin orta sınıf,zengin köylülerle birlikte ülkenin ekonomik sosyal ve sanatsal gelişimini önemli ölçüde canlandırdı.İyi eğitimli,mevki sahibi kişiler den oluşan bir havuz oluşturmanın yanı sıra yaratıcılık sanat ve ticaret alanında ülkenin hem içeride hem dışında büyüyen bir pazarı temsil ediyorlardı,Aynı zamanda üst sınıflar gibi para harcamaya hazır olmaları,Hollanda'da toplumca takdir edilen bir ekonomik gelişmeyle sonuçlandı(North,2014,sy.86)

Hollandalı ressamların toplumsal kökeni doğum yerlerin den daha ilginçtir. Hollandalı ressamların genellikle alt sınıflardan geldiği düşünülürdü ve babalarının ya da velilerinin yaptığı işe bakarak onların toplumsal kökenleri hakkında daha fazla bilgi edinilebilinir, Örneğin, kökeni bilinen ve 1613-1679 arasında loncaya kayıtlı olan altmış yedi Delft'li ressam arasında yirmialtısı'nın babası ya da velisi,ressam,sanat tüccarı,oymacı yada cam ustasıydı ve Delf'te veya başka bir yerde yerde Aziz Luka Loncası'na kayıtlıydı.(North,2014,sy.95)

17,yy Hollanda Resminde en çarpıcı özelliği figürlerin aydınlık bir fondan koparak öne çıkmaya başlaması olan portre kompozisyonlarında görülür. Fabritius'un bunu 17.yüzyılda ilk uygulayan ressam olduğunu söylemek elbette ki doğru olmayacaktır. Bu,Rembrandt'ın 1634 tarihli bir otoportresinde Berlin Ve 1645 tarihli okuyan bir adam resminde özel koleksiyon olarak görülür.Vermeer'in,Rembrandt'ın,Bireyci psikolojisinin yerine,insanın haline yönelik genel bir ilgiyi koyduğu söylenebilir.Özelin değil,evrenselin peşindedir.Hollanda resminde rekabet ve yenilik de birbirine sıkı sıkıya bağlıydı.halk altın Çağ'ın ekonomik,sosyal ve kültürel başarılarından uzun bir zaman daha yararlanmaya devam etti.(North,2014,sy.187)

2.1. 17. yy. Hollanda Resim Sanatı

Hollanda Resmi, büyük Baroğun içinde kendi çizgisini oluşturur, Rembrandt'a göre,insan ruhunun resmedilmesi,resim yaratıcısın özüdür,Psikolojik tasviri verebilmek için ifade yollarının sürekli yoğunlaştırılması sanatının gelişimini belirlemiştir.Rembrandt'ın sanatı,büyük barokta

genelde pek alışık olmayan bir sorunsal,diğer bir deyişle bir tinsellik içerir.Benzer bir eğilimin,en çarpıcı özelliği figürlerin aydınlık bir fondan koparak öne çıkmaya başlaması olan portre kompozisyonlarında görülür.Fabritius'un bunu 17.yüzyılda ilk uygulayan ressam olduğunu söylemek elbette ki doğru olmayacaktır.Bu Rembrandt'ın 1634 tarihli bir otoportresinde Berlin Ve 1645 tarihli okuyan bir adam resminde özel koleksiyon olarak görülür.Vermeer'in,Rembrandt'ın,Bireyci Psikoloji'nin yerine,insanın haline yönelik genel bir ilgiyi koyduğu söylenebilir.Özelin değil,evrenselin peşindedir.Işığın işlenişi onları,olduğu haliyle değil,yalnızca mekânı yorumlamanın bir yolu olarak ilgilendirir,aydınlatma çoğu zaman canlıdır,sanatçının bir iç mekânın birçok ayrıntısını ortaya koymasına izin verir.Böyle bakıldığında,mimarinin ve mekânın düzenlemesinin genelde insan figürlerine kıyasla çok farklı bir perspektife tabi olduğunu görmek şaşırtıcıdır,İlk Hollandalı Mimari Ressamları,örneğin Hendrick Aerts,Bartholomeus van Bassen ve Dirck vasn Delen,17.yüzyılın başlarından itibaren,bir çok bakımdan Anvers Okulu'nu andırırlar.

Resim 3. Rembrandt Harmenszoon van Rıjn, Self-Portrait, 1659, Oil on canvas, 85 x 66 cm
National Gallery of Art, Washington

Gerçekliği temsil etmek yerine hayali mekânlar yaratmayı tercih ettiler,yaşları oldukça küçük bir sanatçı gurubu ,bu hayali resim anlayışını yavaş yavaş terkederek gerçek iç mekânları resmederler derinlik etkisi ve hacim anıtsallığından vazgeçmezler,Yine de bir noktada Hollandalıların tamamen özgün bir görüşe sahip oldukları komposizyon tarzının bir yönü hemen ayırt edilir:Resme bakanın resmedilen mekâna göre posizyonu meselesi.İç mekân resme bakana göre ayrı,resme bakanı taktik olarak kapalı bir bütünlüğün karşısına koyan,özerk bir temsil olarak sunulmalıdır. (Hulten,2012,sy.9,41,43,45)

Özelin değil,evrenselin peşindedir bir portreye benzer tek bilindik yapıtı Lahey'deki Mauritshuis'te bulunan İnci Küpeli Kız'dır. Hayal edilebilecek en mütevazı en gösterişsiz insan tipini model almıştır yani bir genç kızı model almıştır. İşte tam da bu nedenle Rembrandt'ın repertuarı hiç kuşkusuz daha zengin görünür: Vermeer'in birliği ve evrenseli aradığı ve Rembrandt'ın aksine buna şu şekilde itiraz edilebilir Vermeer bir janr ressamıdır ve kişilere karşı tutumun biraz''' röntengencilik'' alanına gündelik yaşamdan az ya da çok anekdot niteliğinde sahneler tasvir edilir kişiler sanki haberleri olmadan gözlemleniyormuş gibidir.Sanatçı,figürlerini birlikte bir hikaye anlatmak üzere birbirleriyle meşgul olmaya zorlar,Vermeer'in tabloları Ter Borch gibi tipik bir janr ressamının tablolarıyla karşılaştırıldığında, birkaç yüzeysel benzerliğine rağmen aradaki fark çok gecikmeden görülür.Vermeer'de nesneler gibi kişiler de sıklıkla tablonun

kenarından kısmen kesilmiş veya nesnelerin ardına gizlenmiştir bu da onları aynı doğadan sayma eğilimini vurgular,Figürlerin tamamında görülen bu taşma,Gitar Çalan Kız resmindeki gibi radikaldir,National Galerideki Klavsen başındaki kız'da bir aşk meleğini tasvir eden tablo,her iki figür de bir bütünün zorunlu ögeleri olarak algılanacak şekilde işlenmiş olmasaydı,afallatıcı ya da yersiz sayılabilecek şekilde duvara asılmış olacaktı, her figür ve her nesne ,diğer nesnelerle bağlantı halinde ,kapalı bir bütünün içinde yer alır,bu birlik komposizyon birliğidir.

Vermeer in tekniği bu bakımdan büyük önem taşır.Yüzeyin bir yüzey niteliği ve tablonun dekoratif bir motif niteliği taşıdığını kabul ederek,insanı ayrıcalıklı konumundan daha da uzaklaştırır çünkü, Vermeer in tasviri motifin bir ögesi haline gelmiştir.Onun insana ilişkin bir tavrı vardır,insanın durumunu sorgular ama anekdot anlatan bir ahlakçı olarak değil,Kişisel olmayan nesnel gözlemcidir,daha geniş sorunları ele alır ve düşüncesini daha evrensel bir düzleme taşır.Spinoza ve Vermeer Vermeer ile Spinozanın harfi harfine aynı nesildendir,her ikiside 1632 yılının sonbaharında doğan biri Amsterdam diğeri Delf,Vermeer burjuva ailesinden,genel anlamda ortamları aynıdır,Hollanda kültürünün altın çağı,özgürlüğü ve öncü ruhu,Spinoza ihraç edildikten sonra Delfte 5 km uzaklıkta küçük bir yer olan Voorburg a yerleşir,benzer yaşam koşullarında olduklarını söyliyebiliriz,Yeteneklerinin özgünlüğü ve her ikisinin de açıkça dile getirdiği ileri düşünceler belki de her zaman gönüllü olmadıkları bir inzivaya sürüklemiştir onları. (Hulten,2012,sy.11,45,51,76)

2.2. Spinoza Felsefesi'nin 17. Yy. Hollanda Resim Sanatına Etkisi

Mekân duygusunu yalıtıp tablonun başlıca motifi haline getirme eğilimi ilk kez 16.yüzyılın ikinci yarısında,Vredeman de Vries ile,Holanda'da ortaya çıkar, De Vries derinlik etkisini ve mekân yanılsamasını azami derecede yoğun'gizli perspektif' bilgisinden yararlanmıştır (Hulten,2012,sy,7) Hollandalılara,,ressamlara hitap eden Paul Claudel'dir,Claudel için;Komposizyon nedir? Görüyorsunuz bu resimsel bir terimdir.Resimde bir komposizyon nedir?'Bu birlik' diyor,tuhaf bir şey söylüyor,tam da izlediği Hollandalı ustalarla bağlantılı olarak bundan bahsediyor(Deleuze,2021,sy.32)

Artık sadece renkler ve onlarda onları düşünen varlık,aydınlık var,şu yeryüzünün gökyüzüne yükselişi,şu derinliklerin aşka doğru buhat gibi yayılması var…Resim edimi aslında bir felaketle ilgili,her şeyden önce resim öncesi bir durumla gerekli,ilişki içinde olduğu için ve öte yandan bir ön-resimsel koşulsa bu ilişkide zaten'gözdağı'olan her şeyi imkansız hale getirmesi gerektiği için,tuvalde,odada,kafada ,kalpte…Yani ressam kendini bu tür bir fırtınaya atmak zorunda kim ne yapacak,kim iptal edecek,klişeleri korkutacak,klişeye karşı mücadele. (Deleuze,2021,sy.45)

Spinoza'nın felsefesi ile 17. yüzyıl Hollanda sanatının etkileşimi,hem düşünce hem de sanat bağlamında derin ve karmaşık sonuçlar doğurmuştur. Spinoza, doğayı ve Tanrı'yı bir bütün olarak gören panteistik anlayışıyla, Ressamların eserlerinde doğaya ilişkin anlayışlarını ve temsil biçimlerini etkileyerek, daha derin bir iletişim ve özdeşlik arayışını teşvik etmiştir,Rembrandt'ın insan doğasına dair derin gözlemleri, Vermeer'in sosyal yaşamın ince detaylarını ele alış biçimi ve Frans Hals'ın bireysel portrelerdeki psikolojik derinlikleri, hepsi Spinoza'nın felsefi ilkeleriyle paralellik göstermektedir.Özgürlük ve birey kavramları, bu sanatçıların eserlerinde yoğun bir şekilde yansımakta, bireyin toplumsal konumu ve varoluşsal sorgulamaları üzerinde durulmaktadır.Duyguların ve sezgilerin sanatsal temalar olarak öne çıkması, Spinoza'nın etik anlayışıyla,Sanat, Spinoza'nın duygusal ve ahlaki yapısı çerçevesinde bir ifade biçimi haline gelirken, aynı zamanda sanatı eleştirel bir perspektiften değerlendirme kabiliyetide sağlamaktadır.

Bu bağlamda, 17. yüzyıl Hollanda ressamlarının eserleri, sadece estetik bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda derin felsefi ve ahlaki sorgulamalara kapı aralanmaktadır.Sonuç olarak, Spinoza'nın düşünceleri, sanatın yaratım sürecine ve izleyici üzerindeki etkisine dair dikkate

değer içgörüler sunmakta,17. yüzyıl Hollanda sanatı ise bu düşüncelerin somut birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. KonuTemaları

* İnsan Figürü-Portre

* Doğa ve peyzaj resimleri

* Duyguların temsili

Birey Ethica'da önemli bir yere sahiptir,II.bölüm önermesinden sonra bedenleri tanımlayan aksiyomlar ve yardımcı önermelerde uzun uzadıya tanımlanır,bir çok bedenden oluşan bu bedenler,iç ilişkileri kalıcı olduğu ölçüde bir birey oluşturur.(Misrahi,2019,sy.55)Spinoza'nın sürekli dile getirdiği şeylerden biri,imgelem ile anlama yetisi,imge ile fikir arasındaki karşıtlıktır.Spinoza felsefesi bir varlık felsefesidir,gerçek varlıklar sonlu da sonsuz da olabilir,Sonlu varlıklar bizim dünyamızı kuran tekil şeyler'dir,yani ister Uzam isterse Düşüncenin düzenine ait olsunlar,'sonlu kiplerdir.(Misrahi,2019,sy,123)Sanatçı yapıt için kaynaktır,yapıt da bir silsile haline ulaşarak sanatın oluşmasını sağlar,zaten buna bir itiraz da yoktur,(Eroğlu,2020,sy.24)

Spinoza Ethica' Önerme 18'de 'Eğer insan bedeni bir kez iki ya da daha çok cisim tarafından aynı zamanda etkilenmişse,anlık daha sonra bunlardan birini imgelerken ötekileri de anımsayacaktır diye tanımlar.Önerme:22 İnsan anlığı yalnızca bedenin değişkilerini değil ama bu değişkilerin idealarını da algılar(Spinoza,2016,sy.81)

Spinoza herhangi bir bedeni eş zamanlı olarak iki şekilde tanımlar.Bir yandan,bir beden,ne kadar küçük olursa olsun,sonsuz parçacık barındırmaktadır:Bir bedeni,bir bedenin bireyliğini tanımlayan şey,parçacıklar arasındaki devinim ve dinginlik ,hız ve yavaşlık ilişkileridir.Öte yandan ,bir beden başka bedenleri etkilemekte ya da başka bedenlerden etkilenmektedir:Bir bedeni kendi bireyleri içinde tanımlayan şeylerden biri de bu etkileme ve etkilenme kudretidir.

Resim 4. Gerard Terborch, Woman Washing Hands,1655, Oak, 53 x 43 cm
Gemäldegalerie, Dresden

Spinozaya göre her bedenin parçalarının 'çok sayıda parçası'vardır;ama bu parçalar o bedene,ancak onu karakterize eden belli bir ilişki (devinim ve dinginlik) altında aittirler,öyleyse her bir bedende ve bir bedenden diğerine,iç içe geçen ilişkiler vardır ve bu ilişkiler 'biçim'i

oluşturmak üzere şu ya da bu düzeyde kendi aralarında bileşirler.Öyleyse her bir bedende ve bir bedenden diğerine,iç içe geçen ilişkiler vardır ve bu ilişkiler 'biçim'i oluşturmaktadır (Deleuze,2022,sy.45)

Spinoza Felsefesin'de, Işık: Spinoza ışık metaformunu isteyerek kullanır.Kanıtlamak istediği şeyi'günışığından bile daha aydınlatıcı olacak şekilde kanıtlamayı çalışır.Hakikatin kendi ölçütü olduğunu göstermek içinse,şöyle der.Nasılki ışık hem kendisini hem de karanlığı açığa vuruyorsa aynı şekilde hakikatin kendisinin hem de yanlışlığının ölçütüdür.

Resim 5. Pieter Claesz, Still-Life with Oysters,1633, Oil on oakwood, 38 x 53 cm
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

Mekân duygusunu yalıtıp tablonun başlıca motifi haline getirme eğilimi ilk kez 16.yüzyılın ikinci yarısında,Vredeman de Vries ile,Holandada'da ortaya çıkar,De Vries derinlik etkisini ve mekân yanılsamasını azami derecede yoğunlaştırmak için 'gizli perspektif'bilgisinden yararlanmıştır, Işığın işlenişi onları,olduğu haliyle değil,yalnızca mekânı yorumlamanın bir yolu olarak ilgilendirir,aydınlatma çoğu zaman canlıdır,sanatçının bir iç mekânın birçok ayrıntısını ortaya koymasına izin verir.

4. Hollanda Resimlerinde Spinoza'nın İzleri; Sanatçılara Örnekler

4.1. Rembrandt

Rembrandt karmaşık Barok mekân kavramını başka türlü uyarlar,ama 1640'lı yılların sonuna doğru,birkaç sene boyunca,Rembrandt tarzı mekân denince ilk akla gelenden biraz farklı bir yaklaşım ayırt edilebilir.Emmaus Hacıları ve İyi Samireyli tabloları ,mekânın ve ışığın algılanışındaki bu eğilip bükülmeyi gösterir.

Işık bir tür özerklik elde etmiş ve imajın bütünü üzerinde daha eşit bir şekilde dağıtılmıştır.Tüm kısımlar aynı derecede aydınlatmaz,ancak geçmişte alışık olduğumuz ışığın kişiler arasında yoğunlaşması,yerini akıcı bir tür kontrast aydınlatmasına,bütün resim mekânını çaprazlama geçen serbest ritimli bir ışığa bırakır.Bu tuvallerde ışık kompozisyonunun aralıklarına yayılıp kişileri renklendiren,neredeyse akıldışı bir madde halini alır.Işık ve Spinoza,ışık metaformunu isteyerek kullanır.Kanıtlamak istediği şeyi'günışığından bile daha aydınlatıcı olacak şekilde kanıtlamaya çalışır.

Resim 6. Rembrandt Harmenszoon van RIJN, The Jewish Bride,1665, Oil on canvas, 122 x 167 cm Rijksmuseum, Amsterdam

Hakikatin kendi ölçütü olduğunu göstermek içinse,şöyle der.Nasıl ki ışık hem kendisini hem de karanlığı açığa vuruyorsa aynı şekilde hakikatin kendisi de hem kendisinin hem de yanlışlığın ölçütüdür'(North,2014,sy.121) Zamanla Rembrandt'ın ışığa olan ilgisi uç noktasına ulaşır.Aynı zamanda iç mekânlar da daha seçilebilir ve elle tutulur hale gelir.Fondaki duvar çoğu zaman tablonun düzlemine paraleldir ve eylem buna paralel olarak gelişir.Ama imajın düzlemine paralel olan fondaki duvarın davet eder gibi göründüğü ve çoğu zaman bağlı olduğu bütünün sıkı düzeni hiçbir zaman ağır basmaz,kesinliği ölçülüdür ve düzenliliği de serbest ışık oyunuyla gizlenmiştir.

Rembrandt resmindeki bu eğilimler 1640'lı yılların sonuna doğru mekânın bir şey ifade etmediği son yılların sadeliğine ve psikolojik derinliğine bırakacaktır. Bununla birlikte ,Rembrant'ın en dikkate değer öğrencisi Fabritius mekânın sınırlarını daha da vurgular,onda mekânın inşaası daha sağlamdır,imaj daha aydınlık aydınlatma daha gerçekçi hale gelmiş,Rembrandt'ın açık-koyu dağılımı yerini belirli bir yönden düşen rasyonel bir ışığa bırakmıştır.Psikolojik tasviri verebilmek için ifade yollarının sürekli yoğunlaştırılması sanatının gelişimini belirlemiştir.Rembrandt'ın sanatı,büyük barokta genelde pek alışık olmayan bir sorunsal,diğer bir deyişle bir tinsellik içerir.

Rembrandt Van Rijn ve Spinoza; Rembrandt 17. yüzyıl Hollanda sanatının en önemli figürlerinden biri olarak,eserlerinde derin bir insan anlayışını ve psikolojik çözümlemeleri ustaca yansıtmıştır.Bu bağlamda, Baruch Spinoza'nın felsefesi ile Rembrandt'nın sanatı arasında dikkate değer bir etkileşim bulunmaktadır.Spinoza, doğanın ve insanların birbirleriyle olan ilişkisini, Tanrı ile evrenin bir bütün olarak algılanması gerektiği fikriyle ilişkilendirirken, Rembrandt, insanların iç dünyasını, duygularını ve varoluşsal sorgulamalarını resmettiği eserlerinde derinlemesine incelemiştir. Örneğin,Rembrandt'ın "Gece Nöbeti" gibi eserleri, ışık ve gölge kullanımı ile insan ruhunun karmaşıklığını yansıtırken, aynı zamanda izleyicinin düşüncelere dalmasına olanak tanır.Bu, Spinoza'nın bireyin Tanrı ve doğa ile ilişkisini anlaması gerektiği teorisiyle paralellik göstermektedir. Özellikle Rembrandt'ın otobiyografik unsurlar taşıyan portreleri, bireyin kimliği ve içsel dünyası üzerine bir keşif sunarak Spinoza'nın birey ve evren kavramlarıyla derin bir bağlantı kurmaktadır. Rembrandt, insanların duygu durumlarını ele alarak, her bir bireyin evrensel bir yapının parçası olduğunu ve bu yapı içinde her bireyin kendine özgü bir yerinin olduğunu vurgular.Sanatında ifade ettiği insani durumlar, Spinoza'nın doğa, Tanrı ve birey ile ilgili düşünceleriyle birleşerek,izleyicide hem estetik hem de felsefi bir derinlik yaratır.Böylece, Rembrandt'ın sanatında görülen insani tasvirler, sadece bireyin ruh halini değil, aynı zamanda evrensel bir varoluş anlayışını yansıtarak, Spinoza'nın felsefi ilkeleriyle örtüşen bir öz taşıyan eserler haline gelmiştir.

4.2. Vermeer

Pontus Hulten'nin gerçekleştirmek istediği bir sergi vardı:Vermeer ve Spinoza'sergisi;Spinoza'nın mercekleri Vermeer'in ışıkla yıkanmış yapıtları,Spinoza'nın yere göğe bağlı seslenişi ve Vermeer'le birleştiği ışıklı bir oda müziğidir'Riegl Hollanda sanatını üzerine şöyle söyler,ama Vermeer'i unutmuş gibidir; 'Hollanda Resminin tonatilesi,figürlerin kendilerindemn doğarak bir şekilde sayısız lokal tonun sonucunu oluşturan modern tonalite değil,kişilerin önünde ve arasında uzanan serbest mekânın rengidir basitçe ve bu şekilde onlara belli bir ölçüde kendi renklendirmesini dayatır',Ressamın Milk Maid tablosunda yeni yöntemi Maniyerizm in sınırına kadar götürmüştür,Tanrı doğa, ve insan elinden çıkan her şey,insan ölçülerine göre değerlendirilir,Rönesans'daki ,dünya ile insan arasındaki ikiciliğin üstesinden gelinmiştir.İnsani olan ,kozmosun merkezindedir.

Resim 7. Johannes Vermeer, View of Delft, 1659-60, Oil on canvas, 98,5 x 117,5 cm
Mauritshuis, The Hague

Spinoza ve Vermeer Vemeer ile Spinoza harfi harfine aynı nesildendir,her ikiside 1632 yılının sonbaharında doğar biri Amsterdam diğeri Delf,genel anlamda ortamları aynıdır,Hollanda kültürünün altın çağı,özgürlüğü ve öncü ruhu,Spinoza ihraç edildikten sonra Delfte 5 km uzaklıkta küçük bir yer olan Voorburg a yerleşir,benzer yaşam koşullarında olduklarını söyliyebiliriz,Yeteneklerinin özgünlüğü ve her ikisinin de açıkça dile getirdiği ileri düşünceler belki de her zaman gönüllü olmadıkları bir inzivaya sürüklemiştir onları(.(North,2014,sy,76)

Vermeer'in türünde bir janr mekân algısına en net şekilde yaklaşan ,Antonie Palamedesz'dir,1601'de Delf'de doğan Palamedesz,iç mekânı kapalı olarak ,çoğu zaman penceresiz bir şekilde resmetme tarzı bize onun bir öncül olduğunu düşündürür,Vermeer'e verdiği derslerlede bilinen Palamedesz ne olursa olsun,sahneyi bir dekor gibi çevreleyen büyük duvar haritalarını,kıvrımlı kumaşları,ön plandaki masanın üzerinde Doğu işi halıları onda bulabiliriz.Vermeer'in amacına ulaşmak için kullandığı yollardan biri,her ayrıntının perspektif yasalarına uyduğu ve hepsinin mekânın birleştirilmiş bir şekilde inşa edilmesine yöneldiği mükemmel bir merkezi perspektiftir.Damalı zeminler,izleyiciyi yerin gerçekliğine ikna etmek için ustaca kullandığı bir yoldur.

Vermeer'in yapıtlarını bu janr ressamlarının kişilerinin her zaman ayıran şey,janr ressamlarının kişilerinin her zaman onunkilerden daha çok sayıda ve daha küçük olmasıdır,bir oyuncak bebek evine konmuş,odayla bağlantısı ,teması olmayan heykelcikler gibidirler.Bu kolaylıkla tablonun tamamlanmasının iki ayrı zamanda yapıldığını düşündürür,önce içerisinin inşası,sonra kişilerin yerleştirilmesi,

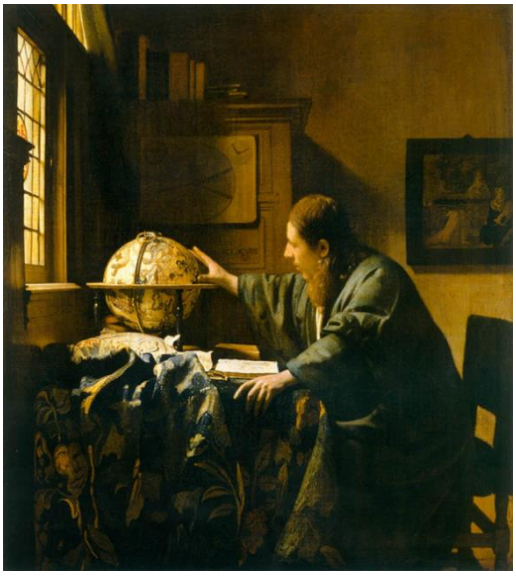
Vermeer'in ilk yapıtlarından bir kaçı ,örneğin Şarap Kadehi,birz bu tarzı anımsatır.Vermeer'de nesneler gibi kişiler de sıklıkla tablonun kenarından kısmen kesilmiş veya nesnelerin ardına

gizlenmiştir bu da onları aynı doğadan sayma eğilimini vurgular,Figürlerin tamamında görülen bu taşma,Gitar Çalan Kız resmindeki gibi radikaldir,National Galerideki Klavsen başındaki kız'da bir aşk meleğini tasvir eden tablo,her iki figür de bir bütünün zorunlu ögeleri olarak algılanacak şekilde işlenmiş olmasaydı,afallatıcı ya da yersiz sayılabilecek şekilde duvara asılmış olacaktı.her figür ve her nesne ,diğer nesnelerle bağlantı halinde ,kapalı bir bütünün içinde yer alır.Bu birlik komposizyon birliğidir.

Resim 8. Johannes Vermeer,The Art of Painting, 1665-67, Oil on canvas, 120 x 100 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienna

Vermeer in tekniği bu bakımdan büyük önem taşır.Yüzeyin bir yüzey niteliği ve tablonun dekoratif bir motif niteliği taşıdığını kabul ederek,insanı ayrıcalıklı konumundan daha da uzaklaştırır çünkü Vermeer in tasviri motifin bir ögesi haline gelmiştir.Onun insana ilişkin bir tavrı vardır,insanın durumunu sorgular ama anekdot anlatan bir ahlakçı olarak değil.Kişisel olmayan nesnel gözlemcidir,daha geniş sorunları ele alır ve düşüncesini daha evrensel bir düzleme taşır.

Mekânın yorumu kendine özgü bir değer kazanmıştır.Vermeer'in atölyesinin envanterini çıkarmak ,atölyeyi ölçüp biçmek,pencerelerini ve yer karolarını v.s saymak için yapılan girişimler hakkında anlatılanlar okunduğunda varılan sonuç budur.Vermeer'in amacına ulaşmak için kullandığı yollardan biri,her ayrıntının perspektif yasalarına uyduğu ve hepsinin mekânın birleştirilmiş bir şekilde inşa edilmesine yöneldiği mükemmel bir merkezi perspektiftir.Damalı zeminler,izleyiciyi yerin gerçekliğine ikna etmek için ustaca kullandığı bir yoldur.Vermeer'in perspektifi inşa ederken gösterdiği aşırı titizlik,özellikle birkaç tuval üzerinde,ortaya koyduğu çabaların bıraktığı izlerde kendini açığa vurur.(North,2014,sy.26,106)



Resim 10. Johannes Vermeer, The Astronomer,1668, Oil on canvas, 50 x 45 cm
Musée du Louvre, Paris

Vermeer in tablolarının en çarpıcı özelliklerinde biri,odadaki nesnelerden birini,örneğin bir masayı veya sandalyeyi ön plana koymaktır ve bunu izleyicinin o kadar yakınına yerleştirir ki nesne ölçüsüz bir büyüklük kazanır.İzleyiciyi tablonun mekânına dahil etme arzusunun en önemli belirtilerinden biri budur.

Gerçekte gündelik yaşamımızda her daim çok yakınımızda nesneler bulunur.Bu tuvallerden bazıları ,örn.Buckingham Sarayın'daki Klavsen Çalan Kız fotoğraf makinasına yakın nesnelerin yapay ve groteks bir oran kazandığı kimi fotoğraflarla aynı izlenimi verir.Vermeer'in yapıtlarında bu nesneler ,kuralına tastamam uyacak şekilde merkezi bir perspektif içinde yer alır.Bu kadar devasa görünmelerinin nedeni insan gözünün bir özelliğine bağlıdır.çok yakından görülen nesnelerin büyüklüğü,nesneler biraz daha uzakta, yani normal bir mesafede durduğunda algılandığı gibi algılanmaz:Vermeer 'in fiziksel mekânı,Çinlilerin ise psikolojik mekânı tasvir ettiğini söyliyebiliriz,Vermeer'in ön plana yerleştirdiği büyük biçimler,merkezi perspektife uygun olarak,mekânı ve mekânın tüm öğelerini komposizyon içinde bütünleştirme kaygısını gösterir.perspektifin inşası dışında ,ışık da Vermeer için birlik yaratmanın bir yoludur,Işık ,doğanın neredeyse mistik bir maddesi ,nesneler arsında bir aracı haline gelir.Vermeer'in kapalı,hapsedilmiş,rasyonel,genelde barok mekân denilince anlaşılan taban tabana zıt bir evren inşa eder.bu tamamen kapalı yapı hiçbir istisnayla bozulmaz bu da mekân duygumuzu en uç noktasına kadar canlı tutar bu ifade tarzı tek kompozisyon tarzıdır,Kapalı mekân ilkesi yalnızca iç mekân anlayışını değil,17.yüzyılın sonuna doğru dış mekân komposizynu da saptıracaktır.

Vermeer'in siyah ile beyaz arasındaki güçlü kontrastlarından kaçınma tarzı,değerlerin tek biçimliliği ya da kaçınma tarzı,değerlerin tekbiçimliliği ya da genelde söylendiği gibi ,aydınlık tonları örneğin Rembrandt'ın açık-koyu dağılımının ve aydınlık figürlerinin aksine tabloyu bir yüzey gibi görmemizi sağlar.Vermerin en çok özen gösterdiği şey,gölge ile ışık arasında kontrast değil,ışık oyunuydu.Yapıtlarındaki bu özellik ,ne yazık ki röprodüksiyonlarına aynı şekilde akatarılamaz,orijinalleri çok daha güçlü bir etki yaratır.Drost,Vermeer'in yöntemini şöyle betimler:tüm renk yumuşamalarından ve oval renk açılımından kaçınır ve gölge ile ışık karmaşasının ortasında lokal bireysel tonlar birbirinden netlik ve incelikle ayrılır.

Bu konuya ilişkin olarak Leonardo'nun bir gözlemi hatırlanabilir:'Hangi renk olursa olsun,dar bir delikten karanlık bir yere sızan imajların sınır bölgeleri merkez erinden daha renkli olacaktır'Şayet Vermeer karanlık bir odayla deneyler yapıyorsa,gördüğü şey,noktacı tekniğinin geliştirilmesi için ilham kaynağı olmuş olabilir.Vermeer,17.yüzyılda lokal ton rengini gölgedeyken bile muhafaza eden ilk Hollandalı olmuştur kuşkusuz.(Elkins,2021,sy.30,31,33)

4.3. Frans Hals, Jan Steen ve diğerleri

17 yüzyıl Hollanda sanatında, Spinoza'nın felsefesinin etkisi yalnızca Rembrandt ve Vermeer gibi sanatçılarla sınırlı kalmamıştır. Bu dönemde, Spinoza'nın etik, doğa ve Tanrı anlayışının yansımalarını diğer önemli sanatçılarda da görmek mümkündür. Örneğin, Frans Hals,portrelerindeki insan doğasına dair derin gözlemleri ve canlı renk paleti ile, bireyin toplumsal konumunu ve içsel duygularını başarıyla ifade etmiştir. Hals'ın eserlerindeki karakterleri ifadeleri, bireysel varoluşun önemine ve insan doğasının karmaşıklığına dair Spinoza'nın düşünceleriyle örtüşmektedir.

Resim 11. Frans Hals-Singing Boy with a Flute,1623-25, Oil on canvas, 62 x 55 cm
Staatliche Museen, Berlin

Ayrıca, Jan Steen'in resimleri, hayatın günlük sahnelerini ve insan ilişkilerini mizahi bir dille anlatarak, etik ve ahlaki kavramlara dair derinlemesine bir bakış açısı sunar.Steen'in eserleri, bireylerin hayatındaki mutluluk, acı ve sahicilik gibi duygusal deneyimlerin evrenselliği ile Spinoza'nın insan doğasına dair analizleri arasındaki bağı güçlendirir. Bunun yanı sıra, Pieter de Hooch'un iç mekân tasvirleri, evin huzur verici atmosferini ve ailenin önemini vurgulayarak,Spinoza'nın toplumsal yapı ve ahlaki değerler konusundaki görüşlerini görselleştirmiştir.

Genel olarak, 17. yüzyıl sanatçıları, Spinoza'nın felsefi düşüncelerinden etkilenerek, insan doğasına, duygulara ve toplumsal ilişkilere dair zengin bir anlatım zenginliği sunmuştur. Bu eserler, sadece dönemin toplumsal ve kültürel yapısını değil,aynı zamanda Spinoza'nın felsefi bakış açısının derin izlerini de taşımaktadır.

Resim 12. Frans Hals-Banquet of the Officers of the St George Civic Guard,1616,Oil on canvas, 175 x 324 cm
Frans Halsmuseum, Haarlem

Resim 13. Judith Leyster, Self-Portrait,1635, Oil on canvas, 72.3 x 65.3 cm
National Gallery of Art, Washington

Resim 14. Jan Steen, The Village School,1670,Oil on canvas, 83,8 x 109,2
National Gallery of Scotland, Edinburgh

SONUÇ

Resmin Felsefeye bir şey getiriyor olması ve cevabın tamamen tek bir yünde olamaması… Yani müzik için olan cevabı resme aktaramayız… Felsefenin müzik ve resim sanatından beklediği şeylerden bekleyebileceği ve beklediği şey yine de çok farklı şeylerdir.Ayrıca,felsefenin resimden bir şey beklemesi gerekebilir de,bu belki de sadece resmin ona verebileceği tek şeydir.

Biyografisini yazan M.Lucas'ın anlatımıda Spinoza'nın boş zamanlarında mürekkeple resimler yapmakta olduğunu destekliyor,Spinoza'nın çizimler yaptığını biliyoruz ve John Berger'in Spinoza'nın yaptığı resimlerle ilgili anlatımı oldukça etkileyici;'Bense yıllardan beri Spinoza'nın çizimlerinin yer aldığı bu defterin bulunacağını hayal ediyorum.Neler çizmiş olabilir?Nasıl bir üslupta çiziyordu acaba? De Hooch,Vermeer,Jan Steen,Gerard Dou ile çağdaştı. Eskiz defteri bulunsaydı eğer pek öyle ahım şahım çizimlerle karşıulaşacağımı düşünmedim hiç.Sadece yazdığı bazı notları ve bir filozof olarak şaşırtıcı önermelerini yeniden okumak.bir yandan da gözlemlediği şeylere onun gözüyle bakabilmek istiyordum.(Berger.2018,sy.13)

Biz çizerler,sadece gözlemlediğimiz bir şeyi başkalarının da görmesini sağlamakla kalmayıp nereye varacağını kestirmenin mümkün olmadığı görünmez bir şeye de refakat ederiz aynı zamanda.(Berger.2018,sy13)

Duygulanış:bir etki bir sonuç;Bir cismin ,bir bedenin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur,Başka terimlerle söylersek bir etki bir sonuç ya da bir bedenin başka bir beden üzerinde eyleyişi gibi tanımlandığında, Bir mektubunda,'En mükemmel felsefeyi keşfettiğimi zannetmiyorum'diye yazmıştı.Ama halis olanını anlayabildiğimi biliyorum.'

Deleuze ve Matheron'a borçlu olduğumuz Spinoza'nın yeniden keşfi, bu dünyayı diğer bir deyişle fikirlerin sonu'nun dünyasını yeniden inşa edilecek bir dünya yaşama olanağı sağlar bize…(Negri,2020,sy.163)

Bir kere de burada vurgulamak gerekir,sanatı anlamak,dahası kavramak istiyorsanız,sanatçının ortaya koyduğu yapıt ve onun oluşturduğu aşamayı dıştan görme,plastik olan üzerinden doğru ve net şekilde çözüme kavuşturulmalı ki,sonrasında içten görmeye uygunluk gösteren yapıtlara gereken uygulama,donanımlı izleyici tarafından gerçekleştirilebilsin.Bir görsel sanatlar yapıtının görme ile ilintili olduğunu unutmamak en değerli ve önemli olanıdır.

17.yy Hollanda'sında Çoğu göçmen olmamasına rağmen ressamlar arasında okur-yazarlık düzeyi yüksekti. Delft'de yalnızca ressamlar değil ,mobilya boyacıları dışında neredeyse loncanın tüm ustaları okuma-yazma biliyordu, okul seviyesi kişisel bir başlangıç sermayesinin kaynağıydı ve sonunda insanlara bir ressam ya da zanaatkar loncasından usta olmasını sağlayacak donanımı kazandırıyordu. Kalvenci Hollanda'da 17.yy başlarında dindışı konularda ki resimlerin oranı yüzde 65'iken bu oran yüzyılın sonunda yüzde 90'A vardı.

Spinoza'nın felsefesi ile 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı arasındaki ilişki, bu dönemin entelektüel ve estetik gelişmelerinin yansıması gibidir. Spinoza'nın doğa ve tanrı anlayışı,sanatçıların eserlerindeki temaları derinlemesine etkilemiş, bu durum özellikle Rembrandt ve Vermeer gibi büyük ressamların çalışmalarında belirginleşmiştir. Sanat, bireyin dünyadaki yerini ve toplumsal ilişkilerini sorguladığı bir alan haline gelirken, Spinoza'nın özgürlük ve insan doğalına dair düşünceleri, sanat üretiminde de özgün bir bakış açısı oluşturmuştur. Barok dönemi sanatında gözlemlenen derinlik ve psikolojik yoğunluk, Spinoza'nın duygular ve akıl konusundaki öğretileriyle birleşerek izleyicide derin bir etki bırakma amacı taşımıştır. Ayrıca,ressamların

felsefi temaları aktarma biçimleri, Spinoza'nın etik anlayışını görsel bir dile dönüştürmüş ve izleyiciye hem estetik bir deneyim hem de düşünsel bir sorgulama sunmuştur. Spinoza'nın etkisi, yalnızca bireysel sanatçıların felsefi düşüncelerine yansımakla kalmamış, aynı zamanda dönemin sanatsal üretimine yön veren toplumsal ve ruhsal dinamikleri de şekillendirmiştir. Sonuç olarak, Spinoza'nın felsefesi ile 17. yüzyıl Hollanda sanatı arasında kurulan bu derin bağ, sanatın ve felsefenin birbirini nasıl beslediğini ve geliştirdiğini göstermektedir. Bu etkileşim, günümüz sanatında da girift ilişkiler olarak varlığını sürdürmekte ve yeni nesil sanatçılara ilham vermeye devam etmektedir.

Yazarlar, şairler, müzisyenler, sinemacılar ve ressamlar ve hatta kimi okurlar, kendilerini meslekten filozof olanlardan daha Spinozacı bir konumda bulabilirler. Bu durum plan'ın pratikte kavranmasıyla ilgilidir. Bu farkına varmaksızın Spinozacı olunduğu anlamına gelmez. Ama tuhaf bir ayrıcalığı,sadece onun tarafından başarılmış görünen bir şey vardır.O son derce gelişmiş ,sistematik ve bilgince kurulmuş olağanüstü bir kavramsal aygıtı olan bir filozoftur:ama bununla birlikte en üst düzeyde dolaysız ve hazırlıksız bir karşılaşmanın nesnesidir,öyle ki filozof-olmayan biri ya da her türlü kültürden yoksun biri ondan apansız bir aydınlanma bir şimşek'bir parıltı devşirebilir.

Resim yaparken maddelerin özeliklerinin bilgisi olmadan çalışılır, Bir ressam, fırçanın yağ karışımından geçerken gösterdiği direnci hissederek ve palet üzerindeki renkli bulmacanın görümüne bakarak be yapılacağını bilir, çizim bir dokunma meselesidir,sy:31Resim simyadır. Ressamlar her zaman kendi dönemlerinin simya yöntemleriyle büyük benzerlik gösteren,sıra dışı,tuhaf yöntemler kullanmışlardır,Resimleri yapan bedendir ve beden boyanın her yerindedir.(North,2014,s.237)

17.yy Hollandasında Descartes Portresi yapan Rembrandt,bir insan söz konusu bir şeyi yapmayı amaçladığında ve onu mükemmele getirdiğinde,işi sadece kendisi tarafından değil,yaratıcının niyetini ve amacını doğru bir şekilde bilen veya bildiğini düşünen herkes tarafından mükemmel olarak nitelenecektir'sözüyle Spinoza….Sanatın o büyüleyici kimliğine atıf da bulunmaktadır,ve bizler bu sözleri Spinoza'nın tüm canlı ve doğaya verdiği anlamı Rembrandt,Frans Hals,Vermeer,Gerard Van Hanthorst,Cornelisz Verspronck,gibi bir çok sanatçının çalışmalarında bu izleri rahatlıkla görebiliriz.Spinoza Ethica'da 'Bedenimizin eylem ve etkilinimlerinin düzeni,doğa gereği,tinin eylem ve etkinimlerinin düzeniyle birlikte gider'diye tanımlanmasını yansıtıcak biçimde resimlere yansıdığını imgelendiğini söyliyebiliriz.

Spinoza bir metninde bize şunu diyor:Beyaz bir duvar hayal edin.Bembeyaz bir duvar.Üzerinde hiçbir şey yok,Sonra elinizde bir kalemle geliyorsunuz,bir adamcık çiziyorsunuz,İşte ilk adamcığınız varlar,Ama ne olarak var oluyorlar? Onları çizmiş olduğunuz ölçüde var oluyorlar,Siz beyaz duvarın üzerine hiç bir şey çizmedikçe hiçbir şey yoktur(Deleuze,2000,sy.155)

Hollanda resmi çok zengin tür ve anlatımlarıyla (Portre,Peyzaj,Natürmort,Janr,Interieur…) bu resimlerde kendilerine özgü bir natüralizmi yakaladılar,Doğa ve topuımun yamsıması olan bu resimler aynı zamanda Spinoza'nın Felsefesini yansıtırlar,Hollanda portre resmini bir çok şeyle tanımlıyabiliriz ancak o temel kuramını Spinoza'nın görüşünden almıştır,Spinoza'nın Törebilim çevirisinin sunuş bölümünde de belirtiği gibi,,Geriot

Hollanda resmi çok zengin tür ve analatımlarıyla (Portre,Peyzaj,Natürmort,Janr,Interieur…)bu resimlerde kendilerine özgü bir natüralizmi yakaladılar,Doğa ve toplımun yamsıması olan bu resimler aynı zamanda Spinoza'nın Felsefesini yansıtırlar.Hollanda portre resmini bir çok şeyle tanımlıayabiliriz ancak o temel kuramını Spinoza'nın görüşünden almıştır,Spinoza'nın Törebilim çevirisinin sunuş bçlümünde de belirtiği gibi ,Geriot Eliot,James Joyce gibi sanatçılar Spinoza'nın görüşünden etkilenmişlerdir.Bu sanatçılar sanatsal duyarlılığın kendisinin felsefeden gerçeklik

arayışından uzakta serpilemiyeceğini düşünsel incelik ve kavrayış gücü olmaksızın sanatcı'tin'inin boş görüngüde dönüp duracağını biliyor,sanatlarını gerçekliğe duyarlık boyutunda özgürce anlatım verme çabası olarak görüyorlardı.Hegel sonrası dönemde,Hollanda resmini ikonolojik bir yaklaşımla ele almak ,sosyolojik yaklaşımdan daha ağır bastı.

Resim 15. Jan Miense Molenaer, Self-Portrait with Family Members,1630
Oil on canvas, 64 x 81 cm
Frans Halsmuseum, Haarlem

Spinoza'nın felsefesi ile 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı arasında doğrudan bir etkileşimden ziyade, aynı dönemin ruhunu, entelektüel arayışlarını ve toplumsal dönüşümlerini yansıtan bir paralellikten bahsedebiliriz. Her iki alan da doğanın, düzenin, aklın ve bireyin önemini vurgulamış, dönemin benzersiz kültürel ikliminin bir parçası olmuştur. Spinoza'nın düşüncelerindeki evrensel düzen ve akılcılık, resimdeki kompozisyonel mükemmellik ve detaycılıkta, bireyin özgürleşmesi fikri ise portrelerdeki derin psikolojik analizlerde yankı bulmuş olabilir.

Ruhuna özgürlüğü en tam koşulsuzluk içinde tanıyan gerçek sanatçının Spinoza ile karşılaşmasını en iyi dile getiren kişinin Goethe olduğu söylense de Resim Sanatında bunun 17.yy Hollandalı Ressamları olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Alexander,S.(2019)Spinoza ve Zaman,çev,Berk Yaylım,1.Baskı,,Ayrıntı Basımevi

Altet,X,B,(2011)Sanat Tarihi.Dost Yayınevi.2.Baskı

Balanuye,Ç,(2018) Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?4.Basım.Ayrıntı Yayınları

Berger,J.Bento'nun Eskiz Defteri,(2018)3.Baskı,Metis Yayınları

Bumin,T,(2019)Tartışılan Modernlik.Descartes ve Spinoza,8.Baskı.Yapı Kredi Yayınları

Cogito,Spinoza(2020)Taze Bir Nefes.sayı:99,Yapı Kredi Kültür Yayıncılık

Danto C.A.(2013)Sanat Nedir,Çev.Zeynep Bransel,3.Baskı.Sel Yayıncılık

Deleuze,G, Spinoza:Düşüncenin Hızları,(2021) çev.Sadık Erol Er/Celal Gürbüz,Çizgi Kitabevi

Deleuze,G,Spinoza Pratik Felsefe,(2022)5.Baskı.Norgunk Yayıncılık

Deleuze,G,Spinoza Üstüne On Bir Ders,(2000),çev:Ulus Baker,1.Basım.Öteki Yayınevi

Elkins,J,Nedir Resim,(2021)çev.Evren Erlevent Kence,1.Baskı.Hayalperest Yayınevi

Eroğlu,Ö,(2020)Sanat Yapıtının Kaynağı.1.Baskı.İzlekler, Yayınevi,

Hulten,P.Vermeer ve Spinoza,(2012)1.Baskı.Norgunk Yayınları

Jarrett,C.(2023) Kafası Karışmışlar için Spinoza,çev:Aydın Gelmez,1.Baskı.Dipnot yayınları

Misrahi,R,Spinoza Sözlüğü,(2019)çev:Ece Durmuş,1.Baskı.1.Baskı.Otonom Yayıncılık

Moreau,P.F.(2024)).Spinoza ve Spinozacılık,Çev,Kağan Kahveci,1.Baskı.Türkiye İş Bankası Yayınları

Negri,A,Aykırı Spinoza,(2020)çev,Nurfer Çelebioğlu,Eylem Canaslan,2.Baskı.Zoe Kitap

North,M,(2014)Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret,Çev:Taciser Ulaş Belge,1.Baskı.İletişim Yayınları

Rovere,M.(2020), Spinoza Tayfası,çev,Osman Senemoğlu,Kollektif kitap yayınları

Spinoza,(2019)Bir İsponozun Sevgi Çağrısı,çev;Kenan Sarıalioğlu,1.baskı.Ayrıntı basımevi

Scruton,R,(2007)Spinoza,1.Baskı.Dost Kitapevi Yayınları

Spinoza,B.(2021),Duyguların Gücü,çev,Ahmet Ceylan.1.basım.Gece kitaplığı

Spinoza,B,(2021)Hakikat Kendisinin Ölçüsüdür,Destek Yayınları

Spinoza,(2019)Tractatus de Intellectus Emendatıone,Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme,Çev.Emine Ayman,3.Baskı.Dost Kitapevi

Spinoza,(2016)Törebilim.çev:Nejla Bilgiç, Dorlion Yayınları

Spinoza,B,(2021)Prophecy.1.Baskı.Gece Kitaplığı

Tatian,D.(2009)Spinoza,Dünya Sevgisi.1.Baskı.Dost kitabevi

Tatian,S(2019) Spinoza Daima,2.Baskı.Zoe Yayınları

https://erikgveld.wordpress.com/2014/10/05/johannes-corneliszoon-verspronck-1600-1662/

https://geniuses.club/genius/baruch-spinoza

https://spinozaweb.org/people/37

DICHOTOMIES AS THE FAULT LINE OF NARRATIVE TENSION AND THE CORE OPPOSITIONS IN *CHERNOBYL* (2019)

Deniz KURTYILMAZ[1]

Abstract

Narratives cannot be reduced to the sequential transmission of events; they are multilayered structures embedded with ideological and conceptual density. Meaning often arises not from the events themselves, but from the structural oppositions that shape their configuration. In this context, the importance of dichotomous structures in narrative analysis emerges. This study examines the five-part HBO mini-series *Chernobyl* (2019) through the lens of structuralist narratology, focusing on how thematic and formal dichotomies shape the narrative architecture. The series is not merely a dramatic reconstruction of the 1986 *Chernobyl* Nuclear Disaster, but also a critical reflection on modernity, knowledge regimes, and ethical-political structures. The central research question addresses how the series constructs five key oppositions -truth vs. lies, life vs. bureaucracy, nature vs. technology, female vs. male, and freedom vs. security- and how these oppositions contribute to the articulation of an underlying ideological worldview. The aim is to demonstrate that *Chernobyl* should be approached not solely as a popular cultural product, but as a conceptual site of ideological reflection and critical engagement. Methodologically, the study adopts a qualitative textual analysis grounded in structuralist narratology. Drawing on this theoretical framework, each dichotomy is analyzed in terms of narrative structure, character dynamics, visual strategies, and discursive configurations. This approach enables a multilayered interpretation of the narrative's ideological depth. Ultimately, *Chernobyl* is assessed as a powerful cultural text that makes visible the ethical, ideological, and epistemological tensions of the contemporary world through a densely woven narrative fabric.

Keywords: Narrative, Chernobyl, Dichotomy, Opposition.

Anlatının Gerilim Hattı Olarak Dikotomiler ve *Chernobyl*'in (2019) Temel Karşıtlıkları

Öz

Anlatılar, yalnızca olayların sıralı biçimde aktarımına indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve ideolojik yoğunluk taşıyan yapılardır. Anlam, çoğu zaman olaylar arasındaki ilişkilerde değil, bu ilişkileri biçimlendiren yapısal karşıtlıklarda ortaya çıkar. Bu bağlamda, anlatı çözümlemelerinde dikotomik yapıların önemi ortaya çıkar. Bu çalışma, HBO tarafından 2019'da yayınlanan beş bölümlük *Chernobyl* dizisini, yapısalcı anlatı kuramı çerçevesinde tematik ve biçimsel düzeyde örülen dikotomiler üzerinden incelemektedir. Dizi, yalnızca 1986'daki Çernobil Nükleer Felaketinin dramatik temsili değil; aynı zamanda moderniteye, bilgi rejimlerine ve etik-politik yapılarla ilişkimize dair eleştirel bir sorgulama zemini sunmaktadır. Çalışmanın problematiği, *Chernobyl* dizisinin beş temel dikotomiyi -gerçek/yalan, yaşam/bürokrasi, doğa/teknoloji, kadın/erkek, özgürlük/güvenlik- nasıl yapılandırdığı ve bu karşıtlıklar aracılığıyla nasıl bir ideolojik dünya görüşü inşa ettiğidir. Amaç, bu karşıtlıkların anlatıdaki kurucu rolünü ortaya koymak ve diziyi yalnızca popüler bir kültür ürünü değil, düşünsel bir temsil düzlemi olarak değerlendirmektir. Yöntem olarak, yapısalcı anlatı kuramına dayalı teorik bir çerçeve kurulmuş; ardından her dikotomi örnek sahneler, karakter dinamikleri, görsel anlatım tercihleri ve söylem düzlemleri üzerinden çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu yöntemsel yaklaşım hem içerik düzeyinde hem anlatı

[1] Asst. Professor, Giresun University, Tirebolu Faculty of Communication, deniz.kurtyilmaz@giresun.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8123-8034

biçiminde dikotomik yapının izini sürmeyi mümkün kılmıştır. Sonuç olarak *Chernobyl*, çağdaş dünyanın etik, ideolojik ve epistemolojik gerilimlerini yoğun bir anlatı örgüsüyle görünür kılan güçlü bir kültürel metin olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Çernobil, Dikotomi, Karşıtlık.

INTRODUCTION

In contemporary thought, narrative is not limited to the sequential presentation of selected events; rather, it is understood as a structural form through which meaning is produced in a multilayered way. This form is shaped not only by what is narrated but also by how it is narrated (Meister, 2014, pp. 329–330). More specifically, due to its close relationship with structuralism, contemporary thought has increasingly approached narrative through its formal structure. Consequently, narratology has come to focus on two fundamental components: "Sjuzet" (plot) and "fabula" (story). The sjuzet refers to the surface structure of the narrative, namely how the events are arranged in terms of temporal and causal order, while the fabula represents the deep structure that is assumed to underlie these events based on chronological and causal logic (Herman, 2020, p. 37).

These two levels constitute the multilayered nature of narrative and hold critical importance as a theoretical point of distinction in narrative analysis. This distinction is sometimes referred to using the terms "story" and "discourse", as introduced by the American film and literary critic Seymour Chatman. The distinction between story and discourse similarly refers to a binary structure. The story defines the content level of the narrative and is divided into events and existents. The discourse, on the other hand, refers to the mode of transmission of that content. The interplay between these two dimensions always generates a hermeneutic gap within the narrative, which the reader or viewer is required to fill through a process of inference (Chatman, 2020, pp. 19–20, 27–29).

Although such distinctions are undoubtedly important, it is clear that they remain theoretical in nature. In practice, especially from the perspective of the listener, reader, or viewer, making such a separation is often not feasible. The two components of narrative are perceived together throughout the process of reception and are not experienced as separate entities. Nevertheless, this duality, referred to here as content and discourse, produces significant effects at the level of reception. Various deliberate formal choices made by the narrator, such as the creation of narrative gaps, temporal shifts, preferred modes of narration, or focalization through particular characters, shape the viewer's engagement by prompting the activation of their own inferential mechanisms.

This interactive structure inevitably generates additional layers of meaning on ideological and ethical levels. The viewer is not merely an observer within the world presented by the narrative but also an agent confronted with the value system that this world embodies. Choices such as how events are presented, which characters are centralized, or which values are endorsed expose the viewer to a particular worldview and compel them to make ethical judgments (Hogan, 2022, p. 61). Accordingly, the formal and thematic decisions made within the narrative largely determine which values the viewer aligns with and which conflicts they become centrally involved in. These conflicts are often constructed around clear oppositions, as such contrasts not only drive the narrative forward but also function as one of the most effective narrative devices for positioning the viewer ethically, emotionally, and ideologically (Abbott, 2021, p. 114).

In this context, *Chernobyl*, a five-part miniseries released in 2019 by HBO and Sky Atlantic, can be regarded not only as a dramatic representation of the real-life nuclear disaster that occurred in 1986, but also as a striking example of the formal and discursive operations of narrative. This study analyzes *Chernobyl* through the method of qualitative narrative analysis. Qualitative

narrative analysis is an interpretive approach that aims to uncover the layers of meaning embedded within a narrative by examining its plot structure, characters, themes, discursive formations, and visual elements. Through this analysis, it seeks to reveal the value systems, ideological orientations, and ethical appeals embedded in the text (Herman, 2020, p. 44).

This study aims to examine the narrative structure of *Chernobyl* through the fundamental dichotomies upon which it is constructed, in order to analyze how ethical and political modes of representation are shaped in contemporary television series. Proceeding through five central dichotomies, the analysis seeks to establish a functional relationship between the positioning of characters and the ideological operations of the narrative. In doing so, it proposes an analytical model that focuses not only on the audiovisual impact of disaster narratives but also on the epistemological mechanisms underlying these effects. This approach aims to make conceptually visible how visual narrative intersects with ethical responsibility, regimes of truth, and structures of power.

The Negative Logic of Meaning

Opposition functions as a fundamental mode of conceptual organization and serves as a primary structure through which human thought constructs meaning. A concept gains its significance, above all, through what it is not. In other words, the definition of a concept relies not only on its internal properties but also on the opposing qualities it excludes. This line of thought becomes particularly prominent in modern theories of meaning. As Derrida suggests with his concept of "différance", meanings are not anchored in fixed essences but rather emerge through deferred and displaced differences; the meaning of something concerns less what it is than what it is not (1976, p. 70). This approach posits that the structure of meaning is organized through a negative logic - an idea that goes beyond philosophical rhetoric. Opposition is a constitutive principle that simultaneously governs the operations of language, thought, and representation. White can be defined only in relation to black; silence is the absence of sound; order is conceived alongside chaos.

The functioning of the principle of opposition within cultural systems was clearly articulated by Claude Lévi-Strauss through the development of structuralist anthropology in the first half of the twentieth century. According to him, all cultural structures organize the world through binary oppositions. Dichotomies such as life/death, nature/culture, female/male, and inside/outside form the conceptual foundation of myths, rituals, and everyday practices alike (Lévi-Strauss, 2013, p. 89). These binary structures render complex reality cognitively manageable and enable the production of meaning. In this way, the human cognitive relationship with the world is shaped within a universal model grounded in difference and opposition. Meaning arises from difference, and difference becomes possible through opposition.

Oppositions do not merely produce meaning; they also generate value. This is because the meaningfulness of something often coincides with its being preferred. In this sense, the construction of meaning through opposition inevitably brings with it an axiological order. For example, a hero is not simply an ordinary individual defined by their enemy but becomes an ethically affirmed figure in opposition to that enemy. Semantic distinctions inevitably transform into ethical choices, whereby opposition assumes a normative function. Indeed, binaries such as good-evil, just-unjust, and right-wrong operate less as mere organizational tools for thought and more as calls for us to take a stance.

The principle of opposition operates on cognitive, cultural, and axiological levels and is also reflected in narratives. Narrative, after all, is woven into life itself. It is not merely a structure for the sequential arrangement of events but one of the fundamental forms through which meaning is produced. Indeed, narrative shapes how life is perceived, how experiences are organized, and how

they are evaluated. People do not simply undergo experiences; they organize and make sense of them narratively (Bruner, 1991, p. 4). For this reason, narrative is a fundamental mental form that manifests not only in fictional works but also in memory, historiography, identity construction, and the formation of ethical attitudes.

Within this framework, narrative becomes a structure in which oppositional formations are staged on both cognitive and emotional levels. Moreover, it emerges as a highly effective element. Oppositions not only constitute the dramatic framework of the narrative but also serve as the cornerstone of the value system established by the narrative. This is because certain actions acquire meaning only through the exclusion of others, and specific attitudes are positioned with a value superiority over their alternatives. In brief, narrative cannot progress independently of what is narrated in opposition to what.

In this context, narrative functions as a semiotic system in which choices, exclusions, and value conflicts are shaped. This narrative operation, which Chatman terms “selective value production,” demonstrates that narrative carries an axiological charge at both the content and formal levels. The sequence of values presented in a narrative is often organized through oppositional structures, confronting the viewer with a framework that compels them to think, feel, and even position themselves between opposing poles (Chatman, 2020, pp. 123–125). Thus, the viewer ceases to be a purely passive observer and becomes an active subject engaged in the process, with emotions and attitudes that may evolve as the narrative unfolds.

The Specific Form of Opposition: Dichotomy

The most effective form of oppositional structures in narratives is the dichotomy. Let us begin with a definition. A dichotomy is a form of opposition established between two elements or concepts based on mutual exclusivity and simultaneous interdependence, delineated by clear boundaries. Dichotomies represent not only opposition but also a structural reciprocity and logical counter-dependence. While not every opposition constitutes a dichotomy, every dichotomy inherently involves an oppositional relationship.[1] What makes the dichotomy distinctive is that it represents not merely the contrast between two concepts but also their interdependent and mutually exclusive relationship. In other words, one side of a dichotomy cannot be conceived independently; the existence of one necessarily entails the existence of the other. Therefore, a dichotomy is not simply an opposition between two concepts but a dialectical bond in which the existence of one necessitates the other (Meister, 2014, p. 331).

This dialectical relationship, grounded in the ontological coexistence of opposites, also produces a tragic structure. Here, the concept of "tragedy" is used not in the Aristotelian sense of a downfall resulting from moral corruption, but in the specific context defined by Ernst Fischer. According to Fischer, tragedy arises not merely from the conflict between good and evil, but from situations in which these opposing values are simultaneously both possible and necessary; the truly tragic element is the simultaneous necessity of values that appear irreconcilable (2008, p. 167). Viewed in this light, dichotomies are fully tragic.

Because dichotomous structures make the existence of one opposition possible not at the expense of excluding the other but in conjunction with it, they also represent the negative logic of meaning in its fullest form. “Truth” becomes distinct only in relation to “falsehood,” and “freedom” acquires meaningful value against “security.” As observed, the seemingly insurmountable

[1] Since many oppositions can vary contextually, possess permeable boundaries, or include intermediate forms. For example, between hot and cold, a hybrid and transitional category "warm" is possible. Such oppositions are not considered dichotomies because they do not entail absolute exclusivity. Of course, this distinction should be understood primarily as a theoretical differentiation.

ontological difference in dichotomies entails a necessary complementarity. However, precisely because of this characteristic, dichotomies generate tension rather than stability at the narrative level; oppositions transform into relationships that continually test, question, and reconstruct each other rather than fix meaning. The narrative converts this relationality into dramatic conflict, creating a dynamic that shapes both the plot and the viewer's position, remaining productive until the narrative's conclusion. In doing so, it establishes a holistic universe fully constructed with conceptual and sensory dimensions (Ryan, 2020, p. 29).

The power of dichotomies within narrative lies in their capacity to compel the viewer to adopt a value-laden position -this is precisely where their tragic structure becomes more pronounced. In a dichotomous structure, it is impossible to generate genuine meaning by identifying with only one of the two poles. While the viewer inevitably recognizes the necessary existence of both poles presented by the narrative, they are also compelled to make a choice between them. Consequently, the viewer does not remain a passive spectator but forms a moral relationship with the narrative that is far more authentic and complex than a simple opposition could create. Although the success of any narrative rests on its ability to position the viewer as a value-laden interpreter (Fisher, 1987, p. 63; Hühn et al., 2009, p. 12), dichotomies prove to be far more effective than clichéd oppositions in establishing a normative sphere of influence.

Dichotomy inevitably shapes the ideological dimension of the narrative. Cultural texts construct a worldview not only through what they represent but also through what they represent in opposition to something else (Eagleton, 2014, p. 113). In this context, dichotomies also establish the political backbone of the narrative. The narrative itself is never independent of value, and which pole is affirmed, which position is presented to the viewer as preferable, or which values are prioritized reveal the ideological orientation of the narrative, sometimes implicitly and sometimes explicitly. Acknowledging the validity of both poles in an opposition does not preclude taking a side.

The Structural Axis of Tension in the *Chernobyl*'s Narrative: Tracing Five Fundamental Dichotomies

Chernobyl, a five-part miniseries written by Craig Mazin and directed by Johan Renck, was released in 2019 as a co-production between HBO and Sky Atlantic. The series centers on the reactor explosion that occurred on April 26, 1986, at the *Chernobyl* Nuclear Power Plant located within the Ukrainian Soviet Socialist Republic of the Soviet Union. The dramatic structure of *Chernobyl* draws upon various historical and oral sources, most notably Svetlana Alexievich's *Voices from Chernobyl* (2005)[1], although this influence is not explicitly acknowledged in the production

The series employs a cyclical plot structure that departs from classical chronology to present a modern narrative. By intertwining events before and after the explosion and retrospectively framing the entire process through courtroom scenes in the final episode, it constructs a fragmented yet comprehensive structure. In fact, the series successfully continues the tradition of "complex narrative" that has gained prominence since the 1990s: Non-linear editing, multilayered temporal structures, deliberate withholding of information, and morally ambiguous characterizations… This approach integrates the viewer's effort to acquire knowledge about the

[1] Belarusian journalist Svetlana Alexievich recorded in-depth testimonies of over 500 witnesses regarding the disaster in her book. Alexievich's comprehensive work is regarded today not only as a successful example of oral historiography but also as a masterpiece in the fields of collective memory resistance, cultural awareness, and ethical consciousness. In 2015, she was awarded the Nobel Prize in Literature for constructing "a monument dedicated to the suffering and courage of an era through her polyphonic writings" (*The Nobel Prize in Literature 2015 – Svetlana Alexievich*, 2025).

events into the narrative itself (Mittell, 2015, p. 29), while also inviting active engagement with the ethical and political dimensions of the catastrophic events portrayed.

At the visual level, *Chernobyl* skillfully blends documentary aesthetics with dramatic fiction techniques. The visual narration reinforces both historical authenticity and emotional intensity through restrained acting choices and a spatial composition that strives for realistic recreation. The muted gray and greenish tones in the color palette visually embody the ideological uniformity of Soviet bureaucracy (Paget, 2021, p. 92). However, this aesthetic approach does not remain static; each episode exhibits formal variations that correspond to the subject matter and psychological intensity. These variations are not merely technical choices but deliberate visual strategies that deepen the narrative's layers of meaning.

For instance, in the first episode, handheld camera work is prominent during the direct moments of the disaster; the shaking and sudden shifts in the footage create a sense of both physical and cognitive chaos. In contrast, from the second episode onward, the visual tempo slows dramatically; the camera becomes more stable, and the framing more symmetrical. These choices visualize the rigid and inert structure of bureaucratic mechanisms. In the depiction of bodies affected by the disaster, bursts of white light stand out; these light flares, simulating radioactive radiation, produce an effect bordering on abstraction, particularly in hospital scenes.

Director Johan Renck's effective visual language is not only aesthetic but also allegorical. To illustrate with an example: the melting of the reactor core, the deformed bodies affected by radiation, and the disintegration of the Soviet system are represented within the same visual plane, alongside flowing concrete and blood spreading across patients' mattresses. These fluid, uncontrollable, and seeping forms become indicators of collapse and dissolution in every sense. Details of this nature, which attentive viewers will notice, clearly demonstrate the series' effort to establish a nuanced visual language.

Truth / Lie

The most prominent dichotomy at the center of *Chernobyl* is undoubtedly the conflict between truth and lie. This opposition functions as an allegorical structure representing the operation of an entire system as an ethical dilemma. The series largely dramatizes the Soviet bureaucracy's tendency to suppress the truth, portraying the atrocious conditions that led to the nuclear disaster and the subsequent strategies of denial. Here, lie is presented not merely as an individual failing but as a systemic norm. Truth, in contrast, is depicted as a transformative force, yet one that is profoundly destructive for those who align themselves with it. Fundamentally, this dichotomy serves as a superordinate determinant that shapes all other conflicts. Each of the other binaries is essentially reconfigured within the plane of the struggle between truth and lie.

The dichotomy is explicitly presented to the viewer from the very first scene of the series. In the opening sequence, Legasov (Jared Harris) poses the question, "What is the cost of lies?" as he records all the facts about the disaster prior to his suicide. This question takes center stage throughout the series, and its answer is made clear: lives. The lie is not only Legasov's burden but represents an institutional form of denial responsible for the loss of hundreds, even thousands, of lives. Indeed, this truth was suppressed by the Soviet Union. According to the factual information provided at the end of the series, the USSR officially attributed only 31 deaths directly to the *Chernobyl* disaster, while the systemic dimensions of the catastrophe have been relegated to invisibility within the official historical narrative.

The opposition between truth and lie is represented at the formal level through aesthetics and often visual symbolism. For example, the scene depicting the interaction between the miners assigned to build a cooling pool beneath the reactor after the explosion and the Soviet Minister of

Mines illustrates the truth/lie dichotomy. When the miners realize they are being lied to about the nature of their work, they openly refuse to proceed. Yet, once they learn the truth, they continue their tasks despite knowing the mission is fatal. In fact, the disturbing "bare" reality is that the vast majority of those forced to work in the area after the disaster would not survive long. For this reason, the scene in which the miners' shift supervisor, Glukhov (Alex Ferns), walks stark naked toward the suited state officials who consistently lie becomes a visual allegory of the tension between truth and lie.

The victimization of characters who speak the truth within the narrative reveals the corporeal and affective dimensions of this conflict. Those who defend the truth often face isolation, systemic exclusion, or physical harm. In this respect, the series depicts the cost of speaking truth both explicitly and implicitly. Speaking the truth becomes an ethical and, in Arendt's terms, a political issue that requires a willingness to endure potential consequences. As she states, "To tell the truth in totalitarian regimes is an act of revolution" (1972, p. 259).

Throughout the narrative, the efforts of Legasov and Ulana Khomyuk (Emily Watson) signify not only the uncovering of the scientific truth behind the nuclear reactor explosion but also the exposure of political lies. The pursuit of scientific truth, which is often a challenging task due to bureaucratic obstacles, functions in the series not merely as a quest for knowledge but as an endeavor to direct responsibility to its rightful place. Therefore, the state apparatus's attempts to conceal the technical causes of the disaster can be interpreted as an ethical-political suppression.

The success of the *Chernobyl* narrative in handling the truth/lie dichotomy also stems from its deconstructive temporal structure. As noted above, the series abandons the classical linear narrative form by frequently intertwining three main temporal planes -the period before the disaster, the moment of the disaster, and the aftermath. This narrative choice, selected to render truth as an object of investigation, not only presents a representation of the past but subjects it to deconstruction, thereby covertly involving the viewer in the unfolding inquiry aimed at uncovering the truth.

The courtroom scenes in the final episode represent the resolution point of the truth/lie dichotomy. Despite resistance from Soviet officials, Legasov systematically explains why and how the nuclear reactor exploded, thereby undermining the official narrative that sought to obscure responsibility -although he was compelled to lie to the international community on this matter. In this sense, the final episode constitutes an institutional articulation of suppressed or distorted truth. Legasov's statements embody a dramatic convergence of technical knowledge and ethical responsibility, while the assistance of Boris Shcherbina (Stellan Skarsgård), who undergoes a spiritual transformation in the course of the narrative after initially being portrayed as a conservative bureaucrat and ultimately takes a stand with the truth, materializes as a confession from within the system.

The full disclosure of the facts in the courtroom retrospectively imbues the series' opening scene with deeper significance. Legasov's suicide, following the completion of his voice recordings detailing what he knew about the incident, becomes an act that establishes the ethical-political form of the narrative. The recordings, which answer the question "What is the cost of lies?", and the suicide, occurring precisely on the second anniversary of the disaster, constitute a final sacrificial act to bring suppressed truth into circulation. Thus, the series creates an ethical circle between its opening and closing: the truth must be spoken at any cost, for otherwise, all that remains are lies.

The factual footage and information presented at the series' conclusion integrate the ethical foundation constructed through the fictional narrative with historical reality. This segment functions as a "verification frame," emphasizing that the dramatic events portrayed throughout

the narrative are not merely a scripted story but a representation of the truth itself. Furthermore, it illustrates how the boundary between fact and fiction is deliberately blurred. A truth conveyed within an affective and narrative framework can leave a much deeper impression than cold statistics. Yet, the factual material presented in the finale also actualizes the series' ongoing call to "speak the truth," through its own formal choices.[1]

Life / Bureaucracy

Another prominent structural dichotomy is that of "life" versus "bureaucracy." This opposition conveys a powerful critique of how the system subordinated life to abstract ideals. Throughout the series, bureaucracy is depicted not as a mechanism designed to protect life but as one programmed primarily to sustain itself. In many scenes, bureaucratic logic reveals the paranoia characteristic of the Soviet Union during the Cold War era; decisions are often centered not on the health and welfare of the people but on the image projected to the outside world.

For instance, the robot imported from West Germany to clear the radioactive graphite blocks scattered on the roof after the disaster becomes inoperative as soon as it is activated. This failure is due to Soviet officials deliberately underreporting radiation levels to the international community. Official records did not reflect reality but only documented the highest levels anticipated within their own official narrative. This incident exemplifies the logic of bureaucracy that disregards the practical realities of life.

Although bureaucracy is commonly conceived in Weberian terms as a rational and efficient model of administration, in the *Chernobyl* universe it assumes quite the opposite function. From the very outset of the disaster, the viewer encounters a hierarchy that either fails to grasp or refuses to acknowledge the severity of existential risks. The scene featuring veteran city council member Zarkhov (Donald Sumpter), who opposes the evacuation of Pripyat, exposes the ideological roots and representational logic of bureaucracy. By insisting that the reactor's name is not "Chernobyl" but the "Vladimir Ilyich Lenin Nuclear Power Plant," Zarkhov does more than correct a name; his compliance with official records in changing the colloquial name used in everyday life reveals a bureaucratic stance that prioritizes bureaucracy over life in the life/bureaucracy dualism.

Zarkhov also articulates the necessity of absolute loyalty to the imagined authority of a deceased leader, thereby rendering the rigidity of the bureaucratic order on stage as an ideological form of mummification. Following the elderly man's compelling speech, which dismisses life in favor of ideals, the city is not evacuated and is effectively isolated from the outside world. This decision is enthusiastically applauded by the plant and city officials, potentially at the cost of thousands of lives

Similarly, in the initial moments following the reactor explosion, Anatoly Dyatlov (Paul Ritter) and subsequently nearly all other officials deny the possibility that the reactor core could have been exposed. This denial reflects an inherent blindness within the bureaucratic system. Abstract, paper-based official forecasts maintain that such an event is technically impossible. However, what is deemed impossible on paper has indeed occurred in reality. Evidently, there has long been a disjunction, even a chasm, between theory and practice.

[1] The information presented demonstrates that the scale of the disaster -both in its tragic and, paradoxically, poignant dimensions- transcends the boundaries of fiction. All those who went to watch the fire from the railway overpass now known as the "Bridge of Death" perished. Similarly, nearly half of the miners who excavated the radioactive soil to establish the cooling system did not live to see their fortieth birthday. Yet, Lyudmila Ignatenko (Jessie Buckley), whom we assume will die because she never leaves her husband's side even for a moment, and the three brave divers who plunged into radioactive water with little hope of survival, are still alive and well today.

When read alongside the Lenin statues and portraits that surround the plant and decorate the officials' offices, these scenes imply that blind loyalty to the state and its ideological founder transforms into a stubbornness that endangers life. The statues' and portraits' stillness and indifference -often depicting Lenin gazing toward distant horizons- combined with the officials' archaic loyalty, convey to the viewer the nature of ideology as it becomes increasingly bureaucratized, rigid, and emotionally detached from those it governs. Rather than protecting its citizens, the state reduces them to administrative objects (Agamben, 2005, p. 8).

This is precisely what the USSR did. Ilya Repin's painting *Ivan the Terrible and His Son* (1885), displayed on the walls of the Kremlin Palace, offers a powerful image of how the "patriarchal" state bureaucracy enacts violence upon its own "children." The painting depicts the immediate aftermath of the 16th-century Russian Tsar Ivan IV's killing of his own son in a fit of rage. The panic and remorse in the Tsar's eyes, along with his belated tenderness toward his son's lifeless body, allude to the destruction of the future in order to preserve the authority's own existence. This directly parallels the structure of the Soviet bureaucracy as represented in the series. The regime is portrayed as a model of power that sacrifices its citizens.

As the series progresses and the conflict becomes more pronounced, a significant shift occurs. Initially acting as an extension of the system, Shcherbina undergoes a profound transformation influenced by the deaths he witnesses and Legasov's humanitarian impact. This transformation can be read as an ethical awakening emerging from within the bureaucracy. Once a bureaucrat wholeheartedly loyal to the state's official narratives, Shcherbina evolves into a figure who spares no effort to protect human life. Nevertheless, the confession he makes at the series' end is striking in that it reveals the fragility of Shcherbina's idealism. The Soviet Union's second-in-command remarks: "At first, I thought it was not important, because if it were, they wouldn't have sent me."

What Shcherbina confesses to is his own incompetence. Even the man appointed after Gorbachev is inwardly aware that he is unfit for the role. Indeed, most of the officials are steeped in ignorance; for example, Shcherbina is assigned to investigate what happened in Pripyat, yet he has no knowledge of how a nuclear reactor operates. Far graver, however, is the ignorance of the engineers Akimov (Sam Throughton) and Toptunov (Robert Emms), who are to carry out the safety test protocols that led to the explosion. The pair attempt to conduct a test they have never experienced before by strictly following the instructions they have at hand. Leonid Toptunov, only 25 years old, is appointed as the chief engineer of the plant despite insufficient experience - a detail particularly emphasized to highlight the extent of incompetence and favoritism within the USSR.

The bureaucracy's disregard for life is revealed in the most tragic way through Khomyuk's investigations. Before the trial, Khomyuk examines all the documents she can find and interviews witnesses, uncovering that the plant managers, motivated solely by personal interests (such as promotion expectations or pressure to complete reports) failed to conduct many safety tests, instead falsifying records to show that these tests had been completed on paper. However, such bureaucratic manipulations were not confined to the local level. For instance, the USSR's obsession with meeting its paper energy production targets caused several postponements of the necessary power reduction procedures required for the safety tests at the plant, thereby paving the way for the disaster. In this context, the catastrophe did not occur due to a technical malfunction, the errors of underqualified experts, or the negligence of a few ambitious managers; rather, it was the insensitivity of bureaucratic logic toward life that made it possible. In this respect, *Chernobyl* represents an ideological collapse and dissolution.

Indeed, the profound structural impacts of the disaster on the Soviet regime were not limited to economic and ecological dimensions but fundamentally undermined the legitimacy of the entire

system. One of the most explicit voices expressing this was the Soviet leader of the time, Mikhail Gorbachev. In an article he wrote in 2006, Gorbachev stated, “The nuclear disaster of 1986 may well have been the real cause of the Soviet Union’s collapse five years later, even more so than perestroika” (Gorbachev, 2006). This view indicates that *Chernobyl* was not merely a technological failure but also an ideological rupture. The disaster created a symbolic collapse before becoming political, irreparably eroding public trust in the government. Therefore, the bureaucracy/life conflict portrayed in the series also signals the structural decay that heralded the disintegration of the Soviet system.

Nature / Technology

Another narrative tension unfolds between nature and technology. This dichotomy in *Chernobyl* is constructed not only as an environmental theme but also as a philosophical conflict that effectively reveals the limits of human knowledge and power. Throughout the series, technology appears as a (masculine) force premised on the claim to control and transform nature; whereas nature emerges as a (feminine) power exposing the unpredictable and destructive consequences of this intervention.

The ontological division between nature and culture becomes especially visible in the tension between the nuclear power plant and military elements representing technological modernity, and the corporeality -imbued with the meaning of nature’s representative. A fresco on the wall of the nuclear research center in Belarus where Khomyuk works depicts two stylized male figures in the Russian Constructivist aesthetic, controlling an atomic nucleus. However, this visual, contrary to the absolute control it represents, repeatedly highlights the ironic visual critique of the technological control illusion emphasized throughout the series.

A nuclear power plant represents the pinnacle of modern reason’s desire to understand and control nature. However, the explosion at Chernobyl reveals just how fragile this desire is before nature, even when manifested through the most technically sophisticated means. This collapse is not only a physical destruction but also a symbolic failure of humanity’s attempt to dominate nature. As Heidegger states, modern technology is not merely a tool but a mode of being that seeks to render nature as a "standing reserve," readily available for use (2003, p. 19). Yet, this process of ‘standing reserve’ transforms not only nature but also humans themselves. In the framework of a technical system aimed at mastering nature, the human is increasingly positioned as an accessible and compliant element, subordinated to the logic of control.

Why, then, do we so rarely call this danger to mind? The modern human being has become so thoroughly absorbed in the triumphs of technological capability that they have lost the ability to imagine the destructive potential they themselves have unleashed (Anders, 2022, p. 64). The Chernobyl disaster marks the moment when the unreflective rationality of technology collides with its own origin, namely, the instrumentalization of nature. In seeking to keep nature at hand, humanity ultimately transforms its own existence into a mere function of the technical system. This moment signifies the collapse of the dominative relationship established between nature and humanity, exposing the threshold at which everything, including the human, becomes subservient to the technical order. In this sense, the wound that Chernobyl opens is the traumatic revelation that within this apparatus, the human being has already objectified themselves.

The failure to remove the radioactive graphite debris scattered across the reactor roof using robots, leaving the task to the human body, or in other words to “natural” labor, is a moment when both the limits of technology and the vulnerability of the body become dramatically evident. The robots, once a source of engineering pride, prove ineffective under the intensity of radiation, and the human body is thereby positioned as a substitute component within the technical system. In response to being repelled by nature, technology seeks to close its gap by turning to the human

body. The human being becomes at once the bearer and the casualty of their own technological creation.

The necessity of carrying out the task of removing the radiation-emitting graphite fragments from the roof not through bionic, but through biological labor, places the human body directly within this ambiguous zone. In the scene depicted in the fourth episode, each worker in protective clothing is given only 90 seconds to perform the cleaning; afterwards, the body is considered "used" and withdrawn from the site, as judged by the logic of the technical system. The function of the body is not determined by measurable risks, but by the absolute imperative imposed by the system. Within this configuration, a semantic proximity emerges among technology, nature, and the system. The melting reactor core and the tissues that radiation begins to corrode acquire an implicit equivalence in the narrative, becoming intertwined with the disintegration of the technocratic order.

The radiation released by the reactor explosion, through its invisibility and immeasurability, disrupts the modern epistemological claim to predictability and control. Knowledge regimes that construct nature as a passive, inert, and representable object are ultimately confronted with traumatic returns in which nature asserts its autonomy (Haraway, 1985, p. 71). Radiation, as Legasov describes it, is like “millions of bullets buzzing inside a single glass of water”; it marks the return of nature to the scene as an unrepresentable and absolute threat.

This threat first becomes visible in the image of a bird suddenly falling to the ground in Pripyat. Death begins with the most fragile elements of nature and signals that humans, too, are no longer exempt from this danger -for what in nature is more fragile than the human being? In this way, the technological civilization’s ambition to dominate nature turns into an irreversible conflict, even into a prolonged and exhausting war. The evacuation of rural villages and the brutal killing of a cow in particular invite reflection on the ethical and existential dimensions of human intervention in nature. Similarly, the repeated washing of radioactive waste and the desolate images of abandoned Pripyat become representations of an artificial world, created by culture, being reclaimed by nature. In the fourth episode, the systematic killing of contaminated animals marks the most grotesque embodiment of this war. The burial of these animals in concrete, just like the firefighters, is a striking detail that reminds the viewer that, ultimately, the human cannot remain separate from the nature it so often positions itself against and believes itself to rule. Instead, it must share the same fate.

The symbolic presence of nature within the narrative is not limited to signifying catastrophe; it also traces the arc of character transformation. The small caterpillar that appears on Shcherbina’s hand before the trial becomes a symbolic expression of his internal change. It marks the moment when a bureaucrat, once positioned in opposition to nature, begins to alter his relationship with it. For this reason, it is Shcherbina who, as Legasov notes, ultimately ensures that the classified information necessary to prevent such a disaster from recurring is brought to public attention, even at the cost of his own safety. In doing so, he fulfills the role of providing what is needed to those on the front lines of the battle.

Female / Male

Chernobyl symbolically renders visible the social structures that make the disaster possible. Among these, the most significant are the gender roles situated within a patriarchal and corrupt bureaucratic system. While the majority of male characters are depicted as part of this system, female characters appear as moral agents who exist outside, oppose, or seek to transform it. In this context, Ulana Khomyuk stands out as a particularly prominent figure, constructed as a symbolic representation of many real-life female scientists. According to the series’ creator Craig

Mazin, this character aims to represent a collective resistance through an individual figure (Mazin, 2019).

The collective identity referred to by Mazin finds its concrete real-world counterpart in Svetlana Alexievich, the author of *Voices from Chernobyl*. Khomyuk's systematic efforts to gather testimonies, her insistence on voicing the silent truths behind the events, and her struggle to break through institutional silence directly echo Alexievich's ethical writing style based on testimonial narratives. Like Alexievich, Khomyuk produces a narrative that reveals not only the technical but also the human dimensions of the disaster, exposing the significance of silences. Her opposition to authority is grounded not only in scientific knowledge but also in an ethical intuition tied to the responsibility of disseminating that knowledge. For this reason, Khomyuk's position simultaneously delineates the boundaries of a moral field of resistance.

Khomyuk is not alone. An intuitive awareness of the disaster manifests itself in many female characters throughout the series. For example, in the very first episode, the nurse working at the hospital in Pripyat, Rosie Sheehy, upon hearing about the fire at the nuclear reactor, asks the chief physician, "Is there any iodine?" Her question about a medication that could be used against radiation exposure indicates that she is the first to grasp the exceptional nature of the situation. In contrast, the male chief physician responds with almost sarcastic indifference, asking, "Why would there be iodine?" The two opposing attitudes in this scene become a representation of a gendered difference in intuitive perception: the woman as a cautious subject foreseeing potential danger, and the man as an indifferent figure equipped with the ignorance produced by the system. Later, the same nurse isolates the radioactive clothing of firefighters who became radiation victims -garments that still emit lethal doses of radiation today-preventing further contamination of the environment. In this sense, she successfully assumes the role of limiting harm where the masculine bureaucracy has failed.

The same intuitive sensitivity is also evident in Khomyuk: the first person to recognize the nuclear accident, which the USSR managed to conceal from the world even if only briefly, is not only equipped with scientific expertise but also possesses an extraordinary attentiveness that allows her to connect the facts. Here, the contrast between the masculine and the feminine becomes particularly concentrated. For example, the entire local city administration, which fails to grasp the scale of the danger and obstructs the evacuation of the city, consists solely of men. While the men of the symbolic order are distracted by numbers or ideals long obsolete, the woman has already come into contact with the reality of the disaster -fully and wholly.

Lyudmila Ignatenko endures physical deterioration as she refuses to leave her husband until his death. Despite her pregnancy and the doctors' warnings that the fetus would be affected by radiation, her decision to stay by his side becomes a symbol of protective desire and compassion embodied through the female body. However, the female body is positioned not only as a vessel of care and intuition but also as a fragile carrier of disaster.

Lyudmila's baby dies within hours of birth due to exposure to a high dose of radiation in the womb. This loss signifies the disruption of life's continuity. The female body transforms into a site that both "carries the future" and "pays the price of the catastrophe." The rapid death following birth also opens the door to a political metaphor. The infant embodies the Soviet Union's brief future built upon nuclear devastation; A future that cannot endure. The system itself has evolved into a structure that no longer produces life but leaves only death and damage in its wake.

The solidarity among women is also noteworthy. Within the hierarchical and truth-concealing system constructed by men, women develop a language of mutual sensitivity and support. Khomyuk's act of giving iodine to her superior's secretary in Belarus and warning her to travel

east in order to protect her from radioactive fallout exemplifies this type of solidarity. Neither the secretary's being a woman nor Khomyuk's sense of responsibility -motivated by an instinct to protect a fellow woman- is coincidental. Likewise, Khomyuk's coded phone conversation with a female colleague in Moscow represents an alternative and resistant mode of communication against the censorious nature of masculine power. In this brief scene, one woman understands another's language, and an exchange of information becomes possible even under the surveillance of authority. Thus, within the false order established by men, women's sensitivity and unspoken solidarity create an ethical rupture in the narrative that challenges the absolute authority of the *Iron Curtain*.

The series succeeds not only in depicting the distinction between men and women as biological but also in elevating it to a more abstract and symbolic plane. The character of Legasov is portrayed with qualities traditionally associated with the "feminine": His commitment to truth and the value of human life, his unease with the bureaucratic system, emotional vulnerability, and, most importantly, the profound sense of responsibility he carries... These traits position him as a feminine counterpoint to the male-dominated bureaucratic order.

The dynamic between Legasov and Shcherbina is particularly noteworthy in this regard. Initially, Shcherbina functions as a "father" figure: he gives orders, does not question, and embodies authority. Their collaboration at first resembles a troubled marriage. However, over time, their relationship evolves into a form of complementarity in which the masculine and feminine poles come together side by side rather than in opposition. One concrete example of this is Shcherbina's question, "What will happen to our boys?" referring to workers and firefighters exposed to radiation. The emphasis on "boys" echoes the emotional sense of responsibility of parents. The detailed and poignant answer to this question, posed by the authoritative and emotionally reserved father figure, is given by Legasov, who embodies the feminine face of their partnership.

Freedom / Security

The final notable opposition is between freedom and security. This dichotomy becomes pronounced through the theme of the authoritarian system establishing its legitimacy via discourses of security. The series vividly dramatizes, both narratively and visually, the Soviet regime's systematic suppression of freedom and individual responsibility in the name of absolute security and stability. It is also important to note that this opposition often intertwines with the dichotomies of truth/falsehood and life/bureaucracy, forming an interdependent triadic structure.

Following the reactor explosion, the authorities' primary reaction is to "maintain control." This control is undoubtedly political rather than technical. Expected methods such as restricting the flow of information and pressuring scientists are not unique to the USSR. In fact, all modern states regulate freedom in the name of managing life; they establish regimes of security by governing knowledge and the body (Foucault, 2003, p. 137). In this context, security is not about protecting public health or mitigating the effects of disaster. Rather, the Soviet state's discourse of security serves as a tool to suppress truths and preserve the ideological coherence of the system. This irony is embodied in the fourth episode during the soldiers' lunch break after killing animals, when Garo (Alexej Manvelov) loudly reads a propaganda banner hanging crookedly in the background: "Our goal is the happiness of all mankind."

The primary objective of a state influenced by the Cold War is to prevent any images revealing the collapse of the system from leaking out. Ensuring this security is the foremost concern. This is a natural response of an authoritarian state apparatus: authoritarian regimes maintain their legitimacy in a perpetual state of emergency by suspending all citizenship rights during crises (Agamben, 2005, pp. 2–3). Legasov is compelled by the KGB to lie, attributing the explosion to a mere operator error. The security of state secrets has become so absolute that, according to his

own admission, even KGB Director Viktor Charkov (Alan Williams) is under surveillance; in other words, the figure at the very top of the security system is not free -even he cannot speak or act as he wishes.

This situation clearly reveals the absolute asymmetry inherent in the freedom/security dichotomy, a theme visually echoed in their final meeting. When Legasov is taken to a room to meet with the head of the KGB before testifying in court, the room's wallpaper draws attention: its pattern resembles a grid. This "cage," rendered in pale green, the color emblematic of bureaucracy, with white lines, subtly conveys to the viewer that Legasov's freedom of expression is being constrained by the bureaucratic apparatus.

The "interest of the state," repeatedly emphasized by Charkov, takes precedence over the individual's right to speak the truth. Consequently, Khomyuk's scientific investigation into how the reactor exploded faces censorship. Technical information classified as "state secret" is even withheld from scientists. While the state's security reflex seeks to control its relationship with accurate knowledge, freedom emerges as a rare and costly discourse of truth. The courtroom scene in the final episode transforms into a political stance in which freedom is asserted through ethical responsibility, opposing the system's security-driven lies.

Freedom is represented not only by the act of speaking but also by the courage to take action, thereby acquiring an existential resonance. Difficult, dirty, and deadly tasks must inevitably be carried out by someone. Within this necessity, the willingness to perform such tasks becomes a definition of freedom. Miners descending into tunnels or soldiers sent to the front act with full awareness of impending death; this conscious march creates a rare space of freedom within the structural insecurity imposed by the system. This volitional orientation, emerging under conditions where necessity becomes absolute, embodies a paradoxical form of freedom.

The most striking example in this context is Legasov's suicide. Although two years have passed since the disaster, Legasov, kept under state surveillance, ends his life after leaving behind audio recordings that bear traces of the truth. This act of suicide transcends individual exhaustion and assumes the character of an ethical imperative that enables the suppressed truth to enter public discourse. Legasov's death makes it possible for silenced knowledge to resonate anew in the collective memory; at the point where speech becomes impossible, the absence of the body transforms into expression. Thus, death evolves into the final possibility of freedom, revealing truth against silence.

CONCLUSION

Chernobyl is not only a dramatic reenactment of a real disaster but also a dense cultural text that reveals the ethical, epistemological, and ideological structures of contemporary narratives. This study has demonstrated how the series constructs narrative tension and intellectual frameworks through five fundamental dichotomies: truth versus lie, life versus bureaucracy, nature versus technology, female versus male, and freedom versus security. These dichotomies function not merely as dramatic oppositions at the level of content but also as narrative strategies that position the viewer within an ethical stance.

As structuralist narratology shows, every narrative produces meaning not only through what it tells but also through how it tells it. In this regard, *Chernobyl* establishes a value system operating through conflicts and contradictions. The truth/lie opposition, as an overarching determinant permeating the entire narrative, lays the groundwork for all other conflicts, while the freedom/security dilemma opens a striking line of political interpretation for the series. Similarly, the life/bureaucracy and nature/technology conflicts represent the crises of modernity on both

visual and narrative planes. The female/male dichotomy reveals not only a gender-based inequality but also a deeper affective difference operating between intuitive ethics and authoritarian rationality.

Table 1

Oppositions Forming the Axes in *Chernobyl*

Axis	**Counter-Axis**
Truth	Lie
Life	Bureaucracy
Nature	Technology
Female	Male
Freedom	Security

The courtroom scene in the series' final episode functions as a formal echo of the meaning system established throughout the narrative. Legasov's explanation of the reactor's explosion process through five fundamental (oppositional) components offers the viewer not only a causal chain of events but also a representation of tension. Balance and imbalance, knowledge and uncertainty, safety and neglect, human and system, control and collapse. This bipolar structure reveals to the viewer that the explosion constitutes not only a physical and technological failure but also an epistemological and ethical collapse.

It should be noted that throughout the narrative, the viewer follows five central dichotomies constructed between truth and lie, life and bureaucracy, nature and technology, female and male, freedom and security. These oppositions are organized not merely as isolated pairs but also as structural axes arranged in parallel. Truth, life, nature, female, and freedom occupy the same narrative plane, while lie, bureaucracy, technology, male, and security lie on the opposing axis (see Table 1). Thus, the narrative is successfully structured as a wholly closed and symmetrical system of meaning. Such axial structuring clearly confirms the principle of meaning production through systems of oppositions, a foundational proposition of structuralist analysis.

The narrative of *Chernobyl* should be read as a semiotic representation of systemic collapse, made visible through the aggregation of individual tragedies. With its dense narrative fabric woven around dichotomous structures, the series must be regarded not merely as a television narrative but as a field of inquiry interrogating the value conflicts of the contemporary world. As an ethical and ideological analysis emerging from the representation of a real disaster, *Chernobyl* offers the viewer a valuable hermeneutic framework that provokes reflection not only on the past but also on the present and possible futures.

REFERENCES

Abbott, H. P. (2021). *The Cambridge introduction to narrative* (3rd ed.). Cambridge University Press.

Agamben, G. (2005). *State of exception* (K. Attell, Trans.). University of Chicago Press.

Alexievich, S. (2005). *Voices from Chernobyl* (K. Gessen, Trans.). Dalkey Archive Press.

Anders, G. (2022). *İnsanın eskimişliği: Nükleer çağda ruhun durumu üzerine*. İthaki.

Arendt, H. (1972). *Crises of the republic: Lying in politics, civil disobedience, on violence, thoughts on politics and revolution*. Harcourt Brace Jovanovich.

Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry, 18*(1), 1–21. https://doi.org/10.1086/448619

Chatman, S. B. (2020). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* (Reprint ed.). Cornell University Press.

Derrida, J. (1976). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). John Hopkins University Press.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı: Giriş* (T. Birkan, Trans.). Ayrıntı.

Fischer, E. (2008). *Sanatın gerekliliği* (A. Cemal, Trans.). Evrensel Basım Yayın.

Fisher, W. R. (1987). *Human communication as narration: Toward a philosophy of reason, value, and action*. University of South Carolina Press.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin tarihi 1: Bilme istenci* (I. Ergüden, Trans.). Ayrıntı.

Gorbachev, M. (2006, April 15). *Turning point at Chernobyl* [The New York Times]. https://www.nytimes.com/2006/04/15/opinion/turning-point-at-*Chernobyl*.html

Haraway, D. (1985). A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review, 15*(2), 65–108.

Heidegger, M. (2003). *Tekniğe ilişkin soruşturma* (K. Durukan, Trans.). Paradigma.

Herman, D. (2020). *Narratology beyond the human: Storytelling and animal life*. Oxford University Press.

Hogan, P. C. (2022). Emplotting a storyworld in drama: Selection, time, and construal in the discourse of Hamlet. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology* (2nd ed., pp. 50–66). University of Nebraska Press.

Hühn, P., Pier, J., Schimdt, G., & Schönert, J. (2009). *Handbook of narratology* (1st ed.). De Gruyter.

Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (I. Ergüden, Trans.). İthaki.

Mazin, C. (2019). *Chernobyl: Official podcast* [Interview]. https://www.youtube.com/playlist?list=PLSduohp5OGXzQ7RU5FZxvqgDkH9NWLJzR

Meister, J. C. (2014). Narratology. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.), *Handbook of narratology* (pp. 329–350). Walter de Gruyter.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.

Paget, D. (2021). Noisy silence: The audiovisual politics of *Chernobyl*. *Journal of Visual Culture, 20*(1), 87–95.

Ryan, M.-L. (2020). Story/worlds/media: Tuning the instruments of a media- conscious narratology. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press.

The Nobel Prize in Literature 2015 – Svetlana Alexievich. (2025). Nobelprize.Org. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/facts/

FELSEFEYE SANATLA BAKMAK

Oya Esra BEKTAŞ[1]

Öz

Felsefe on altıncı yüzyılın başlarından yirminci yüzyıla dek adeta modern aklın temsilciliğini yapmış, bu aklı hem güçlendirmiş hem de ona dayanarak kendini var etmiştir. Bu var olma çabası, ne yazık ki kendi içinden çıkan bilimlerin hızlı gelişimi karşısında felsefeyi bir krizle yüz yüze getirmiştir. Matematiksel bir akılcılıkla yürümeye çalışan felsefe, kendini bir bilim olarak ortaya koymaya çalışırken ne yazık ki özünden ödün vermiş, Boethius'un diliyle ifade edilecek olursa üzerindeki elbise daha da yıpranmıştır. Bunu fark eden bazı filozoflar, bilimsel olmayan bir felsefenin olanağını tartışmaya ve felsefeyi gerçek özüne ulaştırmanın yollarını aramaya başlamıştır. Bu yollardan birisi de felsefeyi sanatla buluşturmaktır. Bu, bir anlamda felsefenin özgürleşme yoludur ve filozofların azımsanamayacak bir kısmı söz konusu özgürlüğün sanatta bulunduğunu ileri sürmüştür. Belki de felsefenin modern dünyanın araçsal akılcılığının zincirlerinden kurtarılmasının, böylelikle matematikselleştirilmiş bir dilin yavanlığından, imgelemin yaratıcı diline doğru uzanmasının yolu, felsefeyi sanatla buluşturmaktan geçer.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, Bilim, Sanat, Özgürlük, Yaratıcılık.

Looking at Philosophy Through Art

Abstract

from the beginning of the sixteenth century until the twentieth century, philosophy was practically the representative of modern reason, both strengthening this reason and creating itself based on this reason. Unfortunately, this struggle for survival has left philosophy in a crisis due to the quick development of the sciences that sprung from philosophy. Philosophy, which tries to proceed with mathematical rationality, has unfortunately compromised its essence while trying to present itself as a science, and in Boethius' words, its clothes have worn out even more. Realizing this, some philosophers have begun to discuss the possibility of a non-scientific philosophy and to seek ways to bring philosophy to its true essence. Combining philosophy with art is one of these ways. In a sense, this is the path to philosophy's liberation, and a considerable number of philosophers have argued that this freedom is found in art. Perhaps the way to free philosophy from the chains of the instrumental rationality of the modern world, and thus to extend from the dullness of a mathematicized language to the creative language of imagination, is to bring philosophy together with art.

Keywords: Philosophy, Science, Art, Freedom, Creativity.

GİRİŞ

Bu sunumda, felsefeye sanatla bakmanın olanaklı olup olmadığı, böyle bir olanağın felsefi etkinliğin değerini anlamaya nasıl bir katkı sağlayacağı tartışılacaktır. Felsefeyi sanatın penceresinden görme çabası, aynı zamanda felsefe ile sanat arasındaki bağ yoluyla özgürlüğü tartışma olanağı sunması açısından da son derece önemlidir. Peki, felsefeye sanatla bakmak tam

[1] Doç. Dr. Oya Esra BEKTAŞ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Bilim Tarihi Anabilim Dalı, oyaesrabektas@nevsehir.edu.tr, Orcid: 0000-0002-0976-8759

olarak ne anlama gelmektedir? Bu bakış açısı felsefeyi her şeyden önce salt entelektüel bir faaliyete indirgemekten kaçınmak demektir. Felsefe bunun çok ötesinde, tıpkı sanat gibi, dünyayı deneyimleme ve anlama biçimimizi şekillendirebilecek yaratıcı bir etkinliktir. Felsefeyi bu anlamda sanata yaklaştırdığımızda, aslında Aristoteles'in bilimler sınıflamasını aşmış, onu teorik bir etkinlik olmaktan çıkarıp bizzat üretici etkinliğin içine yerleştirerek yaratıcılığına vurgu yapmış ve böylelikle özgürlüğünün olanağına yaklaşmış oluruz. Bu yaklaşım biçimi aynı zamanda modern düşünce biçiminin matematik-fizik dünyaya entegre edilmeye çalışılan felsefe anlayışına da bir karşı duruşu ifade etmektedir.

Antikçağda genel olarak bir bilgelik biçimi olarak görülen felsefeye ilişkin bakış, modern düşünme biçimi ile birlikte bir dönüşüme uğramış ve özellikle Kant ile birlikte felsefeyi bilim düzeyine yükseltme eğilimi belirginleşmiştir. Ancak bu eğilim, felsefeyi kendi içinden çıkardığı bilimler karşısında ikincil bir konuma düşürmüştür. Felsefenin bu durumdan kurtulması için pek çok farklı bakış açısı ortaya koyulsa da bu noktada en etkili unsur hiç kuşkusuz sanat olmuştur. Öyle ki sanat, Derridacı bir söyleme başvuracak olursak, felsefe üzerinde adeta bir *pharmakon* etkisi yaratmış, yani felsefeye ilaç olur ve onu yeniden diriltmiştir. Gadamer'in vurgusuyla felsefe ne zaman bir krizle karşı karşıya kalsa sanat imdadına yetişmiştir.

Felsefe, bilimsel bilginin yakalayamadığı hakikati sanatla yakalamaya çalışır (Bowie, 2005: 239). Bu yüzden Schelling, Romantikler, Shopenhauer, Nietzsche hatta Merleau Ponty gibi filozoflar, yüzlerini sanata dönerler. Bu filozofların bakış açısından ele alındığında felsefenin modern dünyada içine düştüğü çıkmazdan ve araçsal aklın yol açtığı sıkışmışlıktan kurtulması ancak onun sanatsal üretkenliğe yükseltilmesi ile olanaklı olacaktır. Bu bağlamda romantiklerin de varsaydığı gibi dünyayı güzelleştirmenin yolu felsefeyi sanatla buluşturmaktan geçer. Metinde bunun olanaklı zemininin sanat olduğu vurgulanacaktır.

Felsefeye Sanatla Bakmanın Olanağı

Belki de geçtiğimiz son yüz ya da yüz elli yıldır filozofların ve akademisyenlerin tartıştığı en önemli konu, felsefenin mevcut işleyişi içerisinde bir geleceğinin olup olmadığıdır. Bu bağlamda pek çok deneme aracılığıyla felsefenin modern dünyanın araçsal aklının prangalarından kurtulmasının yolları aranmaktadır. Bu konuda çok çeşitli çözümler sunulmaya, kimi zaman dilsel bir analize indirgemek suretiyle kimi zamansa onu sanat gibi alanlara yaklaştırmak yoluyla felsefeye yeni çıkış yolları açılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda Schelling, Romantikler, Schopenhauer, Nietzsche, Merleau Ponty gibi önemli filozoflar, felsefenin gerçek anlamının sanatla olan bağı yoluyla açığa çıkacağına işaret ederler. Felsefeyi sanatla bir araya getirmeye çalışan bu filozofların temel motivasyonu, uzun bir zaman bilimin hegemonyası içinde var olma çabasında olan felsefenin bilim yoluyla bu açmazdan kurtulmasının olanaksızlığının görülmüş olmasıdır.

Bilindiği gibi on sekizinci yüzyıl ile birlikte bilime yaklaşım biçimi değişince pozitivizmin de etkisi ile o güne dek felsefe adı altında ele alınan pek çok bilim bağımsızlığını ilan etmiştir. Bilimler yavaş yavaş felsefeden koparak özelleşmeye başlayınca, bu yöntemi kullanmayan ve tabiri caizse yalnız kalan felsefenin kabul görürlüğü de sekteye uğramıştır. Bu yüzden on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başında felsefe kendine yer bulma kaygısı içerisinde yapılmıştır. Bazı önemli filozoflar felsefeyi içine düştüğü durumdan kurtarmak adına onun insan için vazgeçilmez olduğunu yeniden ortaya koyma çabasına girişmişler ve bu bağlamda pozitif yöntemin popüler hale geldiği ve bilimciliğin vazgeçilmez olduğu o günün koşullarında felsefeye hak ettiği değeri yeniden kazandırmanın en iyi yolunun, onu bilim olarak tanımlamaktan geçtiğini varsaymışlardır.

Felsefenin, eski metafizikten arındırılıp bilimsel bir düzeye yükseltilme çabalarında Kant özellikle belirleyici olmuştur. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ikinci yayımının *Önsöz*'ünde bu konuda şu ifadeler yoluyla çok net bir tavır ortaya koyar:

"Matematik ve doğa bilimlerinin, bir anda gerçekleşen bir devrimle şimdi oldukları noktaya gelmelerinin, onlar için bu kadar avantajlı hale gelen düşünce tarzındaki değişimin esas kısmını düşünmemize ve en azından rasyonel bilgi olarak metafiziğe benzetmelerinin izin verdiği ölçüde onları izlemeye çalışmamıza yetecek kadar dikkate değer olduğunu düşünüyorum." (Kant, 1956: BXVI).

Kant'a göre felsefe doğası gereği bilime yakın durur, sanatla arasında kapanmaz bir uçurum vardır. Bunun nedeni bilimin öğrenilip öğretilebilir olduğu yerde sanatın imgelemin işlevsel olduğu bir deha gerektirmesi ve dolayısıyla öğretilemez olmasıdır (Kant, 1974: B183). Filozofun düşünmesi sıradan insanınkinden yalnızca nesnenin ve zihnin kullanılma şekli bakımından farklılık gösterir. Bunun deha gerektirdiği fikri, Kant'ın aklından tamamen uzaktır. Ona göre yalnızca şair "doğanın gözdesi" olan dehaya sahiptir. Kant, Newton'un bir dâhi olarak görülmesine bile izin vermez. Filozof da dâhil olmak üzere diğer tüm entelektüeller, doğanın gözdesinin zıddı olarak adlandırdığı büyük kafa kavramı kapsamına girer. Onlar imgelemini kullanan dehalar değil aklını kullanan rasyonel varlıklardır (Swoboda, 1961:71). Takip eden yıllarda Husserl başta gelmek üzere pek çok filozof Kant'ın izlediği yolu izlemiş, hatta bazıları felsefenin diğerlerinden farklı bir bilim olduğunu ilan edecek kadar ileri gitmiştir. Ancak felsefeyi bilimselleştirme çabaları sonuçta pek de başarılı olamamış, başarılı olduğu noktalarda ise felsefe tabiri caizse kısırlaşmıştır.

Felsefeye sanatla bakma çabasının özünde aslında Kant ile başlayan felsefeyi bilimselleştirme tavrına bir karşı duruşun etkili olduğu söylenebilir. Bowie'nin ifadeleri ile felsefi estetik, bu sürece, bilimler ve ticaretin sunduğu araçsal görüşlerin dışında doğayı ve insan faaliyetini görmenin başka yolları olduğunu hatırlatarak yanıt verir (Bowie, 2003:4). Özellikle on dokuzuncu yüzyılla birlikte felsefe tarihi içinde, yukarıda da adı geçen önemli bazı filozoflar, sanatı felsefenin içine sıkıştığı bilimselleşme çabalarından kurtulmasının ve özgürleşmesinin bir yolu olarak görmüşlerdir. Bu bakış açısına göre felsefe entelektüel bir edim olmanın çok ötesinde dünyayı deneyimleme ve anlama biçimimizi şekillendirebilecek yaratıcı bir etkinliktir. Sanat gibi felsefe de üretici, yaratıcı bir faaliyettir. Sanatla baktığımız felsefe, her şeyden önce sanatçıların eserlerini yaratmaları gibi, bireylerin farklı düşünme biçimleri aracılığıyla özgün birer yaşam yaratmasına kaynaklık eder. Filozoflar da, bu durumda, bize nasıl yaşamamız gerektiği konusunda yol gösteren birer filozof-sanatçı olurlar.

Yaşamın bir sanata dönüştürülmesiyse, bireyin sil baştan inşası olarak anlaşılabileceği gibi, onun yaşamını yeniden ve yeniden, çeşitli perspektiflerden kurması olarak da görülebilir. Bu anlamda felsefe, sanatçıların eserlerini yaratmaları gibi, bireylerin farklı düşünme biçimleri aracılığıyla özgün birer yaşam yaratmasına kaynaklık eder. Filozoflar, bu perspektiften bakıldığında bilimsel açıklamaların peşine düşen değil, anlamı yaratan ya da yeni baştan inşa eden birer sanatçı kimliği ile karşımıza çıkarlar. Bu yolda dili öylesine kullanırlar ki, felsefe, onların elinde adeta bir ifade sanatına dönüşür. Felsefi metinleri şöyle bir gözden geçirdiğimizde, felsefenin dilinin özellikle Schelling, Romantikler, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger gibi isimlerin eserlerinde, saf mantığı aşan ve şiirsel, edebi biçimlere dönüşen bir üslupta olduğunu görürüz. Hatta ironik bir biçimde, sanatı değersiz bir etkinlik olarak gören Platon dâhi, şiirsellikten vazgeçmez, metaforları kullanmaktan çekinmez (Platon, 2000).

Felsefeyi sanatla yoğuran filozofların gözünde bir filozofun etkinliği olarak adlandırdığımız şey, bir probleme somut çözümler üretmekten çok, hakikat arayışını ya da ne arıyor idiyse onu estetiğin konusu haline getirmekten ibarettir. Nasıl ki bir ressam kullandığı malzemelere

imgelemini ekleyip bir sanat eseri yaratıyorsa, filozoflar da felsefi düşünceyi, dili ve kavramları birer malzeme olarak kullanıp yaratırlar. Bu yaratma, zamansızlığın temsilidir. Bu bağlamda felsefe de tıpkı sanat gibi bilimin değişen zamanlarına tabi değildir. Phidias, Sophokles ve Platon aynı yaştadır ve iki bin yıl sonra daha da gençtirler (Swoboda, 1961:67). Ne sanat ve sanatçılar, ne felsefe ve filozoflar sadece çağının ürünleridir. Onlar bu anlamda çağlarını aşan birer evrensellik taşırlar. Bu zamansızlık sanatda olduğu gibi felsefede de tüketilemezliği beraberinde getirir. Zamansızlık ve tüketilemezlik ise beraberinde ölümsüzlüğü getirir. Dolayısıyla eğer felsefenin değerinin yeniden anlaşılması söz konusu olacaksa, felsefe zincirlerinden kurtulup özgürleşecekse, bunu ancak, yüzünü bilime değil, sanatın zamansızlığına, tüketilemezliğine ve ölümsüzlüğüne dönerek yapabilir.

Felsefe ile sanatın ortak noktalarından bir diğeri de bilinçdışının işin içine dâhil olmasıdır. Nitekim sanatta olduğu gibi yaratım süreci zaman zaman filozofu da aşmakta, bilincin sınırlarını aşarak bilinçdışı bir alanda kendini göstermektedir. Eğer felsefe de bu düzeye yükseltilirse artık onu bilimselleştirme çabalarının bir anlamı kalmayacak, bunun boşuna bir uğraş olduğu, felsefenin özgünlüğünün sanata yaklaştığında ortaya çıktığı görülebilecektir. Bu noktada Schelling ve Schopenhauer önemli birer örnektir. Schelling, sanatı bilinçli olan ile bilinçdışı olanın özdeşliği yoluyla tanımlar. Ona göre sanat, kavramı aşar, hakikati sezgi yoluyla yakalamanın yoludur. Felsefe bu yüzden sanatın düzeyine yükseltilmelidir. Çünkü hakikat dolayımlanarak kavranamaz. Kavram düzeyine indirgendiğinde sonlu bilincin bir edimine dönüşür ki bu, varlığı ya da mutlak olanın birliğini ve bütünlüğünü ortadan kaldırmak anlamına gelir. Oysa varlık, mutlak ya da hakikat kendi bütünlüğü içinde yakalanabilir.

Schelling'e göre felsefenin yegâne işlevi buysa, o artık kavramı aşmalı, sezgisel olana yükselebilmelidir. Bu düzeyde bilinç ile bilinçdışı mutlak bir senteze ulaşır. Böylelikle filozof da sanatçının her iki alanı kucaklama yetisine erişmiş olur. Bu yüzden felsefe, kendi özgünlüğünü en üst noktada sanatın bakışında gerçekleştirir (*Schelling, 1859:* SW I/3:627). Hatta Bowie'nin de vurguladığı gibi Schelling'in *Transandantal İdealizm Sistemi* başlıklı yapıtı, felsefenin şiire geri dönmesi çağrısıyla son bulur. Bu, tek bir şairin icadı olmayan yeni bir mitoloji aracılığıyla gerçekleşecektir. Sanat ve felsefe, aynı 'mutlak özdeşliği' inşa etmenin farklı yollarını sunar. Burada güzellik, gerçek bir şeyde görülen özgürlük ve zorunluluğun ayrımsızlığıdır, yani maddi nesne olarak eserdir ve hakikat, bir ideal düşünce sisteminde ifade edilen aynı ayrımsızlıktır (Bowie, 2005:248-249).

Schopenhauer'a gelince, o da Schelling gibi sanatın kavramlarla yapılamayacağına ve bilinçdışı alanla ilişkisine gönderme yapar. Kavramların sanatla değil bilimle ilişkisine dikkat çeken Schopenhauer (2020:143), yaratma sürecinin bilinçdışı bir yapılanma olduğuna, felsefenin kendine özgü niteliğinin hiçbir şeyi önceden bilinir varsaymamak olduğuna ve bu yüzden felsefenin bir bilim olamayacağına şöyle vurgu yapar: "….bilimin durduğu yer felsefenin başladığı yerdir. İspatlar, felsefenin temeli olamazlar çünkü ispatlar, bilinen önermelerden bilinmezleri çıkarırlar. Oysa felsefe için her şey eşit derecede bilinmez ve yabancıdır." (Schopenhauer, 2020:176). Schopenhauer'un bu ifadeleri, felsefenin yüzünü bilimden sanata dönmesinin gerekliliğinin çok açık kanıtı sayılabilir. Schopenhauer, bu bağlamda filozofun bilimle değil sanatla uğraştığını asla unutmaması gerektiğini dile getirir ve kendi felsefesini bu noktada sanata yakın konumlandırır. Kendi felsefesinin öncekilerden farkının bir bilim değil sanat olmasından kaynaklandığını, kavramlara bağlı kalan kimsenin sanatçı ya da filozof olamayacağını ve felsefenin de şiir gibi özgür bir sanat olması gerektiğini ileri sürer (Swoboda, 1961:74). Schopenhauer'a göre felsefe, gerçek bilgelik; sanat ise potansiyel bilgelik sağlar. Bu bağlamda ikisi ayrı edimler olsalar da bir noktada uzlaşır ve birbirine içselleşirler (Young, 2005:138).

Felsefeyi bilimden uzaklaştırıp sanata yakın konumlandıran Schopenhauer, buradan hareketle sanatın bilinçdışı yaratım sürecinin kendi felsefesindeki işleyişine vurgu yapar. Schopenhauer, felsefesinin gerçekliğini ve dolayısıyla ölümsüzlüğünü garanti eden şeyin, onu kendisinin yaratmamış olması, aksine onun kendi kendini yaratması, kendi müdahalesi olmadan ortaya çıkması olduğunu iddia eder. Ona göre felsefenin iki dönemi vardır: Birincisi, bir bilgi biçimi olmak istediği dönem, ikinci dönem ise sanat olarak ortaya çıktığı dönem olacaktır. Felsefe ikinci döneminde artık ihtiyaç ve isteklerinden arınmış saf düşünce, sanatın çıkarsızlığını kendine yol edinecektir (Swoboda, 1961:74). Aslında felsefenin bu ikinci dönemine Schopenhauer'dan yola çıkacak olursak imgelem ya da hayal gücü damgasını vurur. Bir filozof imgelemi düşünce sisteminde merkezi bir yere koyduğunda onun ifade dilinin tümüyle değiştiğine, filozofun kavramları oyunun birer malzemesine dönüştürdüğüne ya da dille adeta dans ettiğine tanıklık ederiz.

SONUÇ

İmgelemin merkezi rolü, filozofu sanatçı ile neredeyse aynı düzleme taşır ve aslında anlam dediğimiz şey şiirselleşerek kavram düzeyini o noktada aşar. Felsefeyi bilime yaklaştırmak bilimlerin içerisinde onu kaybetmek anlamına gelebilir. Ama belki şu da akla gelebilir: Sanata yaklaştırdığımızda da bir hayalpereste dönüşmez mi filozof? Aslında Schopenhauer'un ifadelerini hatırlayacak olursak, felsefe de sanat da bir tür bilgelik sağlıyorsa imgelem buna bir engel teşkil etmez. Aksine insanlık ne zaman büyük sorunlarla karşılaşsa insanlığın ortak kültürel birikimine ait iki şeyin hızla çözüm adına görünür hale geldiğini ve kendini dönüştürdüğünü görürüz. Bunlardan biri sanat diğeri felsefedir. Bu yüzden insanı eğiteceksek, iyi bir toplum beklentimiz varsa, felsefeyi hayatın içine yeniden entegre etmek istiyorsak, bugüne kadar izlenen yolu değiştirmek gerekebilir.

Felsefeye sanatın penceresinden bakmak, onu araçsal aklın hegemonyasından kurtararak sezgisel düzeyde bir etkinliğe yükseltme olanağı tanır. Sanatın hesapsız, ölçüsüz dünyası ilk bakışta olumsuzluklar barındırıyormuş gibi görünse de, düşüncenin sınırsızlığına kapı aralaması anlamında felsefeyi kendi özüyle buluşturur. İşte insan, tam da bu noktada, hakikatin sonsuz çeşitliliğine dalar ya da hakikati yeniden ve sayısız biçimde yaratma olanağına kavuşur. Bu, aynı zamanda felsefeyi modern düşünce biçiminde salt bir bilgi etkinliğine dönüştürme çabasının da bitimi anlamına gelir. Böylelikle varlık bölünmüşlüğünden kurtulurken felsefe de yeniden Antikçağ'daki bilgelik tanımına dönme olanağını yakalayarak varlıkla ve onun bütünlüğü ile ona herhangi bir beklentiyle yaklaşmadan yeniden kucaklaşır. Bu kucaklaşma, çirkinin yerine güzeli koymanın yegâne yolu ise felsefeye sanatla bakmak zorunlu bir ödevmiş gibi görünüyor.

KAYNAKÇA

Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche.* Manchester University Press.

Bowie, A. (2005). *German Idealism and the arts.* Karl Ameriks (Ed.) *The Cambridge Companion to German Idealism* içinde (s.239-257). Cambridge University Press.

Kant, I. (1956). *Kritik der reinen Vernunft I*. Wilhelm Weischedel (Hrsg.). Shurkamp.

Kant, I. (1974). *Kritik der Urteilskraft.* Wilhelm Weischedel (Hrsg.). Shurkamp.

Platon (2000). *Şölen*. Çev. Cenap Karakaya. Sosyal Yayınlar.

Schelling, W.F.J. (1859). *Sammtliche Werke.* Karl Friedrich August Schelling (Hrsg.). J.G.Cotta.

Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. (*A. Onur Aktaş, Almancadan Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Swoboda, H. (1961). Philosophie als Kunst betrachtet. *Zeitschrift für philosophische Forschung,* 15 (1), 63-78.

Young, J. (2005). *Schopenhauer*. Routledge.

KÜLTÜREL MOTİFLERİN GRAFİK TASARIMA YANSIMASI

İlayda TOK[1] & Bahar SOĞUKKUYU POYRAZ[2]

Öz

Kültürel motifler, toplumların kimliğini yansıtan önemli işaretlerdir. Günümüzde grafik tasarım alanında bu motiflerin kullanımı, geçmişle ilişki kurarak estetik ve kültürel değerlerle zenginleştirilmiş tasarımlar oluşturulmasını sağlamaktadır. Dijital çağın sunduğu yeniliklerle beraber kültürel motifler logo tasarımlarında esnek, dinamik ve çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlanarak geçmişle olan bağı güçlendirmektedir. Bu motifler vektör tabanlı tasarım programlarıyla günümüzde markaların kimliklerinde tercih edilmektedir. Böylece kültürel miras aktarımı, geleneksel motifleri modern grafik anlayışıyla yorumlanarak günümüzde güncel olarak kullanılmaya devam edilmektedir.

Çalışmada, Türk kültürüne ait geometrik desenler ve kilim motiflerinin günümüz görsel iletişim araçlarından biri olan logolara yansımaları ele alınmaktadır. Kültürel motiflerin günümüzde kurumsal kimlik tasarımlarında kullanımı, Türk kültürünü ve sembollerini yerel ve küresel çapta tanıtarak görsel kimliğe güç ve anlam katmaktadır. Araştırma kapsamında Türkiye'de bulunan, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları, Türkiye Ziraat Bankası adlı kurumların logo tasarımları ele alınarak Türk kültürüne ait kültürel motiflerin günümüzdeki kullanım şekilleri incelenecektir. Ayrıca bu çalışma dijital çağın getirdiği yenilikler doğrultusunda kültürel mirası tanıtma ve yaşatma konusunda sürdürülebilirliğe dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Logo Tasarımı, Türk Kültürü, Marka Kimliği.

The Reflection of Cultural Motifs in Graphic Design

Abstract

Cultural motifs are important symbols that reflect the identity of societies. In today's graphic design field, the use of these motifs enables the creation of designs enriched with aesthetic and cultural values, while establishing a connection with the past. With the innovations brought by the digital age, cultural motifs are being reinterpreted in logo designs with a flexible, dynamic, and contemporary approach, strengthening the bond with history. These motifs are now preferred in the brand identities through vector-based design programs. Thus, the transmission of cultural heritage continues to be relevant today, as traditional motifs are interpreted with a modern graphic perspective.

This study examines the reflections of Turkish cultural geometric patterns and carpet motifs in logos, which are one of today's visual communication tools. The use of cultural motifs in contemporary corporate identity designs adds strength and meaning to visual identity, while promoting Turkish culture and symbols on both local and global scales. The research will focus on the logo designs of institutions such as the Ministry of Culture and Tourism of Türkiye, Turkish State Railways and Ziraat Bank of Türkiye, exploring how Turkish cultural motifs are used today. Additionally, this study highlights sustainability in the promotion and preservation of cultural heritage in line with the innovations brought by the digital age.

[1] Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim- İş Ana Bilim Dalı, ilayda.tok@ogr.deu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3229-6024

[2] Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim- İş Ana Bilim Dalı, bahar.sogukkuyu@deu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-6962-946X

Keywords: Cultural Heritage, Logo Design, Turkish Culture, Brand Identity.

GİRİŞ

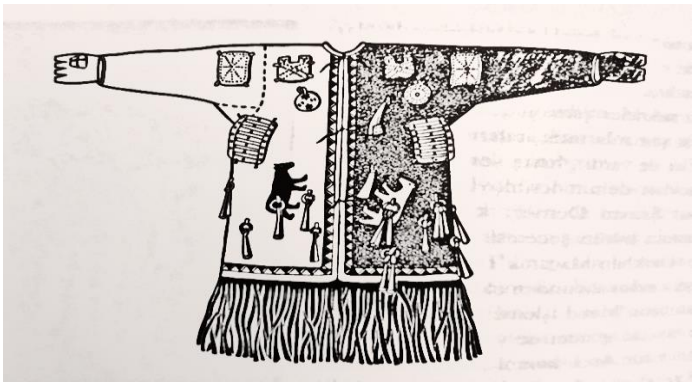
Kültürel motifler toplumların tarihsel, sosyolojik ve estetik birikimlerinin sembolleri olarak kabul edilmektedir. Bu motifler süsleme amacıyla kullanıldığı gibi toplumun yaşam biçimini, inanç sistemi ve değer dünyalarını da yansıtmaktadır. Kültürel semboller insanlık çağları boyunca mimari yapılarda, halı/ kilim gibi tekstil ürünlerinde, seramik nesnelerde, gümüş ve ahşap el işçiliğiyle yapılan geleneksel sanat alanlarında görülmektedir. "Her biri motiflerle bezenmiş bir nesne olmanın ötesinde mistik, felsefi ve sanatsal boyutlarıyla da bir dünya görüşünü, metafizik anlayışı, dönemin beğenisini yansıtan ürünlerdir." (Tunalı, 2004). Bu bağlamda motif yalnızca biçimsel bir süsleme değil taşıdığı simgesel anlamlar üzerinden bir iletişim aracıdır. Motifin çizgisel form olarak varlığı kültürel kodlarla birlikte değerlendirildiğinde toplumu anlamaya olanak tanımaktadır. Farklı toplumlara ait motifler kolektif bilinçaltını, inanç sistemini ve estetik değer yargılarını içinde barındırmaktadır.

Son yıllarda gelişen teknoloji ile beraber geleneksel motiflerin kullanım alanları da genişlemekte, özellikle grafik tasarım ürünlerinde kullanımı yaygınlaştığı görülmektedir. Dondis (1973) görsel iletişimi "bir anlamın biçim aracılığıyla iletimi" olarak tanımlamaktadır. Bu tanım kültürel motiflerin günümüzdeki grafik tasarım alanlarında rolünü anlamak, motiflerin sadece görsel düzenleme sürecinde değil, aynı zamanda kültür aktarımını sağlamak ve kimlik oluşturma süreçlerine katkı sağlamak konusunda günümüzde de kullanılabilirliğinin göstergesidir.

Bu çalışmanın temel amacı Türk kültürüne özgü geleneksel motiflerin günümüz kurumlarından olan Türkiye Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları, Türkiye Ziraat Bankası logo tasarımlarında nasıl kullanıldığını, tasarım ilke ve elemanlarının logodaki estetik işlevini, geleneksel motiflerin logolarda ne tür sembolik anlamlar taşıyabileceğini incelemektir. Çalışmada motiflerin grafik tasarım dilinde nasıl aktarıldığı, motiflerin modernize edilirken özgünlüğünün nasıl korunduğu ve kültürel mirasın günümüzde kullanım alanlarının sürdürülebilirliği açısından önemi dikkat çekilmektedir. Logo tasarımı özelinde yapılan bu analiz, geleneksel ile modern tasarımların buluşturmanın anlamını vurgulamaktadır.

Kültürel Miras ve Grafik Tasarım İlişkisi

Kültürel miras bir toplumun tarihi boyunca oluşturduğu ve zamanla oluşturmaya devam ettiği maddi ve manevi değerler bütünüdür. Assman'a (2015) göre bu değerler danslar, oyunlar, gelenekler, maskeler, resimler, ritimler, yeme-içme, mekânlar-alanlar, geleneksel giysiler, dövmeler, takılar, silahlar ve benzeri unsurlarla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Görsel 1.'de yer alan şaman elbisesi Avrasya yerel kültürünün mirasıdır. Elbisenin siyah ve beyaz olması Hoppal'a (2023) göre sağ tarafa gelen açık rengin, erkeklerin ve üst dünyanın sembolü olduğu; daha koyu olanın ise kadınların ve alt dünyanın rengi olduğu genel bir kaide olduğunu söylemektedir. Fakat Hoppal, farklı toplumlarda koyu ve açık rengin kullanımının iyi-kötü, sabah-akşam, yer-gök gibi karşıtlıklarının yorumlanmasını yerel halka göre değiştiğini savunmaktadır. Bu bağlamda kültürel miras geçmişin hatıralarını korumakla beraber toplumsal kimliğin değerlerinin oluşturulmasında ve kültürel kodların değişkenliğini vurgulamaktadır.



Görsel 1. İki Renge Boyanmış Şaman Elbisesi

Toplumlar kültürel miraslarından devraldığı değerlerle kimliklerini tanımlamakla beraber aidiyet duygusu geliştirmektedirler. UNESCO'nun (2003) somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesinde "kuşaktan kuşağa aktarılan somut olmayan kültürel miras" olarak tanımlaması, bu mirasın sürdürülebilirliği için güncel araçlarla desteklenmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu noktada kültürel mirasın sadece korunması değil, aynı zamanda güncel araçlar aracılığıyla yaşatılması ve yeniden yorumlanması büyük önem taşımaktadır.

Bu noktada grafik tasarım geçmişin izlerini bugünün estetik anlayışıyla birleştirme potansiyeline sahiptir. Geleneksel motiflerin yeniden yorumlanarak grafik tasarımla oluşturulma süreci görsel kültürün hem korunmasını hem de yeniden kullanıp anlamlandırılmasını sağlamaktadır. "Barış sembolü tüm kutsal kitaplarda geçen, Nuh tufanı sonrası yeryüzünde hayatın devam ettiğini belirtmek için Nuh Peygamber'e bir zeytin dalı getiren güvercinin sembolik şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkmış ve yerleşmiştir. Bu sembolik kullanım farklı dinlere inanan topluluklar tarafından da benimsenmiş ve yaygınlık kazanmıştır." (Uçar, 2017) Bu sembolik kullanım, grafik tasarımda kültürel ve dini referansların evrensel bir dile dönüştürülebileceğinin açık bir göstergesidir. Bu durum, geleneksel anlatıların sadece estetik birer unsur değil, aynı zamanda evrensel anlam taşıyabilen iletişim araçları olarak grafik dile entegre edilebildiğini göstermektedir.

Kurumsal kimlik ve logo tasarımları, estetik ve reklam amaçlı bir araç olmanın ötesinde geçmişe ait kültürel simgeleri çağdaş bir yorumla günümüzün ve geleceğin görsel belleğine aktarım yapmakta, tasarımda işlevsel yönünün ötesinde anlamları olan iletişim unsurları oluşturmaktadır. Grafik tasarımcı geleneksel sembolleri kullandığı tasarımında sadece hedef kitleyle iletişim kurmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel sürekliliği sağladığı ve geleneksel değerleri yaşattığı görülmektedir.

Görsel 2. Eti Marka Logosu, Mesut Manioğlu

Geleneksel motiflerin grafik tasarımda yeniden yorumlanması, sadece biçimsel değil, aynı zamanda anlamsal bir yeniden üretim sürecidir. Motifin seçimi, biçimlendirilmesi ve sunumu, kültürel belleğin nasıl temsil edileceğine dair tasarımcının yorumunu da içerir. *Görsel 2.*de görülen eti marka logosu incelendiğinde eti yazısının sol üst köşesinde yer alan güneş kursu sembolü yer aldığı görülmektedir. Güneş kursu: yarım daire ya da baklava biçimindeki Hitit kurslarının gövdeleri, baklava dilimi gibi işlenmiş ya da geyik, ceylan, boğa gibi hayvan figürleri ve boğa boynuzlarıyla bezenmiştir. Dini törenler sırasında güneş kursu sopanın ucuna takılarak taşındığı bilinmektedir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997) Bu bağlamda Eti markasının logosuna bu sembolün dahil edilmesi, markanın kökenini Anadolu'nun köklü geçmişine dayandırarak kültürel bir anlatı oluşturmaktadır. Bu tasarım tercihinin markanın yereli kimliğini vurgulama ve tüketiciyle bağ kurma amacı taşıdığı söylenebilmektedir.

Grafik tasarım ürünlerinden biri olan logo, geleneksel simgelerin çağdaş tasarımda yeniden hayat bulduğu önemli bir alandır. Bu bağlamda Eti markasının logosunda yer alan güneş kursu motifi, geleneksel Anadolu simgelerinin günümüzdeki kullanımına başarılı bir örnektir. Grafik tasarım ürünleri bu sayede yalnızca görsel iletişim araçları değil, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirliğe destek olmaktadır. Geleneksel değerleri çağdaş bir yorumla günümüze taşıyan grafik tasarım kolektif hafızayı görselleştiren güçlü bir araç olarak değerlendirilebilmektedir.

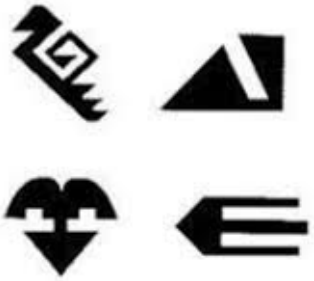
Türk Kültürüne ait Su Yolu, Kartal ve Buğday Motifleri

Kültürel kimliklerin oluşturulması ve aktarımında önemli rol oynayan geleneksel motifler yalnızca süsleme amacıyla değil aynı zamanda toplumlarım doğayla, kutsallıkla ve sosyal düzenle kurdukları ilişkileri yansıtan sembolik anlatılar olarak değerlendirilmelidir. Türk kültürü tarihinde bu motifler halı, kilim, çini, mezar taşları, bayraklarda sıkça kullanılmıştır. 14. ve 15. Yüzyıllarda geliştiği görülen hayvan figürlü halıların yanı sıra, bir grup daha halı görülmektedir. Halı zeminleri karelere bölünmüş ancak içlerinde stilize hayvan yerine geometrik motifler yerleştirilmiştir. (Yetkin, 1991) Halılarda görülen bu düzenlemeler sadece sanatsal bir kompozisyon değil bir anlatının görsel temsilidir.

Aynı dönemlerde çeşitli alanlarda kullanılan motiflerin stilize formlarda kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu motifler toplum ve doğa ilişkisi, dünya anlayışı ve halkın sosyal yapısını yansıtmaktadır. Bu bağlamda su yolu, kartal ve buğday motifleri, Türk kültürünün sembolik anlatı dünyasında önemli bir yere sahiptir.

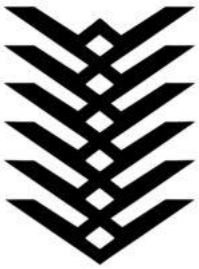
Görsel 3. Su yolu motifi

Su yolu motifi *(Görsel 3)* kullanımı halı, kilim, mimari özellikle çeşmelerde kullanılan bir motiftir. Su; yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal yenilenmenin, yaşamın sürekliliğinin, bereket, soyluluk, bilgelik, saflık ve erdemin sembolüdür. (Güzelce, 2021) Bu bağlamda su yolu motifi Türk kültüründe yaşamı, sürekliliği, arınmayı ve kutsallığı simgeleyen çok katmanlı bir motiftir. Mekânın kutsiyetini ve tabiatla ilişkiyi ifade etmek için kullanılmıştır.



Görsel 4. Kuş, kartal motifleri

Kuş motiflerinin *(Görsel 4)* farklı anlamları vardır. Kartal, doğan ve şahin gibi kuşlar güç ve dayanıklılığı simgelemektedir. Bu kuşlar ayrıca kutsal haberci ve uzun ömürlülüğü simgeler. (Güzelce, 2021) Kartal gibi kuşlar savaşçı özellikleri ile öne çıkmaktadır. Kartal "tanrı gücü ve erkini" simgelemektedir. (Alantar, 2007) Bu kullanım anlamlarıyla kuş motifi güçlü bir otorite anlamını temsil etmesi için kullanılabilmektedir. Gök yüzü ile ilişkisi onları kutsal haberlerin taşıyışı figürü haline getirmektedir.



Görsel 5. Hayat ağacı, buğday motifi

Ağaç ve toprak tarih boyunca yaşamın sürekliliğinin sağlamasında rol oynamaktadır. Türk kültürünün genelinde var olan tarım toplumun temel yaşam kaynağı olarak oldukça önemlidir. Hayat ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini oluşturmaktadır.

(Güzelce, 2021) Hayat ağacı motifi yaşam döngüsünü, toprağın bereketini de vurgulamaktadır. Toprakla olan ilişkisinin yansıması olarak buğdaya ya da farklı türlerdeki ağaçlara benzer motiflerle simgelendiği bilinmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yapılandırılmıştır. Araştırmada betimsel analiz ve görsel analiz yöntemleri kullanılarak, Türk kültürüne ait motiflerin günümüz kurumsal logo tasarımlarındaki yansımaları incelenmiştir. Çalışma kapsamında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları (TCDD) ve Türkiye Ziraat Bankası'na ait logo tasarımları seçilmiştir. Söz konusu logolar hem kültürel motif kullanımı açısından hem de grafik tasarım ilkeleri ve elemanları bağlamında değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde logolardaki biçim, renk, çizgi, doku ve alan gibi temel grafik elemanların kullanımı; denge, bütünlük, vurgu, ritim ve hiyerarşi gibi tasarım ilkeleri doğrultusunda çözümlenmiştir. Ayrıca, logoların görsel çözümlemesi yapılırken stil özellikleri ve sembolik değerlerine dikkat çekilmiştir. Bu sayede kültürel motiflerin modern tasarım dili içindeki dönüşümü ve kurumsal kimliğe katkısı çok yönlü olarak ortaya konulmuştur.

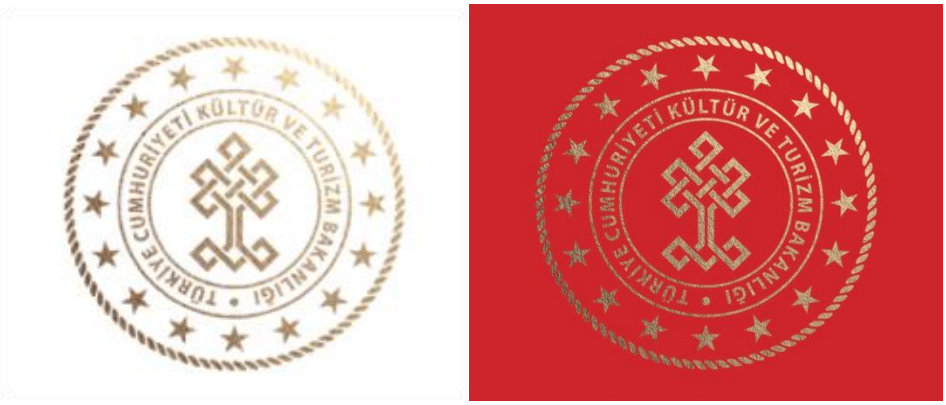
BULGULAR

Günümüz dijital tasarım araçları sayesinde grafik tasarımcılar, geleneksel motifleri soyutlama ve sadeleştirerek modernize eden tasarımlar oluşturmaktadırlar. Bu tür uygulamalar kültürel motiflerin estetik, anlam taşıyan ve kültürel belleği destekleyen bir unsur olarak günümüzde konumlandırıldığını göstermektedir. Bu süreçte tasarımın sadece biçimsel değil, içerik ve kültürel boyutları da önem kazanmaktadır. Kültürel mirasın grafik tasarımda unsurlarında yeniden yorumlanması gelenek ve modern arasındaki köprüyü kurarak tasarımı hem tarihsel hem de çağdaş bir anlatı alanına dönüşmektedir.

Logo tasarımı, bir markanın ya da kurumun görsel temsilcisi olmasının ötesinde çoğu zaman ait olduğu coğrafyanın kültürel referanslarını da içinde barındırmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen üç kurum olarak: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları, Türkiye Ziraat Bankası adlı kurumların logolarında Türk kültürüne ait motiflerin çağdaş grafik tasarım diliyle yeniden yorumlandığı görülmektedir. Grafik tasarım ürünleri bu sayede yalnızca görsel iletişim araçları değil, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirliğin destekçileri hâline gelmektedir.

Görsel 6. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Logosu

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı *(Görsel 6)* logo tasarımına bakıldığında yuvarlak formlu, kırmızı renkte merkezinde kurumu simgeleyen bir sembol bulunmaktadır. Bu merkezi figürün etrafında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı yazısı bulunmaktadır. Tüm bunların çevresinde 16 adet yıldız bulunan halka yer almaktadır.



Görsel 7. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu altın varak kullanımı

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın logosunun özel evraklar için altın varaklı tasarımı *Görsel 7*'de yer almaktadır. Logo klasik logo ile tasarım olarak aynı, fakat renk olarak kırmızı kullanımının altın rengi olarak değiştirildiği görülmektedir.

Kültürel bağlamda Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu 16 yıldızla çevrili dairesel formuyla 16 büyük Türk devletini simgeleyerek Türk milletinin köklü tarihine ve geleneklerine vurgu yapmaktadır. Dairelerin merkez kısmında yer alan sembol Türk halı ve kilimlerinde kullanılan "su yolu" motifinin stilize edilmiş formudur. Su yolu motifi Türk kültüründe önemli bir semboldür. Anlam bakımından sürekliliği, temizliği, bedensel ve ruhsal yenilenmeyi simgelemektedir. Su yolu motifi tarihsel bağlamda geçiş ve akışı temsil ederken güncel logoda yer alan stilize yerleşim bu motifin anlamlarına ve kültürel belleğin modern temsiline işaret etmektedir. Bu bağlamda Bakanlık logosu, bir kamu kurumu kimliği olmanın ötesinde Anadolu coğrafyasının köklü kültürel mirasını günümüzün çağdaş tasarım diliyle yorumlayan, geçmişten geleceğe uzanan kültürel sürekliliği simgesel biçimde aktaran bir görsel anlatı olarak değerlendirilebilmektedir. Özellikle Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Türk Kültürüne ait olan sembol kullanımı tarihsel köklere yapılan güçlü bir vurgu niteliğinde olup, bu yönüyle başarılı ve anlam yüklü bir tasarım örneği sunmaktadır.

Görsel 8. Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları

Kurumun baş harflerini taşıyan Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları logosu *Görsel /*'de yer almaktadır. Bu logo kırmızı ve lacivert renklerle oluşturulmuş, kırmızı renkli kısımların ay ve yıldız, mavi renkli kısımlar ise "TCDD" harfleri ve ortada bulunan kanatlı figür olduğu görülmektedir. Ayrıca bu çelik benzeri kanatlar vagon olarak da bilinmektedir. Bu şeklin üstünde yer alan ay ise kanatlara takılmış teker göstergesini akla getirmekte bu bağlamda tren ve hız olgularını pekiştiren bir logo olduğu söylenebilmektedir. Logoda yapılan görsel vurgular yalnızca hareket ve hız unsuru değil aynı zamanda Türk kültüründe sıklıkla karşımıza çıkan kuş ve kanat temalarının modern bir yorumu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda kuş motifinin Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları'nın logosunda yer alması sadece taşıtın hızına değil Türk kültürünün tarihsel kökenlerine dayanan simgesel gücü vurgulamaktadır. Ay ve yıldızın kullanımı Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal simgelerinden biri olarak devletin aidiyetini, milli birlik ve egemenliğine dikkat çekmekte böylece kurumun yalnızca teknik bir hizmet sağlayıcısı değil aynı zamanda kamu otoritesini temsil eden bir yapı olduğunu da sembolize etmektedir.

Görsel 9. Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları bayrak üzerinde kullanım şekilleri

TCDD logosunun renk seçimi olarak kırmızı ve lacivert Türkiye Cumhuriyeti bayrağının renklerini referans alarak milli kimliği pekiştirirken, kırmızının kullanımı dinamizm ve lacivertin kurumsallığı birleşerek renkler arasında kontrast sağlandığı ve renklerin dengelendiği görülmektedir. *Görsel 9'*d TCDD logosunun bayraklar üzerinde kullanım şekli yer almaktadır. Logonun bayrak üzerinde şekil olarak merkezde ve aynı büyüklükte, zemin renklerinde kullanılan renklerin kırmızı, lacivert ve beyaz olarak kullanıldığı görülmektedir. Bayrakta kullanılan logo beyaz zeminde esas renklerde olduğu, zemin renklerinin lacivert ve kırmızı olarak kullanımında ise logonun beyaz olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda bayrak kullanımında renklerin devamlılığı sağlandığı görülmekte, kurumun görsel bütünlüğü korunmaktadır.

Görsel 10. Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası

T.C. Ziraat Bankası logosundaki buğday figürü (*Görsel 10*) geometrik, sadeleşmiş ve simetrik bir formdadır. Logo sadeleşmiş buğday simgesi ile çağdaş tasarım anlayışına uygun biçimde simgenin modüler güçlü ve kolay algılanabilir bir görsel iletişim aracına dönüşmesini sağlamaktadır. Logoda sağ ve sol olarak iki bölüme ayrıldığı görülen buğday motifinin kanatlarında yukarı kısmında "T" ve "C", alt gövde kısmında is "Z" ve "B" harfleri yer almaktadır. Bu harf kullanımı açısı, boyutu ve yazı karakteri secimi olarak buğday sembolüne uygun şekilde yerleştirilmiş, buğdayın dikey yapısını bozmadan görsel bütünlük sağlanmıştır. Buğday Türk kültüründe yalnızca gıda kaynağını değil aynı zamanda bereketi, üretkenliği, emeği ve toplumsal dayanışmayı temsil etmektedir. Orta Asya'dan günümüze kadar Türk toplumlarında toprak ve tarım kutsal olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda logo, T.C. Ziraat Bankası'nın misyonu olan kırsal kalkınmaya destek ve üreticiyi koruma hedefini sembolik olarak ifade etmektedir.

Görsel 11. Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası kırmızı zemin kullanımı

Logodaki buğday sembolünün rengi kırmızıdır ve Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi bayrak renkleri ile örtüşerek aidiyet duygusunu pekiştirmektedir. Renk olarak kullanılan kırmızı aynı zamanda dinamizm, güç ve canlılığı da temsil etmektedir. *Görsel 11*'de T.C. Ziraat Bankası yazısı ve logosunun yer aldığı, beyaz ve kırmızı zemin renklerinde kullanım şekilleri yer almaktadır. Ziraat Bankası yazısı net okunaklı, tırnaksız bir yazı tipiyle yazılmış, süslemeden uzak biçimde kullanılmıştır. Altta daha küçük ölçekte yazılmış "Bir bankadan daha fazlası" sloganı kurumun sadece finansal bir kuruluş olmanın yanı sıra, kültürel ve toplumsal değerlerle bağ kuran bir yapı

olduğunu akıllara getirmektedir. Markanın kırmızı rengin yanında beyaz renkli kullanım alternatifi ile birlikte markaya sadelik ve kurumsallık kazandırmaktadır.

SONUÇ

Kültürel motiflerin grafik tasarımla dönüştürülüp yeniden kullanımı, kültürel birikimin çağdaş formlarla ifade edilmesi ve geçmişteki sembollerin günümüz görsel iletişim diliyle sürdürülebilir biçimde aktarılmasına olanak sağlamaktadır. Motiflerin sadece estetik ve dekoratif unsur olarak kullanımının ötesinde toplumsal değerler ve inanç sistemlerinin taşıyıcısı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demir Yolları ve Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası gibi kurumsal yapılar tarafından kullanılan logolar geleneksel motiflerin çağdaş grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda sadeleştirilip stilize edilerek işlevsel kimlik öğelerine dönüştüğünü göstermektedir.

Araştırma sonuçlarına göre her bir logoda geleneksel motifler, sadeleştirilerek ve modern grafik ilkelerine uygun biçimde stilize edilmiştir. Bu tür grafik tasarım uygulamaları kurumun görsel kimliğini güçlendirmekle beraber, kolektif kültürel hafızanın güncel yorumlarla yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. Geleneksel motiflerin modern görsel sistemler içinde alan bulması, kültürel sürekliliğin korunmasına katkı sağlarken aynı zamanda farklı kuşaklar arasında kültürel bağın kurulmasına da zemin hazırlamaktadır.

Sonuç olarak, kültürel motiflerin grafik tasarım aracılığıyla dönüştürülerek kullanımı tasarımın kültürel kimlik oluşturmadaki rolünü pekiştirmekte, sürdürülebilir bir aktarım modeli olarak işlev görmektedir. Bu yaklaşım, geçmişin izlerini geleceğe taşıyan bir köprü işlevi görmekte ve grafik tasarımın kültürel mirasın dijital çağda yaşatılmasına yönelik önemli bir araç olduğunu vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

Alantar, H. (2007). *Motiflerin Dili.* İstanbul Halı İhracatçıları Birliği.

Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek.* Ayrıntı Yayınları.

Dondis, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy*. The MIT Press.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). (Cilt. 2, s.729- 739). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Güzelce, A. (2021) *Geleneksel Türk Sanatları Minyatür 11*. Korza Yayıncılık.

Hoppal, M. (2021). *Avrasyada Şamanlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2004). *Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı.* Salkımsöğüt.

Tunalı, İ. (2002). *Tasanın Felsefesine Giriş*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı. Kurum Kimliği Kılavuzu https://www.ktb.gov.tr/Eklenti/61512,ktbkurumsal-kimlikpdf.pdf?0

Türkiye Devleti Devlet Demiryolları (2023). *Demiryolu Medeniyeti* https://static.tcdd.gov.tr/webfiles/userfiles/files/basin/medeniyet.pdf

Türkiye Devleti Devlet Demiryolları (Tarih). *Kurum Kimliği Kılavuzu* https://static.tcdd.gov.tr/webfiles/userfiles/files/genel/kkk.pdf

Uçar, T. (2017). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Yayınları.

Unesco (2023). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi* https://www.unesco.org.tr/Pages/181/177/

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı.* Türkiye Bankası İş Yayınları.

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA QUEER TEMSİLLER VE AKIŞKAN CİNSİYETLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Fatma Nur KAPTANOĞLU[1]

Öz

Bu makale, Türkiye'de çağdaş sanat sahnesinde queer estetikler ve akışkan cinsiyet temsillerinin kuramsal ve sanatsal analizini sunmaktadır. Judith Butler'ın performativite teorisi, Michel Foucault'nun iktidar ve norm analizi ile José Esteban Muñoz'un queer gelecek tahayyülü bağlamında; queer sanatın Türkiye özelinde ne tür anlamlar ürettiği sorgulanmaktadır. Nilbar Güreş, Hakan Sorar, Ahmet Rüstem Ekici ve CANAN gibi sanatçıların üretimleri üzerinden, queer kimliğin temsili, normatif yapılarla çatışması ve alternatif toplumsal tahayyüllerin imkânı değerlendirilmektedir. Bu çalışma, queer sanatın yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda dönüştürücü ve politik bir eylem biçimi olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Queer Teori, Çağdaş Sanat, Akışkan Cinsiyet, Türkiye, Performativite, Sanat Aktivizmi.

Fluid Genders in the Context of Queer Theory in Contemporary Art in Turkey

Abstract

This thesis explores the representations of fluid gender identities within the context of queer theory in contemporary art practices in Turkey. Drawing upon the theoretical frameworks of Judith Butler's theory of performativity, Michel Foucault's analyses of power and normativity, and José Esteban Muñoz's concept of queer futurity, the research argues that gender is not a fixed biological reality but a performance constantly reconstructed through social and cultural processes.

It investigates how concepts such as queer aesthetics and fluid identity are embodied in artistic expression. The study critically examines the heteronormative structures within Turkish society and how contemporary art challenges these norms by making marginalized identities visible.

Through a detailed analysis of works by artists such as Nilbar Güreş, Hakan Sorar, Ahmet Rüstem Ekici, Canan, and Mehtap Baydu, the thesis demonstrates how queer art contributes to both individual expression and political and social transformation.

It emphasizes the vital role of new media, digital culture, and activism in the dissemination and evolution of queer discourse in the art world.

Keywords: Queer art Fluid gender Performativity Gender studies Art activism Queer theory Contemporary art in Turkey

GİRİŞ

Sanat, yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin hem yeniden üretildiği hem de sorgulandığı bir temsil alanıdır. Sanat, tarih boyunca iktidar ilişkilerinin, toplumsal normların ve bireysel varoluş biçimlerinin hem bir yansıması hem de dönüştürücüsü olmuştur. Bu bağlamda, sanatın taşıdığı eleştirel ve politik potansiyel, özellikle 21. yüzyılın kültürel dönüşümleriyle daha da görünür hâle gelmiştir. Dijitalleşmenin, küreselleşmenin ve

[1] Altınbaş Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ABD

postmodern söylemlerin etkisiyle; kimlik politikaları, beden politikaları ve cinsiyet temsilleri sanat üretiminin merkezî meselelerinden biri hâline gelmiştir.

Özellikle toplumsal cinsiyetin biyolojik bir veri değil, kültürel bir kurgu ve performans biçimi olduğu fikri, Judith Butler gibi düşünürlerin çalışmalarıyla akademide geniş bir yankı bulurken; bu kuramsal çerçeve sanat pratiklerinde de karşılık bulmuştur. Cinsiyetin doğallaştırılmış kalıplarını sorgulayan sanatçılar, hem üretim biçimleriyle hem de içerik dünyalarıyla izleyiciyi heteronormatif yapının dışında düşünmeye davet ederler. Bu tür üretimler, yalnızca alternatif bir estetik değil, aynı zamanda politik bir müdahale olarak okunabilir.

Türkiye gibi sosyo-politik olarak heteronormatif yapıların hâlâ güçlü olduğu, aile, din ve devlet üçgeninde şekillenen cinsiyet rejimlerinin baskın olduğu bir coğrafyada, queer estetik ve akışkan cinsiyet temsilleri büyük bir politik anlam taşır. Bu bağlamda queer sanat; yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda normatif olanın dışına çıkma, iktidarın görünmez kıldığı bedenleri görünür kılma, sessizleştirilen seslere alan açma pratiğidir. Akışkan cinsiyet temsilleri, sabit kimliklerin ötesinde, kimliğin süreğen bir performans olduğunu vurgularken; sanatçı da bu temsilin içinde politik bir özne olarak yeniden konumlanır.

Türkiye'de queer sanat üretimi, sansür, ayrımcılık ve dışlanma gibi engellerle karşılaşsa da; bu engeller aynı zamanda direnişin estetik biçimlerine dönüşür. Sanat, bu anlamda hem bir sığınak hem de bir mücadele alanıdır. Queer sanatçılar, heteronormatif anlatıların dışında, kendi bedenlerinden, deneyimlerinden ve arzularından yola çıkarak yeni bir ifade dili kurarlar. Bu dil; kimliğin sabitliğini değil, çoğulluğunu ve değişkenliğini yüceltir. Dolayısıyla queer sanat, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kolektif bir hafıza oluşturma ve karşıt bir kamusal alan yaratma pratiğidir.

2. Queer Teorik Arka Plan

1.1. Judith Butler ve Performativite

Judith Butler'ın *Gender Trouble* (1990) adlı eseri, queer kuramın yapıtaşlarından biri olarak kabul edilir ve toplumsal cinsiyetin özsel değil, toplumsal olarak kurulan bir süreç olduğunu savunur. Butler, cinsiyeti bir "olma" hâlinden çok, bir "yapma" hâli olarak tanımlar. Ona göre toplumsal cinsiyet kimlikleri, bireyin içsel bir özünden kaynaklanmaz; aksine, toplumsal normların ve beklentilerin tekrar eden performatif eylemleri aracılığıyla üretilir. Bu performatiflik kavramı, toplumsal cinsiyetin sabitliğini sorgular; çünkü her tekrar, normu yeniden üretmenin yanı sıra bozuma uğratma, sapma yaratma ve alternatif kimlik biçimlerini ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir.

Bu bağlamda sanat, Butler'ın teorik çerçevesiyle düşünüldüğünde, yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda kimliğin yeniden performe edildiği bir sahne hâline gelir. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde bedenin, kılık kıyafetin, jestlerin ve anlatıların sahneye taşınması; cinsiyet kimliklerinin heteronormatif kodlar dışında nasıl şekillenebileceğine dair güçlü imgesel alanlar yaratır. Butler'ın performativite anlayışı, sanatçının bedenini bir araç olarak kullanmasını yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına karşı politik bir müdahale olarak da okur. Bu anlamda queer sanatçılar, performansları aracılığıyla hem cinsiyet normlarını görünür kılmakta hem de onları altüst edebilecek estetik stratejiler geliştirmektedir.

1.2. Michel Foucault ve Normatif İktidar

Michel Foucault'nun iktidar, bilgi ve cinsellik üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve, queer teorinin en önemli dayanak noktalarından biridir. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (1976) adlı çalışması, Batı toplumlarında cinselliğin bastırılmadığını; aksine, bilimsel söylemler, tıbbi

sınıflandırmalar ve normatif kurumlar aracılığıyla üretildiğini ortaya koyar. Bu üretim sürecinde beden, sadece itaat eden bir nesne değil, aynı zamanda disipline edilen ve iktidar tarafından şekillendirilen bir alana dönüşür. Özellikle modern toplumda beden; sağlık, normallik, üretkenlik ve ahlâk gibi kavramlar üzerinden denetim altına alınır.

Sanat bu noktada, Foucault'nun tarif ettiği iktidar ağlarının dışında kalan ya da bu ağları bozan bedenleri görünür kılmak için alternatif bir alan sunar. Queer sanatçılar, iktidarın bastırdığı ya da patolojikleştirdiği kimlik ve arzuları, estetik araçlar aracılığıyla yeniden dolaşıma sokar. Bedenin çıplaklığı, yaralanmışlığı, yaşanmışlığı ya da grotesk temsilleri, normatif cinsellik anlayışının dışında kalan öznellik biçimlerinin sahneye taşınmasını sağlar. Foucault'nun "karşı-iktidar" kavramı, bu anlamda sanatın yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda dönüştürücü bir potansiyel taşıdığını da gösterir. Queer sanatçılar, norm dışı arzuları ifade ederek yalnızca varoluşlarını değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin doğasını da sorgulayan bir alan yaratır.

Foucault'nun bakış açısıyla, queer sanat yalnızca marjinal olanın temsili değil, normatif yapıları kıran ve yeni öznelik biçimlerini tahayyül eden bir eylemlilik biçimi olarak okunabilir. Böylece sanat, hem bir teşhir hem de bir direniş alanı olarak politikleşir. Disiplin toplumunun kıyısında konumlanan bedenler, sanat aracılığıyla yeni anlatıların öznesi hâline gelir.

1.3. José Esteban Muñoz ve Queer Umut

José Esteban Muñoz, queer teorinin umut ve gelecek tahayyülüyle ilişkisini derinleştiren önemli düşünürlerden biridir. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) adlı çalışması, queer kimliklerin yalnızca şimdiyle sınırlı bir varoluş biçimi olmadığını, aksine henüz gerçekleşmemiş bir geleceğe dair radikal bir potansiyel taşıdığını öne sürer. Muñoz'a göre queerlik, yalnızca var olan normatif düzenin eleştirisini sunmaz; aynı zamanda o düzenin ötesinde, henüz tam anlamıyla vücut bulmamış bir dünyanın işaretini verir. Bu yönüyle queerlik, sürekli ertelenen ama vazgeçilmeyen bir ütopyadır.

Muñoz'un "gelecek" kavramına yaptığı vurgu, queer sanatın estetik-politik gücünü farklı bir eksende anlamamıza olanak tanır. Queer sanatçılar yalnızca mevcut kimlik rejimlerini eleştirmekle kalmaz; aynı zamanda gelecekte mümkün olabilecek öznellik biçimlerinin tohumlarını da ekerler. Bu anlamda queer sanat, yalnızca negatif bir reddediş alanı değil; olumlu bir tahayyül alanıdır. Performanslar, yerleştirmeler, video işleri veya dijital müdahaleler aracılığıyla queer sanatçılar, var olanın dışında bir yaşam, aşk, temas ve topluluk biçimini görselleştirir.

Muñoz, özellikle marjinal kimliklerin deneyimlediği "şimdi"yi, genellikle hayal kırıklığı, dışlanmışlık ve geçicilikle tanımlar. Ancak bu "şimdi", queer geleceğin kıvılcımlarını da içinde barındırır. Sanat bu bağlamda, Muñoz'un deyimiyle "şimdi olmayan bir zamanın" ya da "henüz gelmemiş bir biz"in öncül işaretlerini taşır. Queer sanatçılar, normatif zaman ve mekân algısını kırarak geçmiş ile gelecek arasında alternatif bağlar kurar, nostaljiyi radikal bir hafıza mekânı olarak kullanırken geleceği bir ütopya olarak yeniden inşa ederler.

Muñoz'un queer umut anlayışı, sanat alanında özellikle melankoli, bekleyiş, özlem, aşk ve dayanışma gibi duyguların üretim biçimlerine yansır. Özellikle Türkiye gibi baskı mekânizmalarının yoğun olduğu toplumlarda, queer sanatçılar bu duygusal yükleri estetik bir stratejiye dönüştürerek yalnızca bireysel anlatılar üretmekle kalmaz; aynı zamanda kolektif bir direniş hafızası da inşa ederler. Bu durum, queer sanatın yalnızca kişisel değil, aynı zamanda tarihsel ve politik bir müdahale alanı olduğunu gösterir.

2. Akışkan Cinsiyetin Kuramsal Temelleri

Akışkan cinsiyet kavramı, sabit, biyolojik ve ikili cinsiyet anlayışına karşıt olarak gelişen, cinsiyet kimliğinin zamana, bağlama ve bireysel deneyimlere göre değişebileceğini savunan bir kuramsal yaklaşımdır. Bu düşünce, toplumsal cinsiyetin özcü ve doğuştan gelen bir nitelik olarak değil; kültürel, tarihsel ve söylemsel pratiklerle kurulan bir yapı olduğunu ileri sürer.

Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesiyle başlattığı bu sorgulama hattı, cinsiyetin biyolojik determinizmle açıklanamayacağını, aksine toplumsal rollere ve beklentilere göre inşa edildiğini ortaya koymuştur. Beauvoir'ın varoluşçu feminizmi, kadının özneleşme sürecinin toplumsal ve kültürel etkilerle şekillendiğini vurgularken, bu yaklaşım Judith Butler'ın performativite kuramında daha da radikal bir hal alır.

Butler'a göre cinsiyet, bireyin kendiliğinden gelen bir ifadesi değil; tekrar eden eylemler, jestler, söylemler ve toplumsal normların içselleştirilmesiyle kurulan bir performanstır. Bu performans, her ne kadar normatif sistemleri yeniden üretse de, aynı zamanda sapmalar ve kırılmalar yoluyla bu sistemleri sarsma potansiyeline de sahiptir. Butler'ın *Gender Trouble* (1990) ve *Bodies That Matter* (1993) adlı eserlerinde vurguladığı gibi, cinsiyet kimliği doğuştan sabit değil; tekrarların sürekliliğiyle var olan, ancak bu tekrarların her anında bozulmaya ve yeniden yazılmaya açık bir yapıdır.

Michel Foucault'nun iktidar, beden ve söylem üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve de akışkan cinsiyetin anlaşılmasında önemli bir zemin sunar. Foucault'ya göre iktidar yalnızca yasaklayıcı ve baskılayıcı bir yapı değil; aynı zamanda bilgi ve norm üretimi yoluyla bedenleri biçimlendiren, onları "makbul" ya da "sapkın" olarak sınıflandıran bir mekânizmadır. Bu bağlamda akışkan cinsiyet kimlikleri, iktidarın dışladığı, normatif sınırların ötesine taşan ve görünmez kılınan bedenlerin yeniden temsili olarak değerlendirilebilir.

Türkiye gibi geleneksel ve heteronormatif cinsiyet rejimlerinin hâkim olduğu toplumsal bağlamlarda, akışkan cinsiyet temsilleri yalnızca bir varoluş biçimi değil; aynı zamanda direnişin, normların sorgulanmasının ve alternatif kimlik tahayyüllerinin sahnesidir. Sanat ise bu tahayyüllerin en güçlü araçlarından biri olarak öne çıkar. Görsel sanatlar, performans, video ve yerleştirme gibi disiplinler aracılığıyla sanatçılar, sabitlenmiş cinsiyet kategorilerini sorgulamakta; norm dışı bedenleri görünür kılarak hem kişisel hem de kolektif bir ifade alanı yaratmaktadır.

Sanatta akışkan cinsiyetin temsili, yalnızca bireysel bir kimliğin sunumu değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet düzenine yönelik eleştirel bir müdahaledir. Bu anlamda queer sanat pratikleri, hem varoluşsal hem de politik bir jest olarak okunabilir. Sanatçı, bedenini ve kimliğini bir deneyim sahasına çevirirken, izleyiciyi de bu deneyimin tanığı ve öznesi olmaya davet eder.

3. Türkiye'de Queer Sanatın Dönüşümü

Türkiye'de queer sanatın dönüşümünü anlamak, hem sanat tarihinin hem de toplumsal cinsiyet politikalarının kesişiminde yer alan bir süreçtir. Bu dönüşüm, özellikle 1980 sonrası dönemde hız kazanmış, hem politik hem kültürel bağlamda önemli kırılmalarla şekillenmiştir. Queer sanat, bu bağlamda yalnızca temsili değil, aynı zamanda müdahaleci ve dönüştürücü bir rol üstlenmiştir.

3.1. 1980 Sonrası Sanat Ortamı

12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türkiye'de toplumsal ve kültürel hayat üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu dönemde, politik özgürlüklerin kısıtlanması, ifade alanlarının daraltılması ve devletin otoriter yapısının güçlenmesi, sanatı da doğrudan etkilemiştir. Ancak bu baskıcı ortam, aynı zamanda alternatif ifade biçimlerinin ve muhalif sanat pratiklerinin doğmasına da zemin hazırlamıştır.

Neoliberal politikaların kültürel alana nüfuz etmesiyle birlikte bireysel özgürlükler, kimlik hakları ve özel alanın politikleşmesi gibi kavramlar sanat üretiminde daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu bağlamda, feminist sanatın yükselişi ile paralel olarak LGBTQ+ bireylerin görünürlüğü de artmış, cinsiyet kimliği ve cinsel yönelim gibi konular sanatsal üretimin önemli temalarından biri hâline gelmiştir. Sanatçılar, beden politikaları, norm dışı cinsiyet performansları ve heteronormatif yapıya karşı çıkan işler üreterek hem bireysel hem de kolektif anlatılar kurmuşlardır.

Bu dönemdeki sanat üretimi, sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda politik bir direniş alanı olarak işlev görmüştür. Türkiye'de queer sanatçılar, marjinalleştirilen kimlikleri görünür kılmak, travmaları kolektif hafızaya dahil etmek ve normatif anlatılara alternatifler sunmak amacıyla fotoğraf, performans sanatı, video yerleştirmeler ve sokak sanatı gibi disiplinler arası mecralarda üretim yapmışlardır.

3.2. Kaos GL, QueerFest ve Kurumsal Alanlar

1990'ların ortalarında kurulan **Kaos GL**, yalnızca bir dernek değil, aynı zamanda LGBTQ+ haklarının savunulduğu kültürel ve sanatsal bir platform olarak ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Kaos GL'nin çıkardığı yayınlar, düzenlediği sergiler ve sanatçılara sağladığı destekler, queer sanatın daha görünür hâle gelmesinde etkili olmuştur. Dernek, sanatın politik yönünü destekleyen bir perspektifle, heteronormatif kültüre karşı alternatif temsiller geliştiren sanatçıların sesi olmuştur.

Bu görünürlük ve örgütlenme süreci, 2011 yılında düzenlenmeye başlanan **QueerFest** ile daha da kurumsallaşmıştır. Türkiye'nin ilk queer film festivali olan QueerFest, sinemadan görsel sanata, performanstan müziğe kadar çok çeşitli disiplinlerde queer sanatın izleyiciyle buluştuğu bir mecra sunmuştur. Festival, yalnızca LGBTQ+ bireylerin değil, aynı zamanda heteronormatif sistemin dışında üretim yapan tüm sanatçıların alternatif bir kamusal alan bulabildikleri bir platform hâline gelmiştir.

Öte yandan, bağımsız sanat galerileri ve İstanbul Bienali gibi uluslararası etkinlikler de zamanla queer temsillere daha fazla yer vermeye başlamıştır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren bu kurumsal alanlarda queer sanatçıların yer alması, hem Türkiye'deki sanat söylemlerinin çeşitlenmesine hem de queer sanatın meşruiyet kazanmasına katkı sağlamıştır. Bu gelişmeler, queer sanatın yalnızca marjinal bir alan olmadığını, aksine kültürel üretim içindeki dönüştürücü gücünü göstermektedir.

4. Sanatçı Analizleri

4.1. Nilbar Güreş

Nilbar Güreş, çalışmalarında kadın bedeni, göç, kimlik ve cinsellik gibi temaları feminist ve queer perspektiflerle işler. Sanatçı, yerleşik toplumsal rolleri, aile kurumunu ve kültürel normları hem eleştirel hem de mizahi bir dille sorgular. **"Under the Skin" (2010)** adlı eseri, geleneksel aile yapısının dışında kalan queer bedenlerin görünürlüğünü artırmayı hedefler. Bu çalışma, ev içi mekânları alternatif sahnelere dönüştürerek, evin "korunaklı" yapısına karşı queer varoluşların ne denli kırılgan ama dirençli olabileceğini gözler önüne serer. Güreş'in kullandığı kostüm, yerleştirme ve fotoğraf teknikleri, kadın kimliğini yeniden kuran performatif bir alan yaratır. Bu anlamda sanatçı, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği anlayışını pratiğe döker. Eserlerinde yer alan bedenler, hem mekânsal hem de kültürel olarak sınırları ihlal eder; hem göçmen hem queer, hem kadın hem direnen figürler olarak karşımıza çıkar.

4.2. Hakan Sorar

Hakan Sorar'ın sanat pratiği, dijital çağın beden ve kimlik anlayışına yönelik eleştirel bir yaklaşımla şekillenir. Performans sanatı, video ve dijital medya ile çalışan sanatçı, queer bedenin sanal ortamlardaki temsiline dair sorular sorar. **"Through the Skin"** adlı işi, ekran aracılığıyla izlenen bedenin parçalanmışlığı, çoğulluğu ve geçirgenliğine odaklanır. Bu çalışmada, beden hem bir veri nesnesi hem de bir arzu nesnesi olarak konumlanır; dijital teknolojilerin bireyi nasıl dönüştürdüğünü, erotize ettiğini ve aynı zamanda denetlediğini gösterir. Sorar'ın işleri, José Esteban Muñoz'un "queer geleceklik" (queer futurity) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Muñoz'un tanımladığı şekilde, Sorar'ın queer bedeni, şimdinin değil geleceğin tahayyülüdür; henüz tam olarak var olmamış ama var olma ihtimaliyle direnen bir bedendir.

4.3. Ahmet Rüstem Ekici

Ahmet Rüstem Ekici, sanatı aracılığıyla dijital teknolojilerin birey üzerindeki etkisini queer bir çerçevede tartışır. **"Digital Bodies"** serisi, simülasyonun gerçeğin yerini aldığı bir dünyada cinsiyetin ve bedenin nasıl yeniden üretildiğine dair çarpıcı bir analiz sunar. Ekici'nin avatar estetiği, dijital maskeler ve yapay zekâ ile çalışan görselleştirme teknikleri, kimliğin sabit olmaktan uzak, değişken ve dönüşen bir yapıda olduğunu gösterir. Eserlerinde yer alan figürler, bir yandan bedenin somutluğunu yitirirken diğer yandan daha özgür bir varoluş alanı yakalar. Foucault'nun iktidar-bedensellik ilişkisine paralel olarak Ekici, teknolojinin hem disipline edici hem de özgürleştirici yönlerine işaret eder. Sanatçı için queer beden, hem fiziksel hem dijital dünyada normları aşan, kendini yeniden kurgulayan bir yapıdır.

4.4. Canan

CANAN'ın sanat pratiği, feminist ve queer estetiği bir araya getirerek hem tarihsel hem güncel temsilleri sorgulayan bir çerçeveye sahiptir. Minyatür, ebru, hat gibi geleneksel sanat formlarını çağdaş kavramlarla buluşturan CANAN, beden politikalarını ve toplumsal cinsiyet rollerini tersyüz eden işler üretir. **"İbretnüma" (2011)** adlı eseri, Osmanlı'dan günümüze uzanan kadınlık temsillerini ironik ve çarpıcı bir biçimde yeniden yorumlar. Bu çalışmada cinsiyet, ahlak ve güç ilişkileri hem estetik hem politik bir dille sorgulanır. Toplumsal tabuların üzerine giden figüratif anlatımıyla CANAN, queer bedenin hem tarihi hem güncel baskılara nasıl direndiğini gösterir. Butler'ın "zorunlu heteroseksüellik" eleştirisi ile örtüşen bu yaklaşım, izleyiciyi sabit kimliklerin ötesine geçmeye ve çoklu cinsiyet deneyimlerini düşünmeye çağırır.

5. Sanatın Direniş ve Dönüştürücü Gücü

Sanat, tarihsel süreçte yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda politik bir müdahale alanı, bir direniş pratiği ve toplumsal dönüşümün katalizörü olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda sanat, queer estetiğin taşıyıcısı olarak yalnızca görünürlük sağlamakla kalmaz; aynı zamanda mevcut toplumsal normların, iktidar yapılarının ve cinsiyet rejimlerinin sorgulanmasında ve dönüştürülmesinde aktif bir rol üstlenir. Sanatın bu çok katmanlı yapısı, queer kuramın temel önermeleriyle kesiştiğinde daha da etkili bir politik potansiyel açığa çıkar.

Queer kuramın cinsiyeti sabit, doğal ve ikili bir yapı olarak değil; aksine tarihsel, kültürel ve performatif bir süreç olarak ele alması, sanatta da kimliğin sabit bir temsil nesnesi değil, değişken, çoğul ve akışkan bir yapı olarak yeniden üretilmesine olanak tanır. Bu noktada sanatçılar, yalnızca temsil ettikleri imgelerle değil; aynı zamanda üretim biçimleri, kullandıkları malzemeler, sergileme stratejileri ve izleyiciyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla da bu dönüşümün bir parçası hâline gelirler.

Akışkan cinsiyetin sanatsal anlatımda yer bulması, sabit cinsiyet normlarına karşı bir meydan okumadır. Bu anlatımlar, heteronormatif temsilleri bozan, ikili cinsiyet sistemine alternatif deneyim ve beden anlatılarını öne çıkaran işlerdir. Örneğin; bir bedenin hem eril hem dişil

kodlarla donatılması, kostüm, makyaj, jest ve performans aracılığıyla yeniden kurgulanması; cinsiyetin doğuştan değil, her an yeniden yapılanan bir süreç olduğunu açıkça ortaya koyar.

Sanatçılar bu dönüşümü yalnızca içerikte değil, biçimde de üretirler. Mekân kullanımı, izleyicinin konumlandırılması, eserle kurulan fiziksel ya da duygusal temas gibi unsurlar, queer bir estetiğin inşasında önemli rol oynar. Geleneksel galeri mekânları dışında gerçekleşen performanslar, sokak sanatı, video yerleştirmeleri veya beden temelli işler, izleyiciyle hiyerarşik olmayan, katılımcı bir ilişki kurmayı hedefler. Bu ilişkiler, yalnızca sanat eserinin değil, izleyicinin de dönüşümüne açık bir zemin sunar.

Malzeme kullanımı da bu dönüşümün bir başka alanıdır. Gündelik objeler, tekstil, beden sıvıları, ses kayıtları gibi geleneksel olmayan malzemeler, queer sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmekte; böylece hem "yüksek sanat" tanımına karşı bir eleştiri geliştirilmektedir hem de cinsiyetin gündelik yaşamla olan ilişkisi vurgulanmaktadır. Bu sayede queer sanat, yalnızca bir kimlik beyanı değil, aynı zamanda sanatsal üretim pratiklerinin de yeniden tanımlandığı radikal bir estetik-politik müdahaledir.

Sonuç olarak, sanatın direniş ve dönüştürücü gücü, queer temsillerin yalnızca marjinal bir görünürlük çabası değil; aksine kültürel normlara karşı yöneltilmiş bir karşı duruş olduğunu ortaya koyar. Sanatçılar, bu karşı duruşu sadece temsili düzlemde değil, aynı zamanda üretim süreçleri ve ilişkisel biçimlerde de yeniden üretmektedir. Bu da queer sanatı, politik bir özneleşme alanı ve toplumsal dönüşümün öncüsü hâline getirmektedir.

SONUÇ

Türkiye'de queer sanat, yalnızca estetik bir üretim biçimi olarak değil, aynı zamanda normatif iktidar yapılarına karşı bir direniş, politik bir varoluş ve alternatif bir ifade alanı olarak değerlendirilmelidir. Akışkan cinsiyet temsilleri aracılığıyla queer sanatçılar, bireysel kimliklerin sabit ve özcü tanımlarına karşı çıkarak, kimliğin sürekli olarak yeniden inşa edildiği ve performatif bir süreçle şekillendiği anlayışını görünür kılarlar. Bu temsiller, yalnızca bireysel deneyimlerin aktarımı değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rejimlerinin sorgulanması, yeniden tanımlanması ve dönüştürülmesi yönünde önemli bir müdahale niteliği taşır.

Queer sanat, bu bağlamda bir "temsil" olmaktan öte, doğrudan bir "müdahale" biçimidir. Hem sanat dünyasında hem de kamusal alanda görünmeyeni görünür kılma çabası, bastırılan seslere alan açma ve kimliklerin çeşitliliğini kutlama pratiğidir. Bu yönüyle queer sanat; öznenin politikleşmesini, bedenin özgürleşmesini ve norm dışı arzuların meşrulaşmasını sağlayan radikal bir potansiyel taşır. Türkiye gibi heteronormatif söylemlerin, muhafazakâr değerlerin ve patriyarkal yapıların hâkim olduğu bir ülkede, queer sanatçılar yalnızca estetik üretim yapmakla kalmaz; aynı zamanda varoluş mücadelelerini sanat yoluyla sürdürürler.

Geleceğe dönük olarak, queer sanatın Türkiye'de daha da kurumsallaşması, sanat eğitimi müfredatlarında yer alması ve sanat eleştirisi alanında teorik bir zemin kazanması, yalnızca sanat ortamını değil, toplumsal yapıyı da dönüştürücü etkiye sahip olacaktır. Özellikle genç kuşak sanatçılar arasında queer temsillerin artması, sanat alanında daha kapsayıcı, çok sesli ve çoğulcu bir atmosferin oluşmasını beraberinde getirecektir.

Bu dönüşümün sağlıklı bir şekilde gerçekleşebilmesi için ise yalnızca sanatçılara değil; akademik çevrelere, kültürel kurumlara ve sanat izleyicisine de sorumluluk düşmektedir. Queer sanatın özgürce var olabildiği, dışlanmadığı ve sansürlenmediği bir kültürel ortam yaratmak, sanatı yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda toplumsal adaletin bir aracı olarak gören bir anlayışla mümkündür.

Sonuç olarak, Türkiye'de queer sanat, yalnızca marjinal bir anlatı değil; aksine toplumsal dönüşümün ve kültürel çoğulluğun taşıyıcısı bir alan olarak değerlendirilmelidir. Akışkan cinsiyet temsilleriyle örülen bu sanat formu, hem bireysel hem kolektif düzlemde özgürleşmenin, direnişin ve yeniden inşanın sahnesi olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.

de Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. Gallimard.

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté de savoir*. Gallimard. (İngilizce çeviri: *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books, 1978)

Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.

Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631–660. https://doi.org/10.1086/493756

Warner, M. (Ed.). (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press.

Yalter, N. (1982). *Toprağa Dönüş*. [Video Yerleştirme].

Karamustafa, G. (1991). *Harem*. [Yerleştirme].

Altındere, H. (2010). *Görünmezlik*. [Multimedya yerleştirme].

Ceylan, T. (2004). *1881*. [Yağlı boya tablo].

Ekici, A. R. (2022). *Digital Bodies*. [Video performans].

Sorar, H. (2020). *Through the Skin*. [Dijital yerleştirme].

CANAN. (2011). *İbretnüma*. [Minyatür ve yerleştirme].

Güreş, N. (2010). *Under the Skin*. [Fotoğraf serisi].

OTLAYANA TABAN KARACA MOZAİĞİ: ANTİK SİMGESELLİK VE GÖRSEL İLETİŞİMİN ARKEOLOJİK BİR YÜZÜ

Nadire ÖZÇELİK[1]

Öz

Bu çalışma, Malatya ili Doğanşehir ilçesinde ortaya çıkarılan Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nin içerdiği simgesel öğeleri ikonografik, ikonolojik ve göstergebilimsel yöntemlerle analiz etmeyi amaçlamaktadır. Mozaiğin merkezinde yer alan ceylan, nar ağacı, göz ve bitkisel motifler; yalnızca estetik bir düzenlemenin parçası değil, aynı zamanda dönemin inanç sistemleri, mitolojik anlatıları ve kültürel değerleriyle iç içe geçmiş sembolleri simgelemektedir. Çalışmada Erwin Panofsky'nin ikonoloji yaklaşımı ile Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz modeli bir arada kullanılarak, figürlerin çok katmanlı anlam yapısı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Nar figürü doğurganlık ve yeniden doğuşu, ceylan saflık ve kutsallığı, göz ise koruyucu ve ilahi bir izleyiciliği temsil etmektedir. Bu semboller, Roma dönemine özgü görsel anlatı diliyle Anadolu halk kültürünün birleşiminden oluşan bir anlatı bütünlüğü sunduğu düşünülmektedir. Araştırma sonucunda; bu çalışmanın başında ortaya konulan hipozetezlerin çoğunun desteklendiğini ve Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nin yalnızca arkeolojik değil; aynı zamanda kültürel hafızayı taşıyan, yerel kimliği besleyen ve tarihsel sürekliliği görsel biçimde sunan bir kültürel miras nesnesi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu yönüyle söz konusu bu eser, hem sanat tarihi hem de görsel iletişim alanlarında disiplinlerarası yeni çalışmalara imkan tanıyan özgün bir inceleme alanı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Otlayana Taban Karaca Mozaiği, Görsel İletişim, Göstergebilim, Mozaik Sanatı, Semboller.

Grazing Roe Deer Mosaic: Ancient Symbolism and Visual Communication An Archaeological Face

Abstract

This study aims to analyze the symbolic elements contained in the Grazing Roe Deer Mosaic unearthed in Doğanşehir, Malatya with iconographic, iconological and semiotic methods. The gazelle, pomegranate tree, eye and floral motifs in the center of the mosaic are not only part of an aesthetic arrangement, but also symbolize symbols intertwined with the belief systems, mythological narratives and cultural values of the period. In this study, Erwin Panofsky's iconological approach and Roland Barthes' semiotic analysis model were used together to reveal the multi-layered meaning structure of the figures. The pomegranate figure represents fertility and rebirth, the gazelle represents purity and holiness, and the eye represents a protective and divine watchfulness. These symbols are thought to present a narrative integrity consisting of a combination of the visual narrative language specific to the Roman period and Anatolian folk culture. As a result of the research; most of the hypotheses put forward at the beginning of this study were supported and it was concluded that the Grazing Karaca Mosaic is not only archaeological; but also a cultural heritage object that carries cultural memory, feeds local identity and presents historical continuity visually. In this respect, this work offers a unique field of study that allows for new interdisciplinary studies in the fields of both art history and visual communication.

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
nadireozcelik198644@gmail.com ORCİD: 0009-0009-6910-3423

Keywords: Grazing Roe Deer Mosaic, Visual Communication, Semiotics, Mosaic Art, Symbols.

GİRİŞ

Sanat, insanlığın tarihsel süreç boyunca kendisini ifade etme, çevresini anlama ve anlamlandırma çabalarının en güçlü araçlarından biri olmaktadır. Antik çağlardan bu yana estetik üretimler, yalnızca güzellik yaratmakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda toplumların dini inanışlarını, gündelik yaşamlarını, sosyal statülerini ve evrene dair tasavvurlarını da yansıtmıştır. Bu bağlamda mozaik sanatı, hem foksiyonel hem de anlatı gücü yüksek bir görsel iletişim şekilleri olarak öne çıkmaktadır. Zemin, duvar ya da tavanlarda kullanılan bu sanatsal teknik, figüratif ve soyut kompozisyonlarla dönemin kültürel kodlarını taşımaktadır.

Antik Mezopotamya'dan Roma ve Bizans uygarlıklarına, oradan Rönesans ve İslam sanatına kadar uzanan mozaik geleneği, farklı dönemlerde farklı tekniklerle gelişmiş; ancak simgesel anlatım gücünden hiçbir şey kaybetmemektedir. Anadolu toprakları ise bu sanatın en köklü örneklerine ev sahipliği yapmış, birçok uygarlığın izini mozaikler aracılığıyla günümüze taşımıştır. Bu çalışmanın odağında yer alan Otlayana Taban Karaca Mozaiği, Malatya'nın Doğanşehir ilçesinde keşfedilmiş ve Roma Dönem zamanına tespit edilmiş arkeolojik önemi yüksek bir eserdir. Nar ağacı, karaca figürü, göz ve nazarlık motifleri gibi ögeler içeren bu mozaik, hem estetik hem de sembolik açıdan zengin bir yapıya sahiptir.

Mozaikteki öğeler ilk bakışta dekoratif birer motif gibi görünse de, her biri belirli bir anlam taşımakta ve dönemin düşünsel dünyasına dair ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda söz konusu eser, yalnızca arkeolojik bir zemin süslemesi değil; aynı zamanda kültürel, dini ve mitolojik anlamlar içeren görsel bir metin olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın temel yaklaşımı olan göstergebilimsel analiz, mozaiğin derin yapısına nüfuz edebilmek açısından önem kazanmaktadır.

Araştırmada, Roland Barthes'ın göstergebilim kuramı temel alınarak Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nde yer alan görsel unsurlar "gösteren" ve "gösterilen" ilişkisi bağlamında çözümlenecektir. Nar ağacı, doğurganlık ve bereketi; karaca, zarafet, ruhsal arayış ve tanrısallığı; göz figürü ise hem Horus'un Gözü mitosuyla hem de vicdan, bilinç ve ilahi izleme düşüncesiyle ilişkilendirilerek analiz edilecektir. Bu göstergelerin kültürel bellekteki karşılıkları sorgulanacak ve dönemin görsel iletişim dili ortaya konulacaktır.

Anadolu'da mozaik geleneği, yalnızca estetik değil; aynı zamanda görsel iletişim unsurlarıyla kültürel aktarımı mümkün kılan bir anlatı biçimi olarak da değerlendirilmektedir (Yıldırım, 2018). Mozaikte yer alan semboller, ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemleriyle ele alınarak tarihsel ve mitolojik arka planlarıyla daha derinlemesine incelenmekte; özellikle Roma sanatındaki simgesel anlatımların Anadolu kültürleriyle kurduğu etkileşim göz önünde bulundurulmaktadır. Otlayana Mozaiği, bu yönüyle yalnızca görsel bir kompozisyon değil, aynı zamanda bir kültürel anlatı nesnesi olarak da değerlendirilmeyi hak etmektedir.

Çalışma, sanatın tarihsel bir anlatı alanı olarak nasıl anlam üretip taşıdığına; sembollerin, imgelerin ve mitolojik figürlerin görsel iletişimde nasıl işlev gördüğüne dair özgün bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nde yer alan simgesel unsurların kültürel, mitolojik ve

görsel iletişim bağlamında taşıdığı anlamları ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda çalışma, ikonografik-ikonolojik çözümleme ve göstergebilimsel yorumlama tekniklerini bir arada kullanmaktadır.

İlk aşamada, mozaikte yer alan görsel unsurlar (nar ağacı, karaca, göz, muska) ikonografik düzeyde betimlenmiş; sembollerin biçimsel özellikleri, yerleşimleri ve kompozisyon içindeki konumları analiz edilmiştir. Ardından, bu sembollerin ikonolojik düzeyde taşıdığı anlamlar, tarihsel, mitolojik ve sosyo-kültürel bağlamda ele alınmıştır. Bu analizlerde, Antik Roma sanatı, Anadolu halk inançları ve mitoloji kaynaklarından yararlanılmıştır.

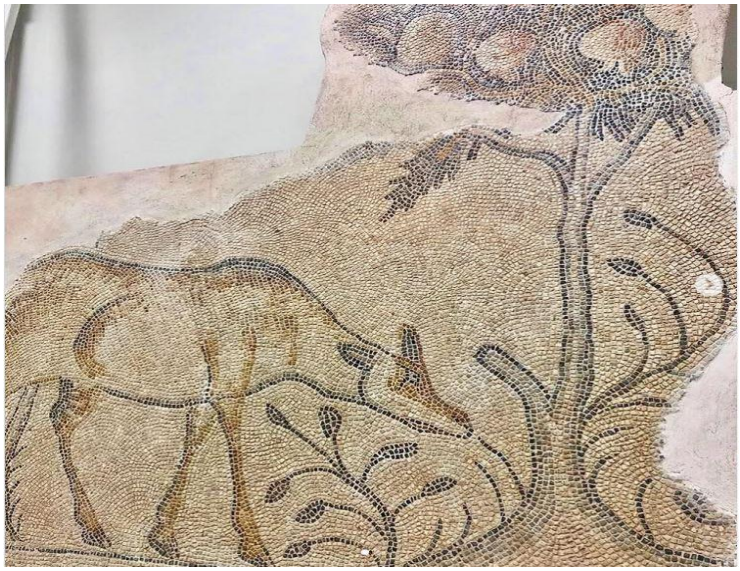
Son aşamada, Roland Barthes'ın geliştirdiği göstergebilimsel çözümleme yaklaşımı temel alınarak, figürlerin yalnızca düz anlamları değil, aynı zamanda taşıdığı yan anlamlar da irdelenmiştir. Böylece mozaiğin görsel bir iletişim aracı olarak nasıl anlam ürettiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, kapsamını Malatya ili Doğanşehir ilçesinde gün yüzüne çıkarılan Otlayana Taban Karaca Mozaiği ile sınırlı tutmuştur. Araştırmanın veri kaynağını Otlayana Taban Karaca Mozaiği'ne dair arkeolojik raporlar, görsel belgeler, akademik yayınlar ve kültürel analizlere dayalı kaynaklar oluşturmaktadır. Bu materyaller, nitel bir perspektifle yorumlanmış ve anlam çözümlemesi yapılmıştır.

Araştırmada, Otlayana mozaiği üzerine yapılan görsel çözümleme çalışmasının aşağıdaki hipotezler doğrultusunda ilerlediği kabul edilmiştir:

- **H1:** Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nde yer alan semboller, yalnızca estetik değil; kültürel, mitolojik ve dini anlamlar da taşımaktadır.
- **H2:** Mozaikteki figürler, Roma dönemi görsel anlatı dilinin Anadolu halk kültürleriyle etkileşiminin izlerini taşımaktadır.
- **H3:** Karaca, nar ve göz gibi simgeler, Anadolu'da tarihsel süreklilik gösteren sembollerdir.
- **H4:** Göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle mozaiğin çok katmanlı anlam yapısı ortaya konulabilir.
- **H5:** Otlayana Taban Karaca Mozaiği, bulunduğu bölge için bir kültürel hafıza nesnesi olarak işlev görmekte ve yerel kimliğin görsel taşıyıcısı haline gelmektedir.

BULGULAR VE YORUM



Şekil 1. Otlayana Taban Karaca Mozaiği

Otlayana Taban Karaca Mozaiği, Roma dönemine ait figürlü bir zemin mozaiğidir. Mozaiğin merkezinde sola dönük bir karaca yer almakta ve başını eğerek otlayan bir pozisyonda betimlenmiştir. Hayvan figürünün ön kısmında stilize edilmiş yapraklı bitkiler, arka planında ise kalın gövdeli bir nar ağacı ve üzerinde üç büyük nar meyvesi dikkat çeker. Tesserae adı verilen küçük taş parçalarının renk geçişleriyle oluşturulan bu kompozisyon, sadelikle birlikte estetik bir armoni taşımaktadır. Figürlerin konturları belirgin siyah taşlarla çizilmiş, renk tonlamalarında toprak ve kahverengi tonlar kullanılmıştır.

Tablo 1

Gösteren (Mozaiğin Görünen Ögeleri)	Gösterilen (Taşıdığı Kültürel ve Sembolik Anlam)
Karaca Figürü (Eğilmiş, Otlarken Betimlenmiş)	Saflık, zarafet, ilahi ruh, kutsallık, doğayla uyum
Nar Ağacı (Üç Meyveli, Dalları Belirgin)	Bereket, doğurganlık, yeniden doğuş, cennet, teslis (üçlü kutsal birlik)
Bitkisel Motifler (Otlar, Yapraklar)	Yaşamın sürekliliği, toprağın bereketi, doğayla bütünleşme
Karacanın Eğilme Pozisyonu	Alçakgönüllülük, edilgenlik, ruhsal teslimiyet
Nar Meyvelerinin Yukarıda, Karacanın Aşağıda Konumlanması	Yer–gök, dünyevi–ilahi arasındaki bağ
Mozaik Zeminin Sade Renk Geçişleri	Huzur, denge, doğallık
Göz Figürü (Koruyucu Göz/Nazar Motifleri)	İlahi izleme, koruyuculuk, vicdan, bilinç, Horus'un Gözü mitosu

1. İkonografik Çözümleme

1.1. Karaca Figürü

Karacanın zarif ve eğilmiş duruşu, onun hem doğaya uyumlu hem de edilgen bir varlık olduğunu ima eder. Sanatta karaca figürü genellikle zarafet, saflık ve masumiyetin simgesidir. Antik ikonografide ise Tanrıça Artemis'in sembolik hayvanı olarak kutsallık taşır. Anadolu halk kültüründe de karaca/gazella figürü "kut" yani kutsal ruhun taşıyıcısı olarak kabul edilir ve dağ ruhlarıyla ilişkilendirilir (Sir Gavaz, 2016). Karacanın yere eğilerek otlaması aynı zamanda "doğa ile bütünleşme" ve "toprağa bağlılık" anlamı taşır. Bu pozisyon, Karacanın saldırganlıktan uzak, huzur içinde bir canlı olarak sunulmasını sağlar.

1.2. Nar Ağacı ve Meyveleri

Roma dönemi mozaiklerinde nar, geyik ve göz gibi semboller sıkça kullanılmış ve bu figürlerin simgesel anlamları hem dini hem de mitolojik bağlamlarda farklı katmanlarda ele alınmıştır (Uğurlu, 2020).Nar ağacı ikonografide çok yönlü bir simgedir. Bereket, doğurganlık ve cennet bahçesi imgeleriyle ilişkilendirilir. Antik Yunan ve Roma'da nar, Afrodit ve Hera gibi tanrıçalarla özdeşleşmiş; kadınlık, üretkenlik ve yeniden doğuşun temsilcisi olmuştur (Çıtakoğlu, 2015). Aynı zamanda nar, yaşamla ölüm arasındaki geçişi de simgeler. Persephone mitinde yeraltı dünyasına inişi nar meyvesiyle ilişkilendirilir. Otlayana mozaiğinde narın üç meyve ile betimlenmesi, Hristiyanlık'taki "teslis" (Baba-Oğul-Kutsal Ruh) sembolüyle de ilişkili olabilir. Bu yönüyle pagan ikonografiden Hristiyan simgeciliğe geçişi ima eden çift anlamlı bir figürdür.

1.3 Bitkisel Desenler

Karacanın otladığı bölgedeki dallar ve yapraklar hem doğal döngüyü hem de yeryüzünün bereketini temsil eder. Bu figürler, pastoral bir sahne yaratmanın ötesinde, yaşamın sürdürülebilirliğiyle ilgili simgesel bir temayı taşır. Doğayla uyum, insanın doğadaki yerini tanıma ve huzur içinde var olma düşüncesi bu kurguda görselleştirilmiştir.

2. İkonolojik Yorumlama

Erwin Panofsky'nin üç katmanlı sanat okuma modeline göre mozaiği daha derin bir düzlemde değerlendirmek mümkündür:

- Doğrudan betimleyici düzeyde, karaca figürü doğayla iç içe otlamaktadır.
- İçerik düzeyinde, Karacanın doğurganlığı simgeleyen nar ağacının önünde yer alması, doğanın üretkenliğiyle canlı yaşamın birleşimini temsil etmektedir.
- Simgesel/ikonolojik düzeyde ise bu mozaik, antik dönemde doğaya ve kutsal olanla ilişkiye dair bütünsel bir anlayışı yansıtmaktadır.

Bu mozaik aynı zamanda ölüm-yaşam döngüsünü temsil eden figürleri içerdiği için, mezar mozaiklerinde rastlanan "sonsuz yaşam", "bereketli öte dünya" temalarına da gönderme yapıyor olabilir. Karaca figürünün doğanın verdiğiyle beslenmesi, ruhsal bir doyum ve huzura işaret eder. Aynı zamanda bu sahne, toprak–bereket–yaşam üçgeninde yorumlanabilir.

3. Göstergebilimsel Çözümleme (Barthes Yaklaşımı)

Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımıyla bu mozaik üç düzlemde analiz edilebilir:

3.1 Düz anlam (denotatif): Bir karaca bitki yer, nar ağacı figürü arkada yer alır.

3.2 Yan anlam (konotatif):

- Karaca → saf, edilgen, kutsal
- Nar → bereket, doğurganlık, ölüm ve yeniden doğuş
- Bitkiler → yaşamın kaynağı, süreklilik

3.3 Mit (kültürel anlatı düzeyi):

- Doğa ile uyumlu yaşam,
- Ruhsal dinginlik,
- Doğum ve ölüm arasındaki geçiş,
- Toprak ve tanrısallık arasındaki bağ

Bu mozaik, estetik bir zemin süslemesinden çok daha fazlasıdır: Antik dünyanın zihinsel haritasını, doğayla ilişkisini ve kutsallık algısını yansıtan görsel bir metin olarak okunabilir. Otlayana Taban Karaca Mozaiği, semboller üzerinden çok katmanlı anlamlar taşıyan, doğa ve kutsallık ilişkisini görselleştiren bir anlatı yüzeyidir. Karacanın zarafeti, narın üretkenliği ve gözlemci ilahi temalar; bu mozaiği yalnızca arkeolojik bir buluntu değil, görsel iletişimde sembolik aktarımın somut bir örneği haline getirir. Mozaik, Roma dönemi sanatıyla yerel kültürlerin birleştiği, Anadolu'nun zengin kültürel dokusunu yansıtan bir simge tabakası sunmaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, Malatya'nın Doğanşehir ilçesine bağlı Otlayana mevkiinde bulunan ve Roma dönemine tarihlenen Otlayana Taban Karaca Mozaiği, ikonografik, ikonolojik ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Mozaikte yer alan figürler özellikle karaca, nar ağacı, göz ve bitkisel motifler– hem biçimsel hem de anlam katmanları açısından incelenmiş, görsel iletişim bağlamında taşıdıkları kültürel kodlar analiz edilmiştir.

Araştırmanın temel hipotezleri doğrultusunda ulaşılan sonuçlar aşağıda maddeler halinde değerlendirilmiştir:

H1: Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nde yer alan semboller, yalnızca estetik değil; kültürel, mitolojik ve dini anlamlar da taşımaktadır. *:* Yapılan göstergebilimsel ve ikonolojik çözümlemeler sonucunda, mozaiğin yüzeyinde bulunan sembollerin yalnızca süsleme amaçlı değil; belirli inanç sistemlerini, mitolojik anlatıları ve kültürel değerleri yansıttığı ortaya konmuştur. Nar figürü doğurganlık ve yeniden doğuşu, karaca figürü saflık ve ruhsal arayışı, göz figürü ise koruyuculuk ve tanrısal izlemeyi sembolize etmektedir. Bu hipotez güçlü biçimde desteklenmiştir.

H2: Mozaikteki figürler, Roma dönemi görsel anlatı dilinin Anadolu halk kültürleriyle etkileşiminin izlerini taşımaktadır. : Nar ve karaca figürleri gibi öğeler hem klasik Roma sanatında hem de Anadolu halk mitolojisinde yer alan simgelerdir. Mozaikte bu figürlerin yer alması, Roma döneminin görsel diliyle yerel inanç sistemlerinin iç içe geçtiğini göstermektedir. Figürlerin seçimi ve yerleştirilmesi, evrensel simgelerin yerel bir anlatıya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu hipotez de doğrulanmıştır.

H3: Karaca, nar ve göz gibi simgeler, Anadolu'da tarihsel süreklilik gösteren sembollerdir.:

Literatürde ve arkeolojik bulgularda karaca (veya geyik), nar ve göz gibi figürlerin Hititler, Urartular, Yunan, Roma ve Türk-İslam sanatında çeşitli biçimlerde var olduğu görülmektedir. Bu figürlerin Anadolu halk anlatılarında ve dinsel sembolizmde sürekli olarak yer bulması, sembolik hafızanın zamana yayılan bir süreklilik taşıdığını göstermektedir. Bu hipotez de desteklenmiştir.

H4: Göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle mozaiğin çok katmanlı anlam yapısı ortaya konulabilir. : Barthes'ın düz anlam, yan anlam ve mit düzeyleri temel alınarak yapılan çözümlemeler sonucunda, mozaiğin yalnızca yüzeysel bir betimlemeden ibaret olmadığı; aynı zamanda kültürel kodlar taşıyan, çok katmanlı bir anlatı sunduğu görülmüştür. Örneğin, düz anlamda bir karaca figürü otlarken; yan anlamda bu figür saflık, korunma ve doğayla uyumu sembolize etmekte; mitolojik düzlemde ise kutsal varlıklarla ilişkilendirilmektedir. Bu hipotez güçlü biçimde desteklenmiştir.

H5: Otlayana Taban Karaca Mozaiği, bulunduğu bölge için bir kültürel hafıza nesnesi olarak işlev görmekte ve yerel kimliğin görsel taşıyıcısı haline gelmektedir. : Mozaik yalnızca geçmişin estetik bir kalıntısı değil, aynı zamanda bölgenin tarihsel kimliğini ve kültürel mirasını temsil eden bir görsel hafıza nesnesidir. Nar ve karaca gibi figürler aracılığıyla tarihsel köklerle bağ kurmak mümkündür. Mozaiğin bulunduğu coğrafyaya özgü ikonografik özellikleri barındırması, onu yalnızca sanatsal bir değer değil, aynı zamanda toplumsal bir bellek unsuru haline getirmektedir. Bu hipotez de doğrulanmıştır.

Otlayana Taban Karaca Mozaiği üzerine yapılan bu çalışma göstermiştir ki, antik döneme ait figürlü mozaikler yalnızca zemin süsleme ögeleri değil; aynı zamanda toplumsal değerlerin, dini inançların ve kültürel kodların görselleştirildiği anlatı alanlarıdır. Karaca, nar, göz ve bitkisel motifler gibi simgeler, hem bireysel hem kolektif düzlemde çok katmanlı anlamlar üretmektedir. Göstergebilimsel ve ikonolojik açıdan değerlendirildiğinde, mozaikteki anlatının doğa, kutsallık, yaşam döngüsü ve bereket gibi temalar etrafında yapılandığı görülmektedir. Eser; tarih, mitoloji, halk anlatıları ve görsel iletişim disiplinlerinin kesiştiği bir kültürel nesne olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu mozaik, hem arkeolojik bir buluntu hem de Anadolu'nun görsel kültür tarihine katkı sunan bir hafıza mekânıdır.

Araştırma Bulgularına Dayalı Öneriler

Araştırma bulgularına dayanarak, Otlayana Taban Karaca Mozaiği'nin yalnızca arkeolojik bir eser olarak değil, aynı zamanda yerel kimliğin ve kültürel hafızanın görsel bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmesi önerilmektedir. Bu bağlamda, mozaiğin bölgesel bir kültürel sembol olarak tanıtımı artırılmalı ve özellikle eğitim alanında sanat tarihi, arkeoloji, mitoloji ve iletişim disiplinleri çerçevesinde bir öğretim materyali olarak kullanılmasına olanak tanınmalıdır. Eserin yüksek çözünürlüklü dijital kopyaları hazırlanarak dijital arşivleme ve sanal sergileme olanaklarıyla daha geniş bir kitleye erişimi sağlanabilir. Yerel halkın bu tür kültürel miras nesnelerine yönelik farkındalığını artırmak amacıyla seminerler, belgesel projeleri ve halka açık etkinlikler düzenlenebilir. Ayrıca, mozaiğin Anadolu'daki diğer figürlü mozaiklerle karşılaştırmalı olarak incelenmesi, kültürel süreklilik ve ortak simge dağarcığı bağlamında yeni akademik çalışmalara kapı aralayacaktır. Son olarak, yerel yönetimler, müzeler ve üniversiteler iş birliği içinde çalışarak, bu tür eserlerin korunması, tanıtımı ve kültürel turizme kazandırılması yönünde bütüncül politikalar geliştirmelidir.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press. (Orijinal eser 1973 yılında yayımlandı)

Çıtakoğlu, A. (2015). *Antik Çağ'da Nar ve Mitolojik Anlamları*. İstanbul: Arkeoloji Yayınları.

Gavaz, S. (2016). *Anadolu Halk Kültüründe Hayvan Sembolleri: Karaca ve Geyik Figürleri Üzerine*. Türk Folkloru Araştırmaları Dergisi, 32(1), 45-63.

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper & Row.

Uğurlu, Z. (2020). Roma Dönemi Mozaiklerinde Semboller ve Anlamları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 28(2), 98-117.

Yıldırım, H. (2018). Anadolu'da Görsel İletişim Gelenekleri ve Mozaik Sanatı. *Görsel Kültür ve İletişim Dergisi*, 6(1), 56-74.

DOĞADAN SİNEMAYA YANSIYAN MEKÂNLAR: "AVATAR: THE WAY OF WATER" FİLMİNDE BİYOMİMİKRİ VE MİMARİ KURGU [1]

Kübra ARKAN[2] & Seçil SEÇAL SARIGÜL[3]

Öz

Biyomimikri, doğadaki sistemlerin, formların ve süreçlerin insan yapımı tasarımlara ilham olmasıdır (Benyus, 1997). Bu kavram, mimari alanda olduğu kadar, sinema gibi görsel anlatım gücüne sahip alanlarda da etkileyici bir altyapı oluşturmaktadır. Sinemada mekân, yalnızca fiziksel bir zemin değil; anlatımın görsel, duygusal ve felsefi taşıyıcısıdır. Bu bağlamda sinema, doğadaki mekânsal ve estetik ilişkilerin deneyimsel ve spekülatif temsiliyeti için güçlü bir alan sunmaktadır. Bu çalışma, Avatar: The Way of Water (2022) filmi üzerinden biyomimikri yaklaşımının sinematik mekân tasarımıyla ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, doğadan sinemaya yansıyan mimari formların nasıl bir biyomimikri anlayışıyla kurgulandığı, sinema ve mimarlık arakesitinde değerlendirilmektedir. Filmde Pandora'nın Metkayina halkına ait yaşam alanları, biyomimikri yaklaşımının izdüşümleri olarak okunmaktadır. Yapıların dokusu, organik formu ve malzeme hissi, deniz altı organizmalarının fiziksel özellikleriyle örtüşecek şekilde tasarlanmıştır. Bu yapılar yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel olarak da doğadaki örüntüleri taklit eder. Barınma, suya uyum, dayanıklılık ve ekosistemle bütünleşme gibi işlevler, biyomimikri ilkeleri doğrultusunda sinemasal bir mekân dili ortaya koymaktadır. İzleyici açısından ise, sinematografik tercihler olarak kamera hareketleri, su altı çekim teknikleri ve ışık kullanımı gibi unsurlar doğal çevre ve mimariyle kurulan etkileşimi güçlendirmektedir. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; film sahneleri tematik kodlama, görsel-mekânsal analiz ve bütüncül analiz rubriği olmak üzere üç aşamalı bir analiz süreciyle değerlendirilmiştir. Tematik kodlama ile biyomimikri türleri belirlenmiş, görsel-mekânsal analiz ile sinematik ögelerle mekân arasında kurulan doğa temelli etkileşimler çözümlenmiş ve bütüncül analiz rubriği ile kapsamlı bir temsil değerlendirmesi yapılmıştır. Janine Benyus'un biyomimikri ilkeleri kuramsal çerçevede referans alınırken, doğa temelli tasarım yaklaşımları üzerinden yorumlamalar yapılmıştır. Sonuç olarak, bu çalışma, sinemada biyomimikri temelli mekân kurgusunun güçlü bir örneğini sunmaktadır. Bu çerçevede, doğa ile kültür arasındaki sınırlar bulanıklaşırken; sürdürülebilirlik ile estetik anlayışının sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretilebileceği değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Mimarlık, Biyomimikri, Avatar, Metkayina.

Places Influenced by Nature in Cınema: Biomimicry and Architectural Fiction in "Avatar: The Way of Water"

Abstract

Biomimicry draws inspiration from the systems, forms, and processes found in nature to inform man-made designs (Benyus, 1997). This concept fosters a remarkable infrastructure in visually compelling fields, such as cinema and architecture. In cinema, space transcends mere physicality; it serves as a visual, emotional, and philosophical conduit for the narrative. Within this context, cinema provides a robust platform for the

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %60, 2. yazar: %40.

[2] Yüksek Lisans öğrencisi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Anabilim Dalı, mimar.karkan@gmail.com, Orcid: 0009-0004-4640-7890

[3] Dr.Öğr.Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Anabilim Dalı, ssecal@atu.edu.tr, Orcid: 0009-0005-3710-0114.

experiential and speculative representation of spatial and aesthetic relationships inherent in nature. This study seeks to explore the connection between the biomimicry approach and cinematic space design, specifically through the film Avatar: The Way of Water (2022). It evaluates how architectural forms inspired by nature are constructed within a biomimicry framework at the intersection of cinema and architecture. The living spaces of the Metkayina people of Pandora are interpreted as embodiments of the biomimicry approach. The texture, organic forms, and material qualities of these structures are designed to align with the physical characteristics of underwater organisms. These structures not only aesthetically but also functionally emulate patterns found in nature. Functions such as shelter, adaptation to aquatic environments, durability, and integration with the ecosystem reveal a cinematic spatial language consistent with biomimicry principles. From the audience's perspective, elements such as camera movements, underwater shooting techniques, and the use of light as cinematographic choices enhance the interaction established between the natural environment and architecture. This study employs a qualitative research method, analyzing film scenes through a three-stage process: thematic coding, visual-spatial analysis, and holistic analysis rubric. This approach identifies types of biomimicry present in the scenes and examines the nature-based interactions established between cinematic elements and space. While Janine Benyus' biomimicry principles serve as a reference in the theoretical framework, interpretations are made through nature-inspired design approaches. Ultimately, this study presents a compelling example of biomimicry-based spatial construction in cinema. In this context, as the boundaries between nature and culture become increasingly blurred, the potential for reproducing sustainability and aesthetic understanding through cinema is assessed.

Keywords: Film and Architecture, Biomimicry, Avatar, Metkayina.

GİRİŞ

Biyomimikri, doğadaki canlı organizmaların, sistemlerin ve süreçlerin işleyişini inceleyerek bu mekânizmaların insan yapımı tasarımlara aktarılması yaklaşımıdır (Benyus, 1997). Bu yaklaşım sadece mimari ve mühendislik alanında olduğu kadar; aynı zamanda sinema gibi görsel Anlatımlarda da yaratıcı ve etkileyici temsiller sunar. Doğanın bir model, ölçüt ve mentor olarak değerlendirilmesi (Benyus, 2002), özellikle sürdürülebilir tasarım ve estetik bütünlük açısından yeni olanaklar sunmaktadır.

Sinemada mekân, yalnızca fiziksel bir yer değil, karakterlerin iç dünyasını ve anlatının düşünsel katmanlarını yansıtan çok katmanlı bir araçtır (Bruno, 2002). Bu bağlamda sinematografik mekân, kültürel, duygusal ve estetik bir düzlemde doğa ile insan arasındaki ilişkileri yeniden üretme potansiyeline sahiptir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, Avatar: The Way of Water (2022) filmi üzerinden biyomimikri yaklaşımının sinematik mekân kurgusundaki temsilini incelemeyi amaçlamaktadır. Filmdeki yerel halkın yaşam alanları, doğadan ilham alınarak oluşturulan mimari formlar üzerinden değerlendirilmiş; bu bağlamda biyomimikri temelli mekân tasarımının estetik, işlevsel ve anlatısal boyutları tartışılmaktadır.

Biyomimikri üç temel parametreyle tanımlamıştır (Benyus, 1997; Vincent et al., 2006): Biçim ve işlev taklidi, Süreç taklidi, Sistem taklidi. Vincent et al. (2006), mimarlıkta biyomimikrinin, sürdürülebilirlik, estetik ve doğayla uyum açısından güçlü bir araç olduğunu belirtmiştir. Avatar – The Way of Water Filmdeki Metkayina halkının yaşam alanları, benzer biçimlerde inşa edilmiş; yapıların dokusu, organik formu ve malzeme hissi, deniz altı canlılarının fiziksel yapılarıyla örtüşecek şekilde tasarlanmıştır. Bu yapılar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel olarak da doğayı taklit eder: Barınma, suya uyum, dayanıklılık ve ekosistemle bütünleşme gibi yönler doğadaki modellerden ilhamla oluşturulmuştur. Sinematografi açısından da bu bütünleşme desteklenmiştir. Kamera hareketleri, su altı çekim teknikleri ve ışık oyunları sayesinde seyirci,

doğal çevreyle etkileşimde olan mimariyi adeta deneyimlemektedir. Doğa ile kültür arasındaki sınır, filmdeki mimari evrende bulanıklaşmakta; doğayla uyumlu bir yaşamın mümkünlüğü kurgusal da olsa güçlü bir anlatı aracılığıyla sunulmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Avatar: The Way of Water (2022) filmindeki mekânsal kurguların biyomimikri ilkeleri çerçevesinde nasıl inşa edildiği, üç aşamalı bir analiz süreciyle değerlendirilmiştir: tematik kodlama, görsel-mekânsal analiz ve bütüncül analiz rubriği. Nitel araştırma yöntemi temel alınarak yapılandırılan bu yöntemsel yaklaşımda, doğa temelli tasarım ilkeleri kuramsal temel olarak benimsenmiştir (Benyus, 1997; Vincent et al., 2006). Çalışmada, nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup, film sahneleri tematik kodlama, görsel-mekânsal analiz tekniği ve bütüncül analiz rubriği kapsamında değerlendirilmiştir. Tematik kodlama ile sahnelerdeki biyomimikri türleri (biçim, süreç, sistem taklidi) belirlenmiş; görsel analiz ile renk, ışık ve kamera kullanımı üzerinden sinematik mekân çözümlenmiştir. Son aşamada bütüncül analiz rubriği ile her sahne, biyomimikri ilkelerine göre anlatısal işlevleriyle birlikte yorumlanarak kapsamlı bir temsil değerlendirmesi yapılmıştır.

Tematik Kodlama

Veri analizinin ilk aşamasında, film sahneleri belirli kuramsal temellere dayalı olarak tematik kodlara ayrılmıştır. Bu tematik yapı, Janine Benyus'un (1997) biyomimikri yaklaşımı temel alınarak oluşturulmuş ve sahnelerdeki mimari ögelerin doğadaki karşılıklarıyla ilişkisi sorgulanmıştır. Kodlamalar yalnızca doğayı biçimsel olarak taklit etme üzerine değil, aynı zamanda süreçsel ve sistemsel düzeylerdeki temsilleri de içerecek şekilde düzenlenmiştir (Vincent et al., 2006).

Aşağıdaki beş temel tematik kod belirlenmiştir:

- Bio-form: Doğal formların taklidi (biçimsel benzeşim)
- Bio-process: Doğal süreçlerin ve adaptif hareketlerin temsili
- Bio-system: Doğadaki bütünsel sistemlerin yapı ve işlevsel düzeyde aktarımı
- Env.-perception: Mekânın çevresel algı üzerinden deneyimlenmesi (Bruno, 2002)
- Bio-structure: Doğadaki yapısal organizasyonun mekânsal yansıması

Görsel-Mekânsal Analiz Tekniği

İkinci aşamada, tematik kodlama ile eş zamanlı olarak sahneler görsel-mekânsal analiz tekniği ile değerlendirilmiştir. Bu analizde kullanılan başlıca kriterler şunlardır:

- Işık Kullanımı (doğal ışık, dramatik vurgu)
- Kamera Hareketleri (izleyici yönlendirme, mekân algısı)
- Renk Paleti (organik tonlar, çevre uyumu)
- Biçim ve Kompozisyon (doğal simetri, doku benzerliği)
- Mekânsal Kurulum (derinlik, bütünlük, çevresel yerleşim)

Bu kriterler, Bruno'nun (2002) sinema ve mimarlık ilişkisine dair "duyumsal yüzeyler" kavramı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Görsel analizde amaç, izleyici ile doğa temelli mimari arasındaki duyusal etkileşimi çözümlemektir.

Veri Analiz Süreci

Veri analiz süreci, yukarıdaki iki adımı sistematik biçimde bütünleştiren bir yapıda gerçekleştirilmiştir. Öncelikle filmden seçilen beş sahne, içeriksel açıdan biyomimikri örüntüleriyle örtüşecek biçimde belirlenmiştir. Bu sahneler:

1.Ruh ağı mekânı
2. Metkayina barınakları
3. Çocukların denizle etkileşimi
4. Ortak yaşam alanlarının kuşbakışı gösterimi
5. Su altı keşif sekansları

Her sahne, hem tematik kodlama hem de görsel kriterler üzerinden ayrı ayrı analiz edilmiştir. Ardından bu iki veri, bütüncül analiz rubriği içerisinde birleştirilmiştir. Bu süreçte, sinemasal anlatının doğa temelli tasarımla kurduğu ilişki, anlatısal işlev üzerinden yorumlanmıştır (Pawlyn, 2011; Kennedy et al., 2015).

Bütüncül Analiz Rubriği

Çalışmanın son aşamasında, analiz edilen sahneler sistematik olarak değerlendirilmiştir. Her sahne; tematik kodlar, görsel kriterler, biyomimikri türü ve anlatısal işlev açısından nitel olarak çözümlenmiştir. Örneğin, ruh ağı mekânı sistem taklidi üzerinden kolektif hafıza ve kutsallık duygusunu temsil ederken; Metkayina halkının barınakları, deniz kabuklularından ilham alınarak biçim ve işlev taklidinin bir örneğini sunmaktadır. Çocukların dalgalarla etkileşim sahneleri ise süreç taklidi ile çevresel adaptasyonu yansıtır. Ortak yaşam alanları, doğal topluluk organizasyonlarına benzer şekilde sistem temelli yapı sunarken; su altı keşif sahnelerinde doğal dokuların biçimsel taklidi ön plana çıkmaktadır. Bu bütüncül analiz, filmdeki mekânsal temsilin doğadan ilham alan çok katmanlı bir tasarım anlayışıyla yapılandırıldığını göstermektedir.

BULGULAR VE YORUM

Avatar: The Way of Water (2022) filmi, biyomimikri yaklaşımının sinematik mekân tasarımında nasıl kullanılabileceğini estetik ve Anlatı düzeyinde güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Filmdeki Metkayina halkının yaşam alanları, yalnızca görsel olarak doğaya benzemekle kalmaz; aynı zamanda işlevsel, kültürel sürdürülebilir bütünlük Kurabileceğini gösterir. Bu bağlamda filmde yer alan mimari örüntüler, Benyus'un (1997) belirttiği üç temel biyomimikri parametresini biçim ve işlev taklidi, süreç taklidi ve sistem taklidi Temsiller üzerinden analiz edilmiştir.

Şekil 2. Avatar: The Way of Water Filmine ait Biyomimikri Temelli Yerleşim Tasarımı

Şekil 3. The Way of Water Filminde Görülen Ekolojik Sistem Taklidi ve Duygusal Algı

Filmden seçilen beş temsil sahne üzerinden yapılan analizler, Avatar: The Way of Water (2022) filminde biyomimikri temelli mekânsal kurgunun çok katmanlı bir biçimde işlendiğini ortaya koymaktadır. Her sahne, doğadaki bir sistem, süreç ya da biçimin sinematik yapıya nasıl aktarıldığını farklı bir boyut üzerinden temsil etmektedir(Şekil1 ve 2). Örneğin, su altındaki ruh ağı sahnesinde(şekil2) doğadaki mikorizal sistemler veya mercan kolonilerinden esinlenilmiş olup, bu yapı sistem taklidi yoluyla kolektif hafıza ve kutsallık duygusunu mekânsal düzlemde yansıtmaktadır. Metkayina halkının barınaklarının gösterildiği sahnede ise, deniz kabuklularının organik form ve işlevlerinden ilham alınarak biçim ve işlev taklidi gerçekleştirilmiştir. Çocukların dalgalarla etkileşime geçtiği sahne, doğadaki adaptif süreçlerin (örneğin su altı canlılarının akıntıya uyumu) sinematik düzlemde süreç taklidi yoluyla yorumlandığını göstermektedir. Ortak yaşam alanlarının üstten gösterildiği sahnede ise, yapılar arasındaki ilişkiler ve organizasyon, sistem temelli biyomimikri yaklaşımıyla arı kolonileri gibi doğal yapılarla benzeşim kurar. Su altı keşif sahnesinde ise, detay planlarla gösterilen kıvrımlı yapı yüzeyleri ve doku seçimleri, doğrudan biçimsel taklidi öne çıkarmaktadır. Bu sahneler, yalnızca görsel benzerlik değil; aynı zamanda işlevsel ve anlatı düzeyinde doğa temelli tasarım ilkelerinin mekâna sinemasal olarak nasıl entegre edildiğini gözler önüne sermektedir. Tabloda sistematik olarak sunulan bu çözümleme, sinematik mekânın biyomimikri ilkeleri doğrultusunda çok katmanlı bir temsil alanı sunduğunu ortaya koymaktadır (Tablo1).

Tablo 1

Sistematik Analiz Rubriği

Sahne Adı	Tematik Kod	Görsel Kriterler	Biyomimikri Türü	Anlatıdaki İşlevi
1	Bio-system / Env.-percep	Işık, kamera hareketi	Sistem taklidi	Kolektif hafızayı simgeler, mekân sel kutsallık hissi verir
2	Bio-form	Renk paleti, biçim	Biçim & işlev taklidi	Suya uyum, doğal barınma, estetik, savunma işlevi
3	Bio-process	Hareket, ışık yansıması	Süreç taklidi	Çevreye adaptasyon, doğal dalga hareketlerinin taklidi
4	Bio-structure	Kamera açısı, mekân kurulumu	Sistem taklidi	Topluluk ilişkileri, enerji ve iletişim ağı
5	Bio-form	Detay kompozisyon, yumuşak geçiş	Biçim taklidi	Doğal dokular, deniz canlılarının kıvrımlı yapıları

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Tartışma

Avatar: The Way of Water filmi, sinematik mekân kurgusunda biyomimikri ilkelerini estetik ve anlatı düzeyinde bütünleştirerek, izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda doğa ile insan arasındaki simbiyotik ilişkinin temsili için güçlü bir zemin oluşturur. Filmdeki mekânlar, yalnızca fiziksel birer arka plan değil; kolektif hafıza, ekolojik bilinç ve kültürel bağlamların taşıyıcısı olan duyumsal yapılara dönüşür. Metkayina halkının yaşadığı su altı mekânları, doğadaki organizmaların sistemsel ve yapısal örüntülerine benzer şekilde kurgulanmış, böylece doğanın bir model ve mentor olarak işlev gördüğü bir mekânsal anlayış geliştirilmiştir (Benyus, 1997). Özellikle su altındaki ruhsal bağlantı mekânı, doğadaki mikorizal ağları çağrıştıran yapısıyla yalnızca işlevsel bir tasarımı değil, aynı zamanda topluluğun hafızasını mekâna gömen bir yapıyı temsil eder. Bu durum, Benyus'un sistem taklidi yaklaşımının mekân düzeyinde doğrudan bir yansımasıdır; doğal organizasyon mantığı, sosyo-kültürel yapıların sinematik sunumuna entegre edilmiştir (Vincent et al., 2006). Sinemada mekânın bu şekilde temsili, yalnızca estetik bir görsel dünya üretmekten çok daha ötedir; izleyiciye dokunsal ve sezgisel bir deneyim alanı yaratır.

Giuliana Bruno'nun sinema estetiği yaklaşımı, bu noktada önemli bir kuramsal zemin sağlar. Bruno'ya (2002) göre sinema, mimariyle temas hâlinde olan, yüzeylerde dolaşmayı mümkün kılan duyumsal bir ortamdır. Filmdeki mekânlar da izleyicinin bedenini ve duyularını sinematografik öğeler aracılığıyla sürece dahil ederek mekânı görsel değil, hissedilir bir gerçeklik olarak sunar. Işık geçişleri, kamera hareketleri ve suyun hareketine uyumlu ritmik kurgu, izleyicinin mekânla kurduğu ilişkide fiziksel bir duyum oluşturur. Bu anlatı biçimi, doğaya dair estetik ve işlevsel düşünceleri daha derin bir bilinç düzeyinde aktarır. Mekânların doğal organizmalardan esinlenerek kurgulanması yalnızca bir görsellik meselesi değil; aynı zamanda sürdürülebilirlik fikrinin anlatısal bir temsilidir (Pawlyn, 2011). Bu temsil biçimi, mimaride olduğu kadar sinemada da doğayla kurulan ilişkinin nasıl yeniden yapılandırılabileceğini gösterir. Filmdeki barınaklar, suyla bütünleşen formları, adaptif yapıları ve çevresel koşullara uygunluğu ile doğadaki süreçlerin ve formların taklidine dayalıdır. Bu durum, Benyus'un biçim ve süreç taklidi kavramlarıyla uyumludur (Benyus, 2002) ve aynı zamanda sinemada sürdürülebilirliğin görsel olarak nasıl temsil edilebileceğine dair bir model sunar. Yapıların çevreye duyarlı tasarımı, izleyiciye doğayla uyumlu yaşama dair sezgisel bir farkındalık kazandırır. Sinema bu noktada yalnızca bir anlatı aracı değil, doğa temelli tasarım düşüncesinin aktarılabileceği yaratıcı bir platform hâline gelir. Mekânsal kurgu, yalnızca mimari bir estetik değil, etik ve ekolojik bir önerme içerir. Bu bağlamda, Avatar: The Way of Water, sinema ile mimarlığın kesiştiği noktada doğa, kültür ve teknoloji arasında yeni bir diyalog önerir.

SONUÇ

Bu çalışma, Avatar: The Way of Water filminde biyomimikri ilkeleriyle tasarlanan mekânsal anlatıların hem sinema hem de mimarlık disiplinleri açısından nasıl çok katmanlı bir temsil alanı sunduğunu ortaya koymuştur. Filmdeki yapılar, yalnızca doğayı biçimsel olarak taklit etmekle kalmaz; aynı zamanda sürdürülebilir yaşam modellerinin, kolektif hafıza yapılarının ve duyumsal deneyimin taşıyıcıları olarak da işlev görür. Mekânlar, doğadan ilham alan bir estetik anlayışın yanı sıra, etik ve ekolojik bilinç üretimini de sinemasal olarak mümkün kılmaktadır. Bruno'nun estetik anlayışıyla birleşen Benyus'un doğa-merkezli tasarım ilkeleri, bu filmde mimari kurgu ve

sinematografi aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Bu, izleyicinin sadece filmi görmesini değil; aynı zamanda mekânı hissetmesini ve onunla duygusal bir bağ kurmasını sağlar.

Sinemanın, sürdürülebilirlik gibi kavramların görselleştirilmesi ve sezgisel olarak aktarılmasında üstlendiği rol bu bağlamda oldukça önemlidir. Bu çalışma, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda doğa ile yeniden bağlantı kurma ve ekolojik bilinç inşa etme açısından nasıl dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda farklı filmler aracılığıyla biyomimikri temelli sinema-mimarlık analizlerinin çoğaltılması, bu iki disiplinin birbirini besleyen yaratıcı gücünü daha da görünür kılacaktır. Böylelikle sinema, yalnızca anlatı üreten bir alan değil; aynı zamanda doğa temelli yaratıcı düşüncenin deneyimlendiği, sürdürülebilirlik ilkelerinin somutlaştırıldığı bir tasarım ortamı hâline gelecektir.

KAYNAKÇA

Benyus, J. M. (1997). *Biomimicry: Innovation inspired by nature*. William Morrow.

Benyus, J. M. (2002). *Biomimicry: Innovation inspired by nature* (Revised ed.). Harper Perennial.

Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.

Demirbaş, O. O. & Günay, D. (2017). Biyomimikri yaklaşımının sürdürülebilir tasarım sürecine katkıları. *Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 32*(3), 803–814. https://doi.org/10.17341/gazimmfd.340509

Ergül, H. A. (2012). Biyomimikri: Doğadan ilham alan tasarım anlayışı. *Megaron, 7*(2), 122–134.

Gök, M. & Ergen, Y. (2020). Biyomimikri: Doğanın tasarımla buluşması. *Tasarım Kuram Dergisi, 15*(30), 99–119.

Kennedy, E. B., Fecheyr-Lippens, D., Hossain, Z., & Sarkar, R. (2015). Biomimicry: A path to sustainable innovation. *Design Management Review, 26*(4), 52–58. https://doi.org/10.1111/drev.10312

Kızılaslan, S. (2021). Peyzaj mimarlığı kapsamında sinema sanatında mekân tasarımının değerlendirilmesi: *Avatar* filmi örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 11*(2), 553–564.

Pawlyn, M. (2011). *Biomimicry in architecture*. RIBA Publishing.

Vincent, J. F. V., Bogatyreva, O. A., Bogatyrev, N. R., Bowyer, A., & Pahl, A. K. (2006). Biomimetics: Its practice and theory. *Journal of the Royal Society Interface, 3*(9), 471–482. https://doi.org/10.1098/rsif.2006.0127

Yılmaz, S. (2023). Doğaya karşı teknoloji: *Avatar* filminin teknolojik belirlenimcilik bağlamında analizi. *Kültür ve Eleştiri Dergisi, 14*(1), 242–256.

SULLY FİLMİNDE KRİZ İLETİŞİMİ: DURUMSAL KRİZ İLETİŞİMİ TEORİSİNE GÖRE ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİ[1]

Deniz ÖZER ALPER[2]

Öz

Bu çalışma 2009 yılında US Airways'e ait bir uçağın New York Hudson Nehri'ne acil inişiyle sonuçlanan ve gerçek bir olaydan uyarlanan "Sully" filmi üzerinden kriz iletişimi yönetim sürecini analiz etmektedir. Gerçek bir olayın sinematografik anlatımı yalnızca kriz yönetimi stratejilerinin değerlendirilmesine değil, aynı zamanda sanatın yaşanmış deneyimleri temsil etme ve kamuya aktarma gücünün incelenmesine de imkan tanımaktadır. Sinema estetik bir ifade biçimi olarak toplumsal olayların yorumlanmasında etkili bir araçtır; bu bağlamda "Sully" filmi kriz anlarının duygusal, etik ve iletişimsel boyutlarını görsel anlatı yoluyla yeniden kurgulamakta ve hedef kitle ile iletişimde sanatsal bir anlatı oluşturmaktadır. Sanatın bu temsil gücü kriz iletişiminin teknik kadar insani ve algısal yönlerinin de anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle gerçek hayatta yaşanmış bir kriz olayının sinematografik temsili üzerinden yürütülen inceleme kuramsal bilgilerin uygulamalı analizine olanak tanımakta ve kriz iletişimi stratejilerinin gerçek bir bağlamda nasıl işlediğini değerlendirmek açısından bir örnek teşkil etmektedir. Film kriz anlarında kamu güveni ve kurumsal itibarın nasıl yönetildiğini incelemek için zengin bir anlatı sunmaktadır. Araştırma kapsamında film durumsal kriz iletişimi teorisi temelinde Norman Fairclough'un eleştirel söylem analizi ile analiz edilmiştir. Fairclough'un söylem çözümlemesi medyanın kahraman anlatısı ile kurumsal otorite söylemleri arasındaki ideolojik yapıları incelemeye olanak sağlamaktadır. Durumsal kriz iletişimi bağlamında kriz "mağdur krizi" olarak sınıflandırılmakta ve Sully'nin iletişim stratejisi inkâr ya da öz yüceltme yerine güven inşa etmeye yönelik mesajlar olarak değerlendirilmektedir. Bulgular filmin insanî değerler ve liderlik bütünlüğü temelinde etik ve etkili bir kriz iletişimi çerçevesinde değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kriz İletişimi, İtibar Yönetimi, Medya Temsili, Liderlik Söylemi, Durumsal Kriz İletişimi Teorisi, Sully Filmi.

Crisis Communication in The Movie Sully: A Critical Discourse Analysis Based on Situational Crisis Communication Theory

Abstract

This study analyzes the crisis communication management process through the film "Sully," which is based on a real event that resulted in the emergency landing of a US Airways plane on the Hudson River in New York in 2009. The cinematic narrative of a real event not only allows for the evaluation of crisis management strategies but also for the examination of art's power to represent and convey lived experiences to the public. Cinema, as an aesthetic form of expression, is an effective tool for interpreting social events; in this context, the film "Sully" reimagines the emotional, ethical, and communicative dimensions of crisis moments through visual narrative and creates an artistic narrative in communication with the target audience. This representational power of art contributes to the understanding of the human and perceptual aspects of crisis communication as well as its technical aspects. In this respect, the study conducted through the cinematic representation of a real-life crisis event allows for the applied analysis of theoretical

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, , deniz.ozer@omu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-2539-1939.

knowledge and serves as an example for evaluating how crisis communication strategies work in a real context. The film offers a rich narrative for examining how public trust and corporate reputation are managed in times of crisis. Within the scope of the research, the film was analyzed based on Norman Fairclough's critical discourse analysis within the framework of situational crisis communication theory. Fairclough's discourse analysis allows for the examination of the ideological structures between the media's heroic narrative and corporate authority discourses. In the context of situational crisis communication, the crisis is classified as a "victim crisis," and Sully's communication strategy is evaluated as messages aimed at building trust rather than denial or self-aggrandizement. The findings evaluate the film within the framework of ethical and effective crisis communication based on human values and leadership integrity.

Keywords: Crisis Communication, Reputation Management, Media Representation, Leadership Discourse, Situational Crisis Communication Theory, Sully Movie.

GİRİŞ

Kriz "bir örgütün kriz öngörme ve önleme mekânizmalarını yetersiz bırakan üst düzey hedeflerini ve işleyiş düzenini tehdit eden, bazen örgütün yaşamını tehlikeye sokan, karar verilip uygulamaya geçilmeden önce tepki süresini kısıtlayan ve oluşumuyla da karar vericiler için sürpriz niteliği taşıyarak örgütte gerilim yaratan durumdur" (Çisil & Sohodol, 2004, s. 25). Ortaya çıkan bir durumun kriz olup olmadığını anlamak için "örgütün itibarının sarsılması, sorunun çözümü için çok kısıtlı bir sürenin olması ve beklenmeyen bir zamanda ortaya çıkmış olması" gerekmektedir (Biber, 2007, s. 61). Ayrıca "bir krizin varlığı objektif olarak kendini göstermesine bağlı değildir; krizin kriz olmasının koşulu olayın olması yanında örgütün bu olayı kriz olarak nitelemesi veya örgüte diğer güçler tarafından zorlamalarla kriz olarak getirilmesidir (Erdoğan, 2008, s. 257).

Örgütler için krizler iç ve dış kaynaklı sebeplerden ortaya çıkabilir. Örgütsel krizlerin insan hatalarından ya da teknolojik yetersizliklerden, katı üretim biçimleri, organizasyon bozuklukları ve örgütsel kültürün eksikliği nedeniyle iç çevre faktörlerinden ortaya çıkabileceği gibi, ekonomik faktörler, teknolojik gelişmeler, politik ve hukuki çevre, kültürel faktörler, uluslararası çevre koşulları, kaynak yetersizliği, doğal felaketler ve bilgi kirliliği gibi dış çevre faktörlerinden de kaynaklanabilmektedir (Kılıçaslan, 2014, s. 95).

Kriz algılanmasıyla birlikte kurum içinde gerilimin artması kadar kamuoyunda güvenilirlik algısını da etkileyen kritik süreçler baş göstermektedir. Kalıcı olmayan çözümler sorunların ertelenmesine yol açarak problemlerin temeli aynı kalmaktadır. Bu nedenle kriz dönemlerinin iyi yönetilmesi kurumların güven ve itibarlarının korunması için önemli görülmektedir (Tutar, 2016, s. 133). Bu süreçlerde kriz iletişim stratejileri yalnızca olayın yönetilmesiyle değil kriz anlatısının nasıl şekillendirildiğiyle de ilgilidir. Bu nedenle kriz yönetimi ve iletişimi arasındaki farkı görmek de önemlidir. Kriz yönetimi ve kriz iletişimi birbirini destekleyen kavramlar olarak bu süreçte etkili olmaktadır. Kriz yönetimi "krizin teknik anlamda yönetimine yoğunlaşırken, kriz iletişimi yaşanmakta olan bir gerçeği ve alınan önlemlerin algılanmasına yönelik stratejilerin geliştirilmesi ve uygulanmasıdır" (Kadıbeşegil, 2008, s. 55). Medya ve kamuoyunun ilgisinin daha yoğun olduğu krizlerde verilen mesajlar ve benimsenen stratejiler neyin söylendiği kadar nasıl söylendiğini önemli kılmaktadır. Bu bağlamda kriz iletişimi kurumların itibarlarını tehdit eden beklenmedik olaylara verdikleri tepkileri yönetme sürecidir. Kriz iletişimi yalnızca teknik stratejiler değildir; etik, duygusal ve söylemsel boyutlarıyla da ele alınması gereken bir süreçten oluşmaktadır. Bu bağlamda kriz anlarında sergilenen tutumlar ve oluşturulan anlatılar birer stratejik iletişim pratiği olarak değerlendirilmektedir.

Krizler kurumların yapısal direncini ve toplumla kurdukları iletişimin niteliğini de sınayan olağanüstü durumlardır. Etkili kriz yönetimi olayın ilk anından itibaren doğru bilgilendirme, şeffaflık ve güven inşası ile mümkündür. Bu sürecin belki de en kritik boyutu ise kriz iletişimidir;

çünkü kriz yaşanan bir durum olmasıyla birlikte kamuoyunda oluşan algıların yönetilmesi gereken dinamik bir süreçtir. Yaşanmış olaylardan uyarlanan sinema filmleri bu süreçleri dramatik kurgularla yeniden inşa ederek izleyiciye hem duygusal hem de düşünsel bir deneyim sunmaktadır. Sinema yaşanmış kriz anlarını temsil ederek bu olayların iletişimsel ve etik boyutlarını tartışmaya açmaktadır. Böylece kriz iletişimi kuramsal bir alan olmasının yanında sanatsal anlatılar yoluyla yeniden anlam kazanan, toplumsal hafızayı şekillendiren güçlü bir deneyime dönüşmektedir.

Yaşanmış olaylardan uyarlanan sinema filmleri kriz söylemini incelemek için oldukça elverişli bir anlatı ortamı sunmaktadır. Çünkü gerçek hayattan bir kesite dayalı olması, kriz ve iletişim sürecini anlamak için hem kuramsal hem de uygulamalı bir alan sunması bu ortamı oluşturmaktadır. Örnek olarak 2009 yılında gerçekleşen US Airways 1549 sefer sayılı uçağın Hudson Nehri'ne yaptığı acil iniş havacılık tarihinde eşine az rastlanır bir örnek teşkil etmiştir. Bu olay kamuoyunda büyük yankı uyandırarak bir kriz yönetim süreci ve kriz iletişimini de başlatmıştır. Bu olaydan esinlenen Sully filmi ile yaşanan dramatik olay yeniden kurgulanarak kriz anlarında liderliğin, güvenin ve söylemin nasıl yapılandığını da görselleştirerek anlatmaktadır.

Bu çalışmada Sully filmi Durumsal Kriz İletişimi Teorisi (Situational Crisis Communication Theory) temelinde Norman Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi ile incelenmektedir. Durumsal kriz iletişimi teorisi krizlerin türlerine göre uygun stratejilerin belirlenmesini öngörürken; söylem analizi kriz anlatılarının toplumsal ve ideolojik boyutlarını çözümlemeyi amaçlamaktadır. Filmde ya da yaşanmış olayda pilot Chesley Sullenberger'in kriz anındaki liderliği ile sonrasında medyada oluşturulan söylem biçimi geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu çalışma Sully filmi üzerinden kriz iletişiminin halkla ilişkiler bağlamında nasıl bir söylem üretimi gerçekleştirdiğini analiz etmektedir. Bu açıdan çalışma filmdeki iletişim stratejilerinin kuramsal arka planla nasıl örtüştüğünü, medya söylemlerinin nasıl yapılandığını ve liderlik figürünün nasıl temsil edildiğini analiz etmeyi hedeflemektedir. Ayrıca bu çalışma sinemanın sadece bir eğlence aracı değil aynı zamanda toplumsal olayları anlamlandırma ve yeniden yapılandırma gücüne sahip bir iletişim biçimi olduğunu savunmaktadır. Sanat aracılığıyla kriz anlarının estetik, etik ve psikolojik yönleri daha geniş bir izleyici kitlesine aktarılabilir hale gelirken; bu anlatılar kriz iletişimi kuramlarının uygulamalı analizine de zemin hazırlamaktadır. Sully filmi özelinde kriz sonrası dönemde medyanın kahramanlık söylemleri ile kurumsal soruşturma söylemleri arasındaki çatışma, bireysel liderliğin kamusal söylemde nasıl temsil edildiğine dair çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Bu yönüyle hem halkla ilişkiler hem de medya ve kültürel çalışmalar disiplinleri arasında bir köprü kurmayı hedeflemekte; kriz iletişimi alanına sanat yoluyla kavramsal bir katkı sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışma kriz iletişiminin yalnızca kurum içi stratejik reflekslerle değil kamu algısı ve medya temsilleri aracılığıyla şekillendiğini de ortaya koymaktadır. Film analizi ile kriz anında liderlik söyleminin etik sorumluluk, güven ve empati temelli nasıl inşa edildiği detaylı biçimde incelenmektedir. Sully örneği kriz iletişiminde teknik müdahalenin ötesinde insani ve anlatısal boyutların da stratejik önem taşıdığını göstermektedir. Bu çalışma ile kuramsal bilgilerin sanatsal temsiller aracılığıyla daha derinlikli bir biçimde anlaşılmasına katkı sunduğu düşünülmektedir.

Kriz Yönetimi ve İletişimi

Kriz yönetimi bir örgütün değerlerini, önceliklerini ve duyduğu sorumluluğun karakterini göstermekte; bu nedenle en rasyonel ve etkili kriz yönetimi hem proaktif karaktere sahip olmakta hem de kriz olduğunda reaktif bir özellik taşımaktadır (Erdoğan, 2008, s. 263). Kriz yönetimi planlamasında kriz dönemindeki iletişimin de planlaması ve kapsamlı bir iletişim planı için bilgi toplama ve yayma işlemleri kriz anında bilgiye ulaşma, bilginin tahrip olmasını engellenmesi açısından önemlidir (Çisil & Sohodol, 2004, s. 230). Kriz iletişimi, kurumların beklenmedik ve

tehdit edici durumlarla karşılaştıklarında, paydaşlarıyla etkili bir şekilde iletişim kurarak itibarlarını koruma ve güven tesis etme süreçlerini kapsamaktadır. Bu süreçte amaç hem oluşan krizi etkili biçimde yönetmek hem de kurumun güvenilirliğini ve itibarını koruyarak kriz sonrası döneme sağlıklı bir geçiş sağlamaktır (Coombs, 2015, s. 88). Kriz anlarında iletişim yalnızca bilgi aktarmakla sınırlı değildir; kamuoyunun duygusal tepkilerini yönetmek, paydaşlarla güven ilişkisini sürdürmek ve kurumsal sorumluluk duygusunu inşa etmek de sürecin önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Kriz araştırmaları kriz iletişiminin sadece bilgi aktarımı olmadığı yönündedir. Algı yönetimi, itibar koruma ve paydaşlarla ilişkilerin sürdürülmesi açısından stratejik bir öneme sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Kırık, Var, Özkoçak, & Darıcı, 2020; Çelebi & Sezer, 2017; Madak & Genel, 2022).

Kriz iletişiminin başarısı içerik temelli mesajlar üretmek ve bu mesajların hedef kitle tarafından nasıl algılandığıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu noktada medya kriz söylemlerinin şekillenmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Medyada yer alan haber dili, anlatı çerçeveleri ve temsil biçimleri, kamuoyunun krizle ilgili algısını etkileyen güçlü araçlardır (Ulmer, Sellnow, & Seeger, 2018, s. 252). Bir kurumda stratejik kriz yönetimi düşüncesi ve söyleminin olmaması iletişim profesyonellerini yönetsel ve stratejik bir rolden ziyade teknik bir role sınırlandırmaktadır (Heide & Simonsson, 2014).

Kriz iletişimi olumsuz durumların kontrolü ve bir güven inşa süreci olarak da değerlendirilmektedir. İletişim kriz durumları veya olaylarıyla başa çıkmada kurumsal başarı için kilit bir bileşendir. Bir kurumda iletişim kurum içinde ve dışında tüm eylem ve işlemleri birbirine bağlayan bir bağdır. (Zakiri, 2020, s. 122). Kriz iletişimi stratejileri hedef kitleyle duygusal bir bağ kurma ve belirsizlik döneminde kamuoyunun yanında durma sorumluluğunu içermektedir. Bu bağlamda empati, açıklık, sorumluluk alma ve değer odaklı mesajlar kriz iletişiminin temel ilkeleri olarak öne çıkmaktadır. İletişim stratejileri bu krizlerin yönetilmesinde merkezi bir öneme sahiptir ve kurumların zorlu zamanlarında şeffaf ve hesap verebilir bir araçtır (Citrawijaya, Susanto, & Amalia, 2024, s. 749). Kriz iletişimi kurumların beklenmedik ve tehdit edici durumlarla karşılaştıklarında paydaşlarıyla etkili bir şekilde iletişim kurarak itibarlarını koruma ve güven tesis etme süreçlerini kapsamaktadır. En iyi zamanlarda bile kaliteli iletişim başarılı bir iş sürecinin temel koşullarından biridir. Ancak kriz zamanlarında önemi daha da artmaktadır. Beklenmeyen olumsuz bir olay bir organizasyonu etkilediğinde sonraki iletişimin kalitesi organizasyonun algısını ve itibarını büyük ölçüde belirlemektedir.

Kriz sonrası dönemde sürdürülen iletişim faaliyetleri mevcut hasarı onarmakta; gelecekte benzer krizlerin yaşanmasını önlemeye yönelik kurumsal öğrenme sürecine katkı sağlamaktadır. Bu süreçte iletişim bir yeniden yapılanma ve iyileşme aracına dönüşmektedir. Kurumların krizden sonra paydaşlarıyla kurdukları bağın niteliği mevcut krizin etkisini hafifletmekte ve uzun vadeli kurumsal itibarı yeniden inşa etmede de belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu nedenle kriz iletişimi yalnızca kriz anına odaklanmakla sınırlı olmamalı; öncesi (hazırlık) ve sonrası (değerlendirme ve yeniden yapılanma) süreçlerini de kapsayacak şekilde bütünsel bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Ayrıca kriz iletişimi sürecinde mesajların tutarlılığı, zamanlaması ve kullanılan iletişim kanalları da büyük önem taşımaktadır. Özellikle dijital çağda sosyal medya platformları hem krizlerin hızla yayılmasına hem de etkin kriz müdahalesi için araç sunmasına neden olmaktadır. Bu nedenle kurumlar dijital kriz iletişimi stratejilerini önceden planlamalı; sosyal medya ortamında kamuoyunun nabzını tutarak şeffaf, hızlı ve empatik mesajlarla müdahalede bulunmalıdır (Veil, Buehner, & Palenchar, 2011). Sosyal medya çağında kriz iletişimi, tek yönlü açıklamalardan çok, çift yönlü ve etkileşimli bir iletişim anlayışını gerektirmektedir.

Kriz iletişimi kurumların kurumsal değerlerini, sorumluluk anlayışlarını ve toplumla olan ilişkilerini doğrudan etkileyen stratejik bir yönetim alanıdır. Etkili bir kriz iletişimi kurumsal

hasarı mümkün olduğu kadar azaltarak ve kurumların toplumla olan ilişkilerini derinleştirerek daha etkili bir sonuç ortaya çıkarmaktadır.

Durumsal Kriz İletişimi Teorisi

Halkla ilişkiler ve kurumsal iletişimde kriz iletişimiyle ilgili baskın teori durumsal kriz iletişimi teorisidir (Situational Crisis Communication Theory). Coombs tarafından geliştirilen durumsal kriz iletişimi teorisi kriz durumlarında örgütlerin kullanması gereken ve iletişim stratejilerini belirlemeyi amaçlayan bir kuramsal çerçevedir (Coombs, 2007, s. 163). Bu teori kriz türünün ve kurumun kriz üzerindeki algılanan sorumluluğunun kriz iletişimi stratejisinin seçiminde belirleyici olduğunu savunmaktadır (Coombs, 2007). Coombs kriz yönetim sürecini kriz öncesi, kriz anı ve kriz sonrası olarak üç aşama olarak açıklamakta; her bir aşamanın kendine özgü bilgi ihtiyacı yarattığını ve iletişim unsurunun da bu ihtiyacı karşılamak için farklı fonksiyonları bulunduğunu vurgulamaktadır (Akbulut, 2016, s. 53). Kriz öncesi aşama üç alt aşamadan oluşmaktadır. Kriz öncesi, önleme ve krize hazırlık. Kriz öncesinde bir krizle karşılaşmadan önce geçekleştirilmesi gereken eylemleri içermektedir. Ancak tüm krizler önlenemez; bu nedenle kurum üyeleri de krizlere hazırlıklı olmalıdır (Coombs, 2015, s. 27). Kriz anı aşaması krizin başlangıcını işaret eden tetikleyici bir olayla başlamaktadır. Kriz olayı sırasında kriz yöneticileri kuruluşun krizde olduğunu fark etmeli ve uygun önlemleri almalıdır. Bu aşamanın iki alt aşaması vardır: Krizin tanınması ve krizin kontrol altına alınması. Paydaşlarla iletişim bu aşamanın kritik bir yönüdür (Coombs, 2015, s. 28). Kriz sonrası eylemler ise kurumu bir sonraki krize daha hazırlıklı hale getirmeye, paydaşların kurumun kriz yönetimi çabaları hakkında olumlu bir izlenim bırakmasını sağlamaya ve krizin gerçekten sona erdiğinden emin olmak için kontrol etmeye yardımcı olmaktadır (Coombs, 2015, s. 28). Coombs bu modelin temeline atıf teorisi yerleştirmiştir. Bu teori insanların negatif sonuçları olan beklenmedik durumların sebepleriyle alakalı belli yargılarda bulunacakları varsayımına dayanmaktadır (Akbulut, 2016, s. 57). Atıf teorisi aniden meydana gelen ve kurumlar için sorun yaratan durumların ortaya hangi nedenler ile çıktığı üzerine yürütülen değerlendirmeleri mercek altına almaktadır (Kanılmaz, 2021, s. 8)

Coombs'a göre (2007, s. 68) kurumsal itibar tehdidini değerlendirmek için öncelikle bir krize atfedilen kriz sorumluluğu alınmalıdır. Her kriz türünün belirli ve öngörülebilir düzeyde kriz sorumluluğu bulunmaktadır. Tablo 1'deki durumsal kriz iletişimi modeline göre belirlenen kriz türleri bu seviyeleri belirlemektedir. Böylece krizin başlangıcında kriz türü belirlenerek paydaşların kuruma ne kadar kriz sorumluluğu atfedeceğini tahmin edebilmekte ve kriz sorumluluğu düzeyini belirleyebilmektedir. İtibar tehdidinin belirlenmesinde ikinci adım iki yoğunlaştırıcı faktör olan kriz geçmişi ve önceki ilişki itibarını içermektedir. Kriz geçmişi ve olumsuz bir önceki ilişki itibarı itibar tehdidinin ilk değerlendirmesini tehlikeye atabilmektedir. Bu yoğunlaştırıcı faktörlerin olması kaza krizlerinin kasıtlı bir krizle aynı itibar tehdidini yaratmasına neden olmaktadır. Coombs (2007, s. 69), kriz sorumluluğunun itibar tehdidi olmanın yanı sıra duygusal tepkileri de tetiklediğine dikkat çekmektedir. Duygular, itibara paralel bir şekilde işlemekte ve davranış niyetlerini de etkilemektedir. Artan kriz sorumluluğu atıfları, kuruma yönelik sempati duygularını azaltırken kuruma karşı daha güçlü öfke ve bazı aşırı durumlarda schadenfreude (başkalarının acılarından zevk alma) duyguları yaratığını vurgulamaktadır.

Tablo 1'de Durumsal kriz iletişim modeline göre Coombs tarafından üç kriz türü belirlemektedir; bu krizlere göre kurumsal sorumlulukları ve tehditleri açıklamaktadır. Her kategori krizden etkilenenlerin kuruma atfettiği sorumluluk derecesine göre şekillenmektedir. Kısaca mağduriyet krizlerinde (örneğin doğal afet, yanlış bilgilendirme, sahte suçlamalar) kurumun sorumluluğu düşüktür ve daha az savunucu stratejilere ihtiyaç duyulmaktadır. Kaza krizlerinde (örneğin teknik arızalar, iyi niyetli hatalar) kurumun sorumluluğu orta seviyededir ve açıklama, sorumluluğu üstlenme gibi daha proaktif stratejiler önerilmektedir. Kasıtlı krizlerde ise (örneğin dolandırıcılık,

ihmal, yasa dışı eylemler) kurumun sorumluluğu yüksektir ve telafi, özür, tazmin gibi daha yoğun itibar onarıcı stratejiler gerekmektedir. Belirtildiği gibi yalnızca krizin türü değil kurumun kriz geçmişini ve mevcut itibarını da dikkate almak önemli görülmektedir. Daha önce benzer krizler yaşamış veya kamuoyunda güven kaybı yaşamış bir kurum aynı kriz türünde daha fazla sorumluluk atfedilerek değerlendirilebilmektedir. Bu durum krize verilecek tepkinin sertliğini ve iletişim stratejilerinin kapsamını da doğrudan etkilemektedir.

Bu modelin temel avantajı iletişim stratejilerinin durumsal bağlama göre uyarlanabilirliğini göstermesidir. Bu açıdan teori hem stratejik iletişim planlaması hem de medya söylemlerinin yapılandırılmasında yol gösterici olabilmektedir. Kriz anında kurumsal itibarın korunması, paydaşların duygusal tepkilerinin yönetilmesi ve güven inşasında etkili bir araç olarak bir işlev yüklenmektedir. İletişim teknolojilerinin ve kanallarının etkili olduğu günümüzde krizlerin yayılma hızı ve kamuoyunun tepkileri daha öngörülemez hâle gelmektedir. Bu nedenle Durumsal Kriz İletişimi Modelinin esnek ve uyarlanabilir yapısı bu yeni medya ortamlarında da işlevselliğini sürdürebilmektedir.

Tablo 1

Durumsal Kriz İletişimi Modeline Göre Kriz Türleri

Kriz Türleri	Krizden Doğan Sorumluluk	Kurum İtibarına Yönelik Tehdit
İşletmenin Mağdur Konumuna Düştüğü Krizler • Doğal felaketler • Söylenti ve dedikodular • İş yerinde şiddet • Ürüne zarar vermeye yönelik örgüt dışı müdahaleler	İşletmenin elinde olmayan nedenlerden kaynaklandığı için sorumluluk dışsal faktörlere atfedilmektedir.	Hafif düzeyde
Kasıtsız Olarak Oluşturulmuş Krizler • Hukuka aykırı olmamakla beraber işletmenin etik dışı davranışlarına yönelik kamuoyu baskısı • Kullanılan teknoloji ve ekipmandan kaynaklanan hataların yol açtığı kazalar • Teknik hatalara bağlı olarak ürünün piyasadan geri çekilmesi	İşletmenin krizden doğan sorumluluğu en az düzeydedir.	Önemli düzeyde
Kasıtlı Olarak Oluşturulmuş		

Krizler • İnsan hatalarının yol açtığı krizler • İnsan hatalarına bağlı olarak ürünün piyasadan geri çekilmesi ve toplanması • İşletmenin hukuk dışı davranışlarının neden olduğu krizler	İşletmenin krizden doğan sorumluluğu en yüksek düzeydedir.	Çok ciddi düzeyde

Kaynak: (Yenice, Pirtini, & Ataman, 2018, s. 7)

Coombs Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre tepki stratejilerini iki ana dört alt başlık altında açıklamaktadır (Coombs, 2007, s. 170):

1.Birincil Krize Müdahale Stratejileri

A. Krize müdahale stratejilerini reddetme

-Saldırı: Kriz yöneticisi bir şeylerin yanlış olduğunu iddia eden kişi veya grupla çatışır.

-İnkar: Kriz yöneticisi kriz olmadığını iddia eder.

-Günah keçisi: kriz yöneticisi kriz için kurum dışındaki bir kişiyi veya grubu suçlar.

B. Krize müdahale stratejilerini azaltma

-Mazeret: Kriz yöneticisi, zarar verme niyetini reddederek ve/ya krizi tetikleyen olayları kontrol edemediğini iddia ederek kurumsal sorumluluğu en aza indirir.

-Gerekçelendirme: Kriz yöneticisi krizin neden olduğu zararı en aza indirir.

C. Krize müdahale stratejilerini yeniden oluşturma

-Tazminat: Kriz yöneticisi mağdurlara para veya başka hediyeler sunar.

-Özür dileme: Kriz yöneticisi kurumun krizin tüm sorumluluğunu üstlendiğini belirtir ve paydaşlardan af diler.

2. İkincil Krize Müdahale stratejileri

D. Kriz müdahale stratejilerinin güçlendirilmesi

-Hatırlatma: Paydaşlara kuruluşun geçmişteki iyi çalışmaları anlatılır.

-Samimiyet: Kriz yöneticisi paydaşları över ve/ya onlara kurumun geçmişteki iyi işlerini hatırlatır.

-Mağduriyet: Kriz yöneticileri paydaşlara kurumun da krizin bir mağduru olduğunu hatırlatır.

Bu stratejilerden hangisinin kullanılacağı kriz bağlamına, kurumun itibar geçmişine ve kamuoyunun kriz algısına göre şekillenmektedir. Modelin güçlü yönü ise bu stratejileri bağlamsal olarak önererek kriz iletişiminin rastgele değil, stratejik bir zemine oturmasını sağlamasıdır. Durumsal Kriz İletişimi Modeli'ne göre kurumsal itibarın zedelenmesi ve krizin olumsuz etkilerine karşılık kuruluşun krizi kontrol altına alabilmesi için kriz müdahale stratejilerinin

kullanılması gerektiği öne sürülmekte; kriz yöneticilerine/kuruluşlara fayda sağlayabilecek kriz müdahale stratejilerini kullanmak için kanıta dayalı bir kılavuz sağlamaktadır (Ağca, 2021, s. 180).

Coombs'un (2007, s. 171) üzerinde durduğu konulardan biri de krize müdahale stratejilerinin krize gösterilen olumsuz tepkilerin nasıl koruma sağladığıdır. Öne sürülen model bir kriz durumunda insanların algılarını etkilemektedir. Kriz yöneticisinin kullandığı kelimeler, alınan aksiyonlar insanların kurumu ve/ya krizi nasıl algıladıklarını etkilemektedir. Bu ise kurumsal itibara ilişkin değerlendirmelerin yanı sıra paydaşların kuruma yönelik duygusal tepkilerini ve kurumla gelecekteki etkileşimlerini şekillendirmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma 2009 yılında US Airways Flight 1549 sefer sayılı uçağın Hudson Nehri'ne yaptığı acil inişi konu alan *Sully* filmi üzerinden kriz iletişimi stratejilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Gerçek bir olaya dayanan bu sinematografik anlatı kriz anlarında kurumların kamuoyu ile nasıl iletişim kurduğunu, liderlik rollerinin nasıl şekillendiğini ve itibar yönetiminin nasıl sürdürüldüğünü değerlendirmek açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çalışma Durumsal Kriz İletişimi Teorisi temelinde Eleştirel Söylem Analizi ile filmi inceleyerek kriz iletişimi uygulamalarının medya ve sanat aracılığıyla nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Kriz iletişimi kurumların kamuoyuyla olan ilişkilerinde güvenin inşası ve sürdürülebilir itibar yönetimi açısından stratejik bir öneme sahiptir. Sinema ise toplumsal olayları anlamlandırmada etkili bir araç olarak kriz süreçlerinin hem duygusal hem de sembolik boyutlarını yansıtma gücüne sahiptir. Bu yönüyle *Sully* filmi bir olayın anlatımı ve kriz anında sorumlulukların nasıl algılandığını inceleme fırsatı sunmaktadır. Bu film, yaşanmış bir olayın sinematografik anlatımının kriz yönetimi stratejilerinin değerlendirilmesi için gerçek bir veri sunduğu; sanatın yaşanmış deneyimleri temsil etme ve kamuya aktarma gücünün incelemesine imkan tanıdığı; sinemanın estetik bir ifade biçimi olarak toplumsal olayların yorumlanmasında etkili bir araç olduğu ve kriz iletişimi stratejilerinin gerçek bir bağlamda nasıl işlediğini değerlendirmek açısından bir örnek teşkil ettiği düşünüldüğü için seçilmiştir. Çalışma kriz iletişimi teorilerinin sinema üzerinden somutlaştırılmasıyla disiplinlerarası bir analiz sunarak halkla ilişkiler literatürüne katkı sağlamaktadır.

Araştırma yalnızca *Sully* filmi ile sınırlıdır ve tek bir vaka analizi üzerinden değerlendirme yapmaktadır. Bu durum farklı sektörlerden kriz örnekleriyle karşılaştırmalı analizlerin yapılmasını sınırlandırmaktadır. Ayrıca çalışmada kullanılan söylem analizi yöntemi nitel ve yoruma dayalı bir analiz sağladığı için genellenebilirlik açısından sınırlıdır. Film kurgu unsurlar içerdiğinden olayın gerçekliği ile temsil edilen anlatı arasında farklılıklar olabileceği de göz önünde bulundurulmuştur.

Bu araştırma nitel bir yaklaşımla yapılandırılmıştır. Temel olarak Durumsal Kriz İletişimi Teorisi kullanılarak olayın kuramsal bir çerçevede değerlendirilmesi sağlanmıştır. Kriz türü kurumun algılanan sorumluluğu ve kamuya yönelik iletişim stratejileri bu teori doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Ayrıca Norman Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi yöntemi kullanılarak filmin söylem düzeyinde nasıl bir kriz anlatısı kurduğu, liderlik ve medya temsilleri üzerinden incelenmiştir. Veriler filmdeki diyaloglar, sahne geçişleri, medya söylemleri ve karakter temsil biçimlerinden elde edilmiştir.

Söylem kavramının gönderimde bulunduğu temel görüş bireylerin farklı toplumsal alanlarda bulunmaları sonucunda ürettikleri sözceler ile farklı örüntülere göre dilin yapılandırmasına;

söylem çözümlemesi de bu örüntülerin çözümlenmesine ve değerlendirilmesine dayandırılmaktadır (Müftiler, 2023, s. 79). Eleştirel söylem çözümlemesiyle baskın değerlerin dil ve metinler aracılığıyla nasıl güçlü bir şekilde uygulandığı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla eleştirel söylem dildeki güç yapılarını tespit etmeyi amaçlamaktadır (Kivle & Espedal, 2022, s. 179). Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi yaklaşımı üç boyutta incelenmektedir. Birinci aşama metnin özellikleriyle ilgili olan kısmı yorumlamadır. Bu kelime bilgisi, dil bilgisi ve bağlam gibi dilsel özelliklere odaklanarak belirli metinlerdeki dil kullanımının ayrıntılı analizini içermektedir. İkinci aşamada metin ile etkileşim arasındaki ilişki ile metnin üretim sürecinin bir ürünü ve yorumlama sürecinde bir kaynak olarak sosyal bağlamlarda nasıl üretildiği, dağıtıldığı ve tüketildiği ele alınır. Diğer bir deyişle metinlerin nasıl yorumlandığı ve diğer metinlerle nasıl ilişkilendirildiğidir. Üçüncü aşamada söylemi şekillendiren ve söylem tarafından şekillendirilen daha geniş sosyal ve kültürel yapılar ele alınmaktadır (Topuz & Aslan, 2024, s. 320). Söylemin sosyal güç ilişkilerinin, ideolojilerin ve kurumsal uygulamaların sürdürülmesine nasıl katkıda bulunduğuna bakılmaktadır. Fairclough'un eleştirel söylem analizi yaklaşımında dil, beden dili, görsel imaj veya başka işaretlerle kurulan anlamları inceleyen semiyosis de ele alınmaktadır. Bu nedenle eleştirel çözümleme yazılı ve sözel dille birlikte bütün anlam üretme biçimlerini de içermektedir (Şah, 2020, s. 212). Fairclough (2001, s. 125) eleştirel söylem çözümlemesi için beş aşamalı analitik bir çerçeve sunmaktadır. Birinci aşamada göstergebilimsel bir yönü olan bir sosyal soruna odaklanılmaktadır. İkinci aşamada konunun ele alınmasının önündeki engeller belirlenmektedir. En kapsamlı aşama olan bu kısımda problemde yer alan pratikler, bunların diğer öğelerle ilişkisi ve söylemin kendisi analiz edilmektedir (Şah, 2020, s. 214). Söylem analizinde yapısal düzen, etkileşimsel analiz, söylemler arası analiz ve dilbilimsel ve semiyotik analiz kullanılmaktadır. Üçüncü aşamada sosyal düzenin bir anlamda soruna ihtiyaç duyup duymadığı değerlendirilmektedir. Dördüncü aşamada olası yollar belirlenmektedir. Beşinci aşamada analiz üzerinde eleştirel düşünme yapılmaktadır.

Fairclough'un eleştirel söylem analizi dilin toplumsal yaşamda nasıl bir rol oynadığını inceleyen, söylemin sadece dilsel bir ifade biçimi değil aynı zamanda güç ilişkilerini, ideolojileri ve toplumsal yapıları yeniden üreten bir pratik olduğunu savunan bir analiz yaklaşımıdır. Fairclough'a göre dil, toplumsal yaşamdaki güç ilişkilerini yansıtmakta ve bu ilişkileri üretmektedir. Bu nedenle söylemlerin eleştirel biçimde çözümlenmesi dilin arkasındaki toplumsal yapıların ve güç dinamiklerinin anlaşılmasını sağlamaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Filmin Konusu

"Sully" filmi 2009 yılında yaşanan gerçek bir olaya dayanan, yönetmenliğini Clint Eastwood'un yaptığı ve başrolünde Tom Hanks'in yer aldığı bir dramatik biyografi filmidir. Film, US Airways 1549 sefer sayılı uçağın kaptanı Chesley "Sully", Sullenberger'in kahramanca mücadelesini ve sonrasında yaşadığı psikolojik ve kurumsal süreci konu almaktadır. 15 Ocak 2009 tarihinde New York'tan Charlotte'a gitmek üzere havalanan Airbus A320 tipi yolcu uçağı kalkıştan kısa bir süre sonra kuş sürüsüne çarpar ve her iki motorunu da kaybeder. Kaptan pilot Sully zaman baskısı altında hızlı bir karar alarak uçağı Hudson Nehri'ne başarılı bir şekilde indirir. Bu olağanüstü eylem 155 yolcunun tamamının hayatını kurtarır ve kamuoyunda büyük bir kahramanlık öyküsü olarak yankı bulur. Ancak film yalnızca bu olağanüstü inişi değil, Sully'nin karşılaştığı kurumsal ve medyatik sorgulamaları da konu almaktadır. Amerikan Ulusal Taşımacılık Güvenliği Kurulu pilotun kararlarını teknik simülasyonlarla sorgulamakta; Sully ise medyanın kahramanlaştırmasına rağmen bir yandan travmatik anılarla, diğer yandan mesleki itibarı için verilen mücadeleyle baş etmeye çalışmaktadır.

Durumsal Kriz İletişimi Teorine Göre Krizin Olması Gereken İletişim Yapısı

Uçağın bir doğal afet olarak nitelenebilecek şekilde kuş sürüsüne çarpması sonucu motorlarının durması mağdur krizi olarak sınıflandırılmaktadır. Pilotun ya da şirketin elinde olmayan nedenlerden kaynaklandığı için dışsal bir faktör olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle doğrudan bir ihmal söz konusu olmayan bu krizde kurum için hafif düzeyle bir tehdit içermektedir. Bu durumda Durumsal Kriz İletişimi Teorisine göre iletişim stratejisi krize müdahale stratejilerini azaltma stratejilerinden mazeret ve gerekçelendirme; krize müdahale stratejilerini yeniden oluşturma stratejilerinden tazminat ve özür dileme; kriz müdahale stratejilerinin kullanılması uygun olmalıdır. Böyle bir kriz durumunda kriz yöneticisi yaklaşımı şunlar olabilir: Krize neden olan bu olayın kontrol edilemeyeceği öne sürülerek zarar verme niyeti kabul edilmez; kurumsal sorumluluğu ve krizin neden olduğu zarar en aza indirilir. Kriz yöneticisi kurumun krizin tüm sorumluluğunu üstlenerek kazazedelerin maddi ve manevi kayıplarını karşılar. Krizin sebepleri belli olduktan sonra kriz müdahale stratejileri güçlendirilerek kurumun da bir mağdur olduğu hatırlatılır ve kurumun geçmişteki başarıları vurgulanarak kurumsal imajı için çalışılır.

Filmde Krizin Durumsal Kriz İletişimi Teorisine Göre Yapılandırılma Biçimi

Soruşturma komisyonu, kazanın nedeni kuş sürüsüne çarpma gibi dışsal bir etken olmasına rağmen pilot hatası ihtimali üzerinde durarak Sully ve yardımcı pilota sorumluluk yüklemeye çalışmaktadır. Bu, medyada yansıtıldığı gibi "kahraman pilot" algısıyla çelişmektedir. Filmin kahramanı Sully hem bir kurumsal krizin hem de kendisine yüklenmek istenen bir sorumluluğun krizini bireysel olarak yaşamaktadır.

Soruşturmacı: *"Uçağın düşüşüne dair pilot performansını soruşturmakla başlayacağız."*

Sully: *"Suya inişini"*

Soruşturmacı: *"Ne dediniz kaptan?"*

Sully: *"Ne yapmaya çalıştığımızın farkındaydık. Kaza değildi, mecburi inişti."*

Bu diyalogdan itibaren komisyonun kazayı *insan hatalarının yol açtığı kasıtlı olarak oluşturulmuş krizler* kategorisinde gösterilme imaları bulunmaktadır. Ayrıca bu kategori yüksek itibar tehdidi içermektedir. Fakat bu tehdidin kuruma değil pilota yönelik olduğu gösterilmektedir. Soruşturmacı olayın tanımını "uçağın düşüşü" ve "pilot performansını soruşturmak" üzerinden kurarak bir hata çerçevesi oluşturmaktadır. Sully ise bu tanımı düzelterek yeniden çerçevelemektedir. Kriz "düşüş" olarak değil başarıyla sonuçlanan kontrollü bir zorunluluk olarak vurgulanmaktadır.

Soruşturmacı: *"Neden LaGuardia hava alanına dönmeyi denemediniz?"*

Sully: *"Yeterli irtifada değildik. Hudson Nehri uçağı güvenle indirebileceğimiz yeterince uzun, pürüzsüz ve geniş olan tek yerdi."*

Soruşturmacı: *"Hava trafiğine göre LaGuardia'ya döndüğünüzü bildirmişsiniz ama dönmemişsiniz."*

Sully: *"Sola dönmeye başladığımızda havaalanına dönemeyeceğimizi fark etmiş ve diğer seçenekleri elemiştim. Hava alanına dönmek hata olurdu."*

Soruşturmacı: *"Tüm bu parametreleri nasıl hesapladığınıza gelelim."*

Sully: *"Hesaplamaya vakit yoktu. 40 yılı aşkın zamandır binlerce uçuşun irtifa ve hızını ayarlama tecrübeme güvenmem gerekti."*

Soruşturmacı: "*Yani hesaplamadı...*"

Sully: *"Göz kararı uçtum. Yolcuların en iyi şansı o nehre inmekti. Hayatım pahasına eminim. Hatta hayatımı ortaya koydum. Yine olsa yine yaparım.*

Soruşturma süresince Sully'nin sorulara verdiği cevaplar bir kriz durumu içindeyken alınabilecek en mantıklı kararlar olarak görülebilmesine rağmen soruşturma yetkilileri kazayı *önlenebilir kriz* algısına doğru yönlendirmeye çalışmaktadır. Diyalogda olayın hata içeren bir kriz olduğu varsayımı ima edilmektedir. Ayrıca Sully'nin söylediklerini anlamsızlaştırmak amacıyla göz kararı uçtuğunu belirttiği sırada diğer soruşturmacının alaycı gülümseyerek başını eğdiği sahne bunu desteklemektedir. Sully ise devamında yolcuların hayatı için kendi hayatını tehlikeye atarak bu kararı ciddi bir şekilde açıklamaktadır. Sully olayın teknik bir başarısızlık değil zorunlu, yüksek riskli bir kriz yönetimi olduğunu savunmaktadır. Sully'nin iletişimi güven temelinde kriz kontrolünün özne olarak kendisinde olduğunu gösterme ve sorumluluğu kabul etmeden yapılanın doğru olduğunu savunma biçimindedir.

Soruşturmacı: *"Havacılık mühendislerinin teorisine göre piste dönmek için yeterli yakıtınız varmış."*

Sully: *"Mühendisler pilot değildir. Hatalılar ve o sırada orada değillerdi."*

Soruşturmacılar pilot hatası olasılığını desteklemek için teknik bir otoriteye başvurmaktadır. Komisyonun sorduğu sorular aradıkları sorumlu kişinin açığını yakalamaya yöneliktir; fakat Sully'nin burada verdiği cevap etkili kriz yönetiminin önemli bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu yön uzmanlık ve deneyimdir. Sully'nin bu yaklaşımı teorideki *azaltma* stratejisine girmektedir. Sully krizi sahiplenmez; fakat kararını sebepleriyle açıklayarak haklı olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda sorumluluğu yeniden *çerçeveleyerek* bunun kişisel bir kriz değil kurumsal kriz olduğunu ima etmektedir.

Soruşturmacı: *"Bilgisayarlarımız geri dönüş senaryosu algoritmalarını çalıştıracak. Parametrelerinizle bir simülasyon oluşturacağız. İki motorun kaybı, irtifa... Karar verirken karşılaştığınız her sorun."*

Sully: *"O bilgisayar simülasyonlarını denetlemek istiyorum."*

Durumsal kriz iletişimi modeline göre kriz iletişimi yalnızca durumu açıklamaz. Aynı zamanda algıyı çerçeveleme ve sorumluluğu dengeleme aracı olarak da işlev görmektedir. Sully'nin buradaki söylemi kararın otomatik sistemlere indirgenemeyeceğini, olayın duygusal, bilişsel ve zamansal baskılarla şekillendiğini hatırlatmaktadır. Bu, kriz sürecindeki yetkinlik ve şeffaflık talebi olarak da yorumlanabilir. Sully'nin bu talebi aynı zamanda kriz yönetiminde liderin olay üzerindeki kontrolünü yeniden tesis etme girişimidir. Bu davranışı, onu pasif bir sorgulanan değil, kriz yönetiminin aktif bir aktörü yapmaktadır. Bu yaklaşım modele göre *güçlendirme stratejisini* açıklamaktadır. Hem kararının arkasında durmakta hem de süreçle yüzleşerek kamuoyu güvenini inşa etmektedir.

Soruşturmacı: *"Birden fazla kuşun çarpması sebebiyle ikili motor kaybı yaşadığınızı belirttiniz."* (İkinci yetkili: *"İlk kez böyle bir şeyle karşılaşıyoruz."*)

Sully: *"Gerçekleşene kadar her şey bir ilktir."*

Soruşturmacı: *"Önceki gece kaç saat uyumuştunuz?*

Sully: *"8 saat. Yeteri kadar."*

Soruşturmacı: *"Kan şekeriniz düşük olabilir miydi?"*

Sully: *"Dinlenmiş, ayık ve etrafımın farkındaydım."*

Soruşturmacı: *"En son ne zaman içki içtiniz Kaptan Sullenberger?"*

Sully: *"9 gün önce."*

Soruşturmacı: *"Uyuşturucu?"*

Sully: *"Hayır, asla."*

Soruşturmacı: *"Kaptan son zamanlarda evde sorun yaşadınız mı?"*

Sully: *"Herkes kadar. Mesleğimi etkileyecek hiç bir şey yaşamadım."*

Bu çok katmanlı sorgulama örneği sorgulayıcıların satır aralarındaki imalarını göstermektedir. Soruşturmacıların krizi doğrudan Sully'nin fiziksel ve psikolojik yeterliliğine bağlama çabası ve pilot hatasına indirgeme eğilimi görülmektedir. Pilotun kontrolü dışında gerçekleşen bir doğa olayının ilk kez yaşanması söylemine karşılık Sully'nin cevabı kriz iletişimi teorisine göre beklenmeyen krizlere dair net bir açıklama getirmekte ve krizin öngörülemezliğini vurgulamaktadır. "*Gerçekleşene kadar her şey bir ilktir*" ifadesi krizin olağandışı doğasını vurgularken aynı zamanda sistemin hazırlıksızlığını ima etmektedir. Kendisine yöneltilen örtük "*önceden önlem almalıydınız*" eleştirisini çürütmektedir. Sully krizi sıradanlaştırmak yerine istisnai bir durum olarak çerçevelemektedir. Burada da krizin kaçınılmaz olduğu durumları göstererek *sorumluluğu azaltma* stratejisini uygulamaktadır.

Diyaloğun devamında kişisel uygunluk sorgulanmakta; krizin temel nedeni olarak insan hatası ima edilmektedir. Aynı sorular yardımcı pilota da sorulduktan sonra pilot kişisel olarak sorgulanmaya devam edilmektedir. Yani Sully'nin bir hata veya ihmali kriz nedeni olarak ima edilmekte; fakat Sully tarafından cevapları saldırgan olmadan, savunmaya geçmeden ve suçlamaları kabul etmeden yanıt veren bir lider kriz iletişimi yaklaşımı sergilenmektedir.

Krizlerde kurumsal zararın en aza indirilmesi her zaman öncelikli beklentilerdendir. İlk soruşturma sonrasında pilot, yardımcı pilot ve avukatlarının arabadaki diyaloğunda bu zararların neler olabileceği ve kurumsal çıkarlar açığa çıkmaktadır. Sully'nin konuya yaklaşımı ise kişisel değil de bir kaza sonucunda her birimin rutin iş akışını yürüttüğü yönündedir.

Yardımcı pilot: *"Her şey iyi sonuçlanmışken neden bizde hata bulmaya çalışıyorlar?"*

Avukat: *"Hava yolu ve sigorta şirketi için iyi sonuçlanmadığından. Biraz tepki olması normal.*

Sully: *"Mevzu kişisel değil. Ulaşım Güvenliği Kurulu işini yapıyor sadece. Tüm unsurları öğrenince sakinleşirler."*

Bu diyalogdaki soru krizin algısal boyutunu gündeme getirmektedir. Uçak kazasından kimsenin hayatını kaybetmemesi, krizin halk ve medya gözünde "başarıyla yönetilmiş" olduğu anlamına gelmektedir. Şoförün de "*Bugün yolcum olmanız benim için bir şeref*" söylemi ve haber manşetleri halkın gözünde bir kahraman imajının çizildiğinin göstergesidir. Ancak soruşturma sürecinde algı ile teknik değerlendirme farklı işlemektedir. Yardımcı pilotun sorusu duygusal temellidir ve adalet arayışına dayalıdır. Model göre bu pilotun kararları "*kasıtlı hata*" ile "*kasıtsız hata*" arasındaki sınırda tartışılmaktadır. Diyaloğun devamında ise krizin atfedilen sorumluluk düzeyi artırılmaya çalışılmaktadır. Sully'nin tepkisi ise krizle yüzleşebilme davranışı, "*kişisel değil*" diyerek yatıştırma yaklaşımı ve sorumluluk azaltma, "*sakinleşirler*" ifadesiyle inanç ve kontrol vurgusu lider iletişimi örneğini göstermektedir. Ayrıca avukatın söyleminde kurumsal çıkar dinamiği de ortaya çıkmaktadır. Kurumlar (havayolu, sigorta, devlet otoritesi) için bu kriz ekonomik kayıp ve itibar riski doğurmuştur. Dolayısıyla kriz dışsallaştırılarak ve sorumluluk bireysel personele yönlendirilerek hasarı azaltma stratejisine başvurulmaktadır.

Sully pilotluk eğitimleri sırasında hocasının sözlerini hatırlar:

"Pilotlar öğrenmeyi asla bırakmaz, hata yapacaksın, herkes yapar; ama bu hatalardan ders çıkarman gerek. Şunu asla unutma, ne olursa olsun uçağı uçur. Bir şey daha var, biraz da gülümse"

Yardımcı pilot: *"Bugün buraya neden toplandık, kaptan havalimanına geri dönmedi diye. Uçağın iyi işlemesinin, herhangi bir yere inebilmesinin tek nedeni kaptanın yardımcı güç ünitesini açmasıydı."*

Soruşturmacı: *"Yani rehberi takip etmiyordu."*

Yardımcı pilot: *"Hayır, etmiyordu. Doğru prosedürü takip etmiyordu. Biliyorum, çünkü rehber elimdeydi. Motor yavaşladığı anda yardımcı gücü açtı. Airbus'a göre bu on beşinci sırada yer alıyor. Eğer o kurallara uysaydı hepimiz ölmüştük."*

Yardımcı pilotun açıklaması *azaltma stratejisi*nin bir örneğidir. Krize neden olduğu düşünülen davranışların mevcut kuralların dışına çıkmasına rağmen sonuç odaklı ve zorunlu olduğu vurgulanmaktadır. Bu şekilde krizin ciddiyeti ve pilotun sorumluluğu azaltılmaya çalışılmaktadır. Fakat soruşturmacının cevabı sorumluluğu pilota yükleme yönündedir. Sully'nin hocasının sözlerinden bir lider yaklaşımı da görülmektedir. Etkili bir lider her zaman öğrenebilen ve risklerle karşılaşabilen kişidir; ayrıca etkili lider karşılaştığı her zorluktan ders çıkaran ve olası diğer riskler için proaktif davranan kişidir.

Sully: *"Bir AR320'nin ne yapıp ne yapmayacağını biliyorum Sayısız kokpit ses kaydı, doküman okudum ve kayda değer düzeyde kaza inceleme tecrübem var."*

Soruşturmacı: *"Ne 15 Ocaktan önce yaptığınız uçuşlar ne de incelediğiniz kazalar soruşturmanın ilgi alanına giriyor. Bugün yalnızca USAir 1549 seferi önemli." "Raporlara göre sol motor uçuş boyunca dönmeye devam etmiş."*

Sully: *"O halde rapor hatalı."*

Soruşturmacı: *"Kanıtlar kuşların çarpışının akabinde sol motorun rölantide çalıştığını gösteriyor."*

Sully: *"Sol motoru gösterin, size ölü kuşları ve gücün olmadığını göstereyim."*

Sully'nin hocasından öğrendikleri ve yardımcı pilotun Sully hakkında söyledikleri lider iletişimi örneğidir. Sully hem kaza anında hem de soruşturma sürecinde bir kriz yönetmektedir. Her iki durumda da iletişimi kararlılık, sorumluluk ve deneyim temelli söylem ve davranışlarla desteklemektedir. Aynı zamanda kendi uzmanlığına ve geçmiş deneyimine atıfta bulunarak güven telkin etmektedir. Sully'nin cevabı kriz sorumluluğunun kendisine atılmasını reddetmekte; kanıta dayalı, savunucu yaklaşım sergilemektedir. Bu açıklamalar pilotun yeterliliğini de yeniden inşa etmeyi hedeflemektedir.

Sully uzmanlık bilgisini ve deneyimini söylemsel meşruiyet aracı olarak kullanmakta; eğitimini, deneyimlerini ve kriz anında verdiği kararları ifade ederken uzmanlık alanının sınırlarını çizmekte ve teknik bilgisini söylem yoluyla sunmaktadır. Sully'nin hocasının sözleri hem kişisel sorumluluk hem de mesleki etik açısından güçlü bir pozisyon bildirmektedir. Bu sözleri sahiplenen Sully soruşturmacıların otoritesine karşı sessiz bir direnç oluşturmaktadır. Yardımcı pilotun "*eğer o kurallara uysaydı ölmüştük*" ifadesi de kurumsal protokollerin her durumda işe yaramayabileceğine dair bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Soruşturmacı: *"Dediğiniz gibi kuş saldırı yüzünden çift motor kaybı yaşadığınızı varsayalım." "Mevcut tüm algoritmaları denedik. USAir sefer 1549'un bilgisayar simülasyonu gösterdi ki havacılık mühendisleri haklıymış; kuş saldırısından sonra havalimanına başarıyla dönmek için yeterli irtifa ve hızdaymışsınız."*

Sully: *"Başarıyla mı? Bu sonuca tek simülasyonla mı ulaştınız?"*

Soruşturmacı: *"Hayır, 20 simülasyon." "Başka bilgisayar kanıtı isteyen var mı?"*

Sully: *"Hayır. Kullanılan parametreleri tekrar gözden geçirmek isterim."*

Soruşturmacı: *"Soruşturma bittikten sonra sizinle paylaşabiliriz."*

Sully hiç bir zaman soruşturma kurulu üyelerine doğrudan saldırmaz veya krizi inkar etmez. Sistematik bir şekilde simülasyonların yetersizliğini ve teorik bilginin pratik deneyim karşısında sınırlı kaldığını savunur. Bu da onun iletişimde daha yapıcı ve itibar koruyucu bir çizgide başarıyla durduğunu göstermektedir. Ayrıca pilotlar hem teknik hem de söylemsel düzeyde bir kriz yönetmektedir. Soruşturma kurulunun rasyonelci, veriye dayalı sorgulamalarına karşılık; Sully ve yardımcı pilot sahadaki gerçekliği, deneyimi ve anlık karar verme becerisini ön plana çıkarmaktadır. Bilgiye ve deneyime dayalı bir otorite söylemi içeren bu yaklaşımla *azaltma stratejisi*nin aktif şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Sully uçaktaki kriz anında kontrollü ve sakin olmaya çalışmaktadır. Kısıtlı zamanda en doğru kararı verme; kendisine yapılan yönlendirmeleri koşullara göre hızla analiz etme ve buna göre sonuca vararak eyleme geçme konusunda geçmiş tecrübelerinden yararlanmaktadır. Geçmişte de benzer tecrübelerini hatırlaması Sully'i kriz durumlarında nasıl davranması gerektiği konusunda eğitmiştir. Kararlı, net ve sakin tavrı krizle baş etme konusunda hakimiyetini göstermektedir.

Sully'nin komisyonun iddia ettiklerinin karşısında ikna olamayan iç sesi televizyon haberlerindeki bir söyleme odaklanmaktadır. *"Pilotun zamanlaması sayesinde"* söylemi krizde önemli olan noktayı vurgulamaktadır. Sully bilgisayar yerine geçecek pilotlarla sonucun farklı olacağını düşünmektedir. Sully'nin karşısına çıkan "*insan acele etmezse her şeyi başarır*" cümlesi ile krizde zamanlamanın önemi ortaya çıkmaktadır. Kriz dönemlerinin en önemli unsurlarından biri hızlı fakat zamanında ve sakin hareket etmektir. Duruşma günü simülasyonlar gösterilir, her pilot ve simülasyonlar aynı sonuca varmaktadır.

Soruşturmacı: *"Birden fazla hava alanı ve pist, iki başarılı iniş. Bunun için birçok insan devreye sokuldu. Açıkçası neyin peşindesiniz beyler?"*

Sully: *"Artık ciddileşebilir miyiz? Bilgisayar simülasyonlarını bire bir duyduk ve izledik; fakat 'insan faktörünü' yine de hesaba kattığınıza pek inanmıyorum"*

Soruşturmacı: *"İnsanların pilotluk yaptığı simülasyonlar havaalanına dönebileceğinizi gösterdi."*

Sully: *"Hayır göstermedi. Bu pilotlar insani davranışlar sergilemiyordu. Tepkileri bunu ilk kez yaşıyormuş gibi değildi.*

Soruşturması: *"Sizin gibi tepki veremeyebilirler."*

Sully: *"Kuş saldırısını takiben tıpkı simülasyondaki gibi hava alanına dönüş yaptılar. Doğru mudur?*

Soruşturmacı: *"Doğrudur."*

Sully: *"Ne tarafa ne kadar döneceklerini kesinkes biliyorlardı. Kontrol yapmadılar, yardımcı gücü açmadılar."*

Soruşturmacı: *"Parametreleri sizin karşılaştıklarınızla aynıydı."*

Sully: *"Kimse bizi uyarmadı. Kimse 'tarihte böyle düşük irtifada iki motoru duran ilk jet olacaksınız' demedi. Kimse 'sakin olun, tıpkı eve dönerken süt alırmış gibi 'LaGuardia'ya doğru sola dönün' demedi. Bu 2800 fitte ikili motor kaybı yaşayan, akabinde acilen suya iniş yapılan ve*

içinde 155 yolcu bulunan bir uçuştu. Kimse asla böyle bir olay için eğitim görmedi. Kimse. Teterboro'ya inişte yatış açısı gerçek dışıydı. Biz savaş uçağı, akrobasi timi değiliz. Pilotların o manevrayı başarıyla yapmadan önce kaç kez denediğini öğrenmek isterim. Pilotları sorgulamıyorum, hepsi iyi pilotlar; ama kuş saldırısını takiben hava alanına geri dönmeleri talimatının verildiği çok bariz. Analiz veya karar vermek için zaman tanımadınız. Bu simülasyonlarda kokpitten tüm insani faktörleri çıkarmışsınız. Pilotlar bu olay için, bu simülasyonlar için ne kadar zamanlarını planlayarak geçirdi. Siz pilot kaynaklı hata arıyorsunuz. O zaman biraz daha insani olmalı."

Yardımcı pilot: *"Bu bir bilgisayar oyunu değildi. Ölüm-kalım meselesiydi. Sully haklı; karar vermek birkaç saniye alır."*

İnsan kaybının olmadığı ama sorgulanan bir krizin merkezinde pilotların sorumluluğunun tartışıldığı bir ortam oluşturulmaktadır. Sully savunucu bir yaklaşımla simülasyonların insan davranışlarını dışladığını söyleyerek rasyonel açıklamalarda bulunmaktadır. "*Kimse bizi uyarmadı*", "*Bu bir bilgisayar oyunu değil*" gibi açıklamalar kriz sırasında karar verme süreçlerinin doğallığı ve benzersizliği vurgulanmaktadır. Saniyeler içinde verilen kararların ardında uçuş deneyimi olduğunu vurgulamak liderlik ve karar alma sorumluluğuna dayalı meşruiyet inşa etmeye yöneliktir. Sully kendisini kriz anında mantıklı ve insan odaklı hareket eden bir kahraman figürü olarak sunmaktadır. Sully teknik analizlerin ötesinde duygusal, etik ve insani savunma hatlarıyla iletişim kurmaktadır.

Son simülasyon Sully'nin talebi üzerine tekrar yapılır; fakat bu kez 28 saniye bekleme süresi eklenir. Bu simülasyon sonucunda iniş gerçekleşemez ve simülasyonlar başarısız olur. Karar oturumunda soruşturmacılardan biri *"Her şeyin dışında bir X faktörü vardı; o da kaptandı. Sizi denklemden çıkarırsak bu olayın matematiği çöker."* açıklamasını yapmıştır.

Sully: *"Buna katılmıyorum"* diyerek cevap verir. *"Sadece ben değil hepimizin sayesinde oldu. Kaptanlar, uçuş görevlileri, yolcular, kurtarma ekipleri, hava trafik kontrol, feribot çalışanları, dalgıç polisler, hep birlikte başardık, sağ kurtulduk."*

Bu diyalogda krizin sonunda toplumsal algının yeniden inşa edildiği, sorumluluğun kimde olduğu sorusunun sembolik biçimde cevaplandığı görülmektedir. Soruşturmacın ifadesi pilotu "krizin kahramanı" olarak konumlandırmaktadır. Sully'nin verdiği karşılık ise bireysel kahramanlığı reddedip kollektif başarıya vurgu yapan lider bir sorumluluk paylaşımıdır. Bu kriz iletişiminin onarıcı yönünü ve krizin hem bireysel hem de kurumsal olarak yeniden inşasına katkı sağlamaktadır.

Filmde Kriz Söylemlerinin Eleştirel Söylem Analizine Göre Yapılandırılma Biçimi

Metinlerde iki söylem rekabet etmektedir. İlki kurallara, prosedürlere ve formel hesaplara dayalı tekno-bürokratik iktidarın söylemini temsil eden soruşturmacılardır. İkincisi ise zaman baskısı altında karar alma becerisi, insan hayatının önceliği, liderlik refleksi ile pratik deneyime dayalı mesleki otorite söylemini temsil eden Sully'dir. Sully krizin anlatısını kendi lehine şekillendirirken, teknik söylem insani değerleri yok saymaktadır. Modern risk toplumunda "uzmanlık" tanımı yeniden sorgulanmaktadır. Bürokrasi, simülasyonlar ve hesap makineleri "uzmanlığı" temsil ederken, Sully, profesyonel sezgiyi ve etik sorumluluğu "gerçek uzmanlık" olarak tanımlamaktadır. İktidar odaklı kurumsal değerlendirme sistemine karşı deneyim ve etik temelli alternatif bir meşruiyet alanı yaratılmaktadır.

Sully'nin "*Ne dediniz kaptan?*" sorusuyla karşılaşmasına rağmen söylemini kararlılıkla sürdürmesi, söylem üzerindeki egemenliğini yeniden kurma çabasıdır. Soruşturmacılar kurumsal sorumluluk tespiti için söylemi "pilot hatası" çerçevesine çekmek isterken; Sully bunu reddederek, söylemi "zorunlu ama yönetilen bir operasyon" biçiminde yeniden kurmaktadır. Bu

karşılıklı söylemler iktidarın söylemle kurulması sürecidir. Kim anlatıyı belirlerse kamusal hafızayı da şekillendirmektedir. Sully söylemin öznesi olarak pasif bir savunma yerine aktif biçimde kriz anlatısını yöneten bir rol üstlenmektedir. Bu durum krizi yeniden tanımlamasında ve otoriteye karşı söylemde güç kazanmakta önemli bir göstergedir.

"*Her şey iyi sonuçlanmışken neden bizde hata bulmaya çalışıyorlar?*" söylemi ile *iyi sonuç* üzerinden kurulan ahlaki meşruiyet vurgulanmaktadır. Bu meşruiyet olayın sonuca göre değerlendirilmektedir.

Sully'nin kendinden emin, sorgulayıcı sözleri ve direnen tavrı uzmanlık referansıyla güçlenmekte; fakat Sully'nin deneyime dayalı pragmatik kararları ile soruşturma kurulunun prosedürel ve sistematik yaklaşımı arasında söylemsel bir çatışma kurulmaktadır. Soruşturma kurulunun ifade biçimleri otoriter ve teknik bir denetleme mekânizmasının temsilidir. Bu ise bürokratik güçle bireysel deneyim arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Ayrıca mesleki söylemler arasındaki çatışma da görülmektedir. Mühendislik prosedürleriyle pilotluk tecrübesi arasındaki fark "prosedüre göre doğru olan" ile "duruma göre karar alma" arasında bir tartışmayı da getirmektedir. Teknik protokolün mutlaklığına karşı insan hayatını önceleyen etik bir söylem temsil edilmektedir.

Söylemin daha geniş toplumsal yapılarla ilişkisi değerlendirildiğinde kriz sonrası yapılan resmi sorgulamalar bireyin sistem içindeki yerini ve teknik bilgiye olan inancı güç ve otoriteyi sorgulatmaktadır. Ayrıca Sully'nin bireysel kararı sistemin bürokratik otoritesine karşı alternatif bir rasyonaliteyi temsil etmektedir. Kaptan pilot yalnızca teknik becerileriyle değil, aynı zamanda karar anındaki cesareti ve sorumluluğuyla bir lider olarak konumlandırılmaktadır. Bu da bireysel liyakat ve karizmanın kurumsal yapılar karşısında nasıl bir anlatıya dönüştüğünü gösteren bir kahramanlık inşasıdır.

Sully'nin kurula savunma söylemi deneyim, dürüstlük ve duygusallık içermektedir. "*Kimse böyle bir şey için eğitim almadı*", "*Bu bir ölüm-kalım meselesiydi*" gibi ifadeler dramatik etki yaratmaktadır. "*Bilgisayar oyunu*", "*savaş uçağı değiliz*", "*kimse bizi uyarmadı*" gibi metaforik ve tepkisel dil, mekânik düşünceye karşı insan merkezli bir direniş söylemi kurmaktadır. Sistemin insanı dışlayan doğasına karşı direnişçi bir mesleki etik söylemi sergilenmektedir.

Soruşturmacılar teknik otoriteyi, pilotlar ise yaşanan bir deneyimi temsil etmekte; kurumsal söyleme karşı bireysel deneyimi ve sahadaki gerçekliği savunmaktadırlar. Diyaloglarda güç ve bilgi otoritesi arasındaki çatışma belirginleşmektedir. Söylemler teknolojinin mutlak doğruluğu varsayımına eleştiri de getirmektedir. Aynı zamanda profesyonel uzmanlık (pilotluk) ile kurumsal denetim (soruşturma kurulu) arasındaki ideolojik çatışmayı ortaya koymaktadır.

Sully "*hepimizin sayesinde oldu*", "*birlikte başardık*" gibi çoğul özneler kullanarak, söylemi birey odaklı olmaktan çıkarmaktadır. "*Sizi denklemden çıkarırsak bu olayın matematiği çöker*" gibi metaforik matematiksel dil, krizin mantıksal çözümsüzlüğünü vurgularken, Sully ise bu matematiği insani ve kolektif bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu, bireysel başarı anlatısının yerini, toplumsal iş birliği anlatısına bıraktığı bir yeniden anlamlandırma sürecidir. Kriz anlarının "tek adam başarısı" değil, sistemlerin ve insan ağlarının birlikte çalışmasının sonucu olduğunu savunmaktadır.

Sully'nin "*hayatım pahasına eminim*", "*yine olsa yine yaparım*" gibi ifadeleri teknik yargının ötesinde bir etik kararlılık ve liderlik göstergesidir. Soruşturmacıların teorik söylemine karşılık Sully'nin bağlamsal ve uzmanlık söylemi vardır. Bu teorik ve pratik bilgi karşıtlığı krizde çatışmaktadır. Sully'nin gerçek bilginin eylem anında olabileceği yaklaşımı "*mühendisler pilot değildir, orada değillerdi*" söyleminde görülmektedir. Böylece soruşturmacıların dayandığı otoriteyi bilgi üretme bağlamında geçersiz kılmaktadır. Teorik alanlar kriz anlarında karar verme

durumda insanın bilgi ve yargısına göre eksiksiz ve yetersiz sunulmaktadır. Krizde karar alma süreçlerinde kontrolün kimin elinde olduğuna dair bir ideolojik mücadele temsil edilmektedir. Sully'nin cevabı sadece teknik bir düzeltme değil meşruiyetin kaynağını yeniden tanımlamaktır: "*Orada olan karar verir.*"

Teknik ve nesnel bir dil karar alma sürecini makineleşmiş bir düzleme taşımaktadır. Bu makineleşme düzeni yani "veriye dayalı karar alma" süreçleri, bağlam dışı olduklarında yetersiz kalabilmektedir. Sully'nin karar alma süreçlerinde sistemin bilgi birikimini sınırlı görmesi ve insani karar verme süreçleri vurgusu bu çatışmayı göstermektedir. Sully bu yapı içerisinde kendi mesleki otoritesini ve ahlaki yeterliliğini yeniden üretmektedir.

Fairclough'un Beş Aşamalı Modeliyle Bir Değerlendirme

Krizde odaklanılan sosyal sorun kriz durumlarında bireysel kararların kurumsal otorite tarafından nasıl sorgulandığı ve meşrulaştırıldığıdır. Sully filminde odaklanılan temel sosyal sorun kriz anında bireysel liderliğin, deneyimin ve sezginin kurumsal prosedürler karşısındaki konumudur. "Kaza" ve "suya mecburi iniş" kavramları arasında geçen söylem farklılığı bu sürecin teknik bir arıza mı yoksa bilinçli bir kurtarma operasyonu mu olduğu üzerinden anlam mücadelesi yürütüldüğünü göstermektedir. Sully'nin "kaza" yerine "iniş" terimini tercih etmesi pilotun eylemini kontrolsüzlük yerine bilinçli bir liderlik kararlılığı olarak sunması açısından anlamlıdır. Bu söylemler aynı zamanda kriz anında liderin pozisyonunu, bilgiye dayalı otoritesini ve kolektif başarı anlatısını sembolik düzeyde temsil etmektedir.

Konunun ele alınmasının önündeki engel karar alma sürecindeki sezgisel davranışları, anın koşullarına göre hareket etmeyi ve saha deneyimini önemsizleştirme çabasından kaynaklanmaktadır. Soruşturma sürecinde pilotun kararlarının teknik sistemlere ve prosedürlere uymaması üzerinden bir sorgulama yapılmaktadır. Bu durum kurumsal otoritelerin insan faktörünü ikinci plana iten söylem kalıplarıyla ilgilidir. Soruşturma sürecinde kullanılan dilde sürekli olarak simülasyonlar, algoritmalar, mühendislik verileri ve prosedürler ön plana çıkarılmaktadır. Bu da insan faktörünün, sezgisel kararların ve tecrübeye dayalı reflekslerin söylemsel olarak dışlanmasına neden olmaktadır. Böyle bir durum ise bireysel inisiyatifi gölgeleyen bir söylem üreterek hatayı bireye yükleme, kolektif sorumluluğu bastırma ve liderliğin karalanmasına yol açma potansiyelini ortaya çıkarmaktadır.

Modern toplumlarda kurumsal güvenlik sistemleri havacılık gibi yüksek riskli alanlarda kesin prosedürlere dayalı kontrol mekânizmaları üzerine kurulmaktadır. Dolayısıyla sosyal düzen bu tür teknik sistemlerin istikrarı için kişisel inisiyatifleri ikincil plana itebilmektedir. Ancak mevcut örnek bazı olağanüstü durumlarda bu teknik düzenin yetersiz kalabileceğini göstermektedir. İnsan deneyimi ve hızlı karar alma becerisi sistemin tamamlayıcı bir parçası haline gelebilmektedir. Yani mevcut sosyal düzen bu tür söylemsel tartışmalara ihtiyaç duymaktadır; çünkü teknik sistemlerin insan unsuruna entegre edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Kriz durumunda pilotun kararı mevcut sistemin sınırlarını aşarak hayat kurtarmaya yönelik bir refleksi yansıtmaktadır. Bu nedenle teknik düzenin içine insani tecrübenin, bilinçli kararın ve kolektif sorumluluğun entegre edilmesi sosyal düzenin sürekliliği açısından zorunludur.

Söylemsel çatışmayı aşmak ve adil bir değerlendirme sistemi kurmak için kriz değerlendirme süreçlerinde bireysel deneyimin önemli bir kriter olması, yalnızca teknik verilere değil, psikososyal boyutların da ele alınması, söylemlerde sadece hatayı aramak yerine başarının koşullarını da analiz eden bir yaklaşımın benimsenmesi, otoriteyi mutlak görmeyen, çok sesli ve çok perspektifli bir sorgulama anlayışının geliştirilmesi önerilmektedir.

Sully filmi bireysel liderlik söyleminin kurumsal söylemlerle çatıştığı anlarda hangi anlam mücadelelerinin öne çıktığını, kurumsal gücün bireysel kararlar üzerindeki söylemsel baskısını

göstermektedir. Soruşturma kurulunun dili teknik otoriteyi ve bireyin hatalı olduğuna dair örtük bir varsayımı temsil ederken, Sully'nin dili deneyim, sezgi ve insani değerleri temsil eden alternatif bir anlam üretmektedir. Film eleştirel söylem analizi açısından kriz anlarında söylemin yalnızca bilgi ve iletişim biçimi değil güç, kontrol ve meşrulaştırma aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada Sully filminde yer alan soruşturma sahnesi durumsal kriz iletişimi teorisi ve Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi çerçevesinde incelenmiş; kriz anında bireysel karar alma süreçleri ile kurumsal sorgulama biçimleri arasındaki iletişimsel yaklaşım tartışılmıştır. Durumsal kriz iletişimi teorisi bağlamında söz konusu olayın doğası itibarıyla düşük sorumluluk içeren, dışsal etkenlere bağlı bir "kasıtsız kriz" olduğu görülmektedir. Bu çerçevede pilotun sergilediği iletişim stratejileri özellikle gerekçelendirme, güçlendirme ve uzmanlığa dayalı açıklamalar sadece bireysel sorumluluğu sınırlamakla kalmamış aynı zamanda kamuoyu nezdinde güven telkin eden bir liderlik söylemi kurmuştur.

Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle yapılan çözümleme ise söylemin altında yatan güç ilişkilerini, ideolojik sınırları ve toplumsal yapıyı görünür kılmıştır. Pilotun ifadelerinde deneyim, sezgi ve insani sorumluluk vurgusu öne çıkarken; soruşturma kurulunun dili daha çok teknik, bürokratik ve şüpheci bir yapıya sahiptir. Bu karşıtlık söylemler arası çatışmayı ve gerçeklik üzerindeki hegemonik mücadeleyi göstermektedir. Sorgulayıcı tarafın olayın teknik detaylarını yeniden kurgulama çabası, bireyin pratik bilgi ve deneyimine karşı kurumsal otoriteyi güçlendirme eğilimindedir.

Her iki yaklaşım birlikte ele alındığında kriz durumlarında iletişimin bilgi aktarmak kadar güç, güven ve meşruiyet mücadelesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Sully örneği kriz anlarında bireyin karar alma yetisi ile sistemin sorgulama gücü arasında kurulan söylemsel dengenin, kamu güveni, etik sorumluluk ve kurumsal adalet açısından öneme sahip olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak Sully filmi üzerinden kriz anlarında teknik bilginin, lider deneyiminin, sezgilerin ve etik sorumluluğun belirleyici olduğunu vurgulanmaktadır. Film, bireysel kararların kurumsal yapılar karşısındaki meşruiyetini sorgularken söylemsel bir mücadele alanı olduğunu da ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ağca, A. T. (2021). Sosyal Medyada Kriz Yönetimi: Dardanel Krizinin Durumsal Kriz İletişimi Modeline Göre İncelnemsi. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 18(1), 170-193.

Akbulut, E. (2016). Durumsal Kriz İletişimi Teorisi Çerçevesinde Örgüt-Kamu İlişkisinin ve Kriz Tepki Stratejilerinin Sorumluluk Atfetme Düzeyine ve Örgütsel itibar Algısına Etkileri. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 4(1), 50-81.

Biber, A. (2007). Halkla İlişkilerde Temel Kavramlar Tanımlar Örnekler Açıklamalar Kaynaklar. Nobel yayıncılık.

Citrawijaya, O. R., Susanto, B. K., & Amalia, D. A. (2024). The Role of Communication Strategies in Crisis Management: A Comparative Analysis Across Industries. The Journal of Academic Science, 1(6), 748-761.

Coombs, W. T. (2007). Protecting Organization Reputations During a Crisis: The Development and Application of Situational Crisis Communication Theory . Corporate Reputation Review, 10(3), 163-176.

Coombs, W. T. (2015). Ongoing Crisis Communication Planning, Managing and Responding. Sage Publications.

Çelebi, E., & Sezer, N. (2017). Kurumsal İtibarın Kriz İletişim Stratejileri Üzerine Etkisi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 27(1), 116 - 134.

Çisil, A., & Sohodol, Ç. (2004). Kriz Yönetimi Halkla İlişkiler Açısından Bir Değerlendirme. İletişim yayınları.

Erdoğan, İ. (2008). Teori ve Pratikte Halkla İlişkiler. Erk Yayınları.

Fairclough, N. (2001). Critical discourse analysis as a method in social scienti®c research. R. Wodak, & M. Meyer içinde, Methods of Critical Discourse Analysis (s. 121-138). Sage Publication.

Heide, M., & Simonsson, C. (2014). Developing internal crisis communication: New roles and practices of communication professionals. Corporate Communications: An International Journal, 19(2), 128-146.

Kadıbeşegil, S. (2008). Kriz Geliyorum Der, Kriz İletişimi ve Yönetimi. MediaCat Yayınları.

Kanılmaz, A. (2021). Kriz Dönemlerinde Liderlerin Twitter Kullanımı: Koronavirüs (Covid-19) Pandemisi Türkiye Örneği. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 8(1), 3-27.

Kılıçaslan, E. (2014). Kriz İletişimi. H. H. Bozkurt içinde, Halkla İlişkilerde Yeni Yaklaşımlar (s. 89-119). Paradigma Akademi Yayınları.

Kırık, A. M., Var, S. S., Özkoçak, V., & Darıcı, S. (2020). Pandemi Dönemlerinde İletişim ve Algı Yönetimi: Yeni Koronavirüs Hastalığı (Covid 19) örneği. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 104(1), 36-57.

Kivle, B. M., & Espedal, G. (2022). Identifying Values Through Discourse Analysis. G. Espedal, B. J. Løvaas, S. Sirris, & A. Wæraas içinde, Researching Values Methodological Approaches for Understanding Values Work in Organisations and Leadership (s. 171-187). Palgrave Macmillian .

Madak, S. S., & Genel, Z. (2022). Havayolu Taşımacılığı Sektöründe Kriz ve Paydaş İletişimi: Türk Hava Yolları Örneği. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 40(1), 196 - 214.

Müftiler, B. (2023). Norman Fairclough'un Eleştirel Söylem Çözümleme Modeline Göre Mahtumkulu Divanı'nın İdeoloji ve Güç / İktidar Temelinde Değerlendirilmesi. Folklor Akademi Dergisi, 6(1), 74-94.

Şah, U. (2020). Eleştiel Söylem Analizi: temel Yaklaşımlar. Kültür Araştırmaları Dergisi, 7(1), 210-231.

Topuz, İ., & Aslan, O. (2024). Nitel Bir Araştırma Yöntemi Olarak Eleştirel Söylem Analizi. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi,, 17(1), 314-326.

Tutar, H. (2016). Kriz ve Stres Yönetimi. Seçkin Yayıncılık.

Ulmer, R. R., Sellnow, T. L., & Seeger, M. W. (2018). Effective Crisis Communication, Moving From Crisis to Opportunity. Sage Publications.

Veil, S. R., Buehner, T., & Palenchar, M. J. (2011). A Work-In-Process Literature Review: Incorporating Social Media in Risk and Crisis Communication. Journal of Contingencies and Crisis Management, 19(2), 110-122.

Yenice, A., Pirtini, S., & Ataman, G. (2018). Sosyal Medyada Kriz Yönetimi ve Kurum itibarı İle İlişkisi Üzerine bir Model Uygulaması. Kırklareli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi , 7(3), 1-20.

Zakiri, E. L. (2020). The Role of Communication in Effective Crisis Management: A Systematic Literature Reviews. International Journal of Humanities and Social Science , 10(6), 119-124.

BİENALLERİN SANATÇILARI SANATÇILARIN BİENALLERİ: 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE YAPILAN BİENALLERDE SANATÇI VE SANAT KARİYERİ

Nilgün YÜKSEL[1] & Lütfü KAPLANOĞLU[2]

Öz

Bugün dünyada sayısı yüzlerle ifade edilen bienaller, çağdaş sanat alanında sıkça tartışılan dünya ölçekli bir bienalleşme sürecini işaret etmektedir. Türkiye'de 1987'den beri yapılan Uluslararası İstanbul Bienali, 2000'li yıllarla birlikte ülkemizde yapılan tek bienal olmaktan çıkmış, bu yıllarda Sinop (2006), Çanakkale (2008), Mardin (2008) gibi kentlerdeki oluşumlarla birlikte Türkiye'de de bir bienalleşme süreci başlamıştır. Bu çalışmanın amacı, İstanbul bienali ile birlikte 2000'li yıllarda Türkiye'de yapılan üç önemli bienali merkeze alarak örnekler üzerinden bienallerin sanatçının kariyerine etkisini incelemektir. Çalışma, süreli yayınlardan oluşan arşiv taraması, konu ile ilgili tez ve makalelerin okunması ve internet sitelerinden erişilen kaynaklarla oluşturulmuştur. Bienallerin tanıtımlarında genellikle küratör ya da küratörlerin belirlediği konseptler, katkı veren sponsorlar, etkinliğe katılan ülke ve sanatçı sayısı, sergilenen eser sayısı yer almaktadır. Bu tanıtımlarda tüm bileşenlerin adı geçerken, yılaşırı sonunda etkinliği gezen ziyaretçi sayısı gibi sanatçılar ve eserler bültenlerde rakamsal bir veri olarak sunulmakta ve bienalin gücünün bir göstergesi olarak ifade edilmektedir. Ülke, sanatçı, sanat eseri, ziyaretçi sayısıyla etkinliğin uluslararası alandaki başarısı da tescillenmiş kabul edilmektedir. Sanatçının adı, ancak etkinlik süresinde eserinin ya da eserlerinin ilgi çekmesi, eserler üzerine yazılması ile anılmaktadır. Diğer yandan bienale seçilme koşulları, küratörün seçimi, küreselleşmenin organizasyonlara yansıma şekli, bienal sanatçısı ya da bienale seçilen sanatçı olma söylemleri de ele alınması gereken meselelerdir. Saydığımız bütün parametreler, bienallerin özellikle yeni çıkış yapan ya da uluslararası alanda yer almamış olan sanatçıların kariyerinde ne denli etkili olduğu sorusunu beraberinde getirmektedir. Türkiye'de bienaller üzerine yapılan çalışmalarda bienallerin sanatçı açısından öneminin vurgulanmasına karşın genellikle sanatçı ve sanat kariyerine yönelik ayrıntılı incelemenin yapılmadığı görülmektedir. Yaptığımız çalışma seçilen bienaller ve sanatçı örnekleri üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla Türkiye'de yapılan bienallerin sanatçıların kariyeri üzerindeki etki güçlerini saptayarak literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Bienal, 2000'li yıllar, Sanat Kariyeri, Sanatçı.

Artists of Biennials Biennials of Artists: Artist and Art Careers in Biennials Realized in Türkiye in The 2000s

Abstract

Today, the number of biennials, expressed in hundreds, points to a global process of biennialisation that is often discussed in the field of contemporary art. The International Istanbul Biennial, which has been held in Türkiye since 1987, ceased to be the only biennial in Türkiye in the 2000s, and a biennialization process has begun in Türkiye with the formations in cities such as Sinop (2006), Çanakkale (2008) and Mardin (2008). The aim of this study is to examine the impact of biennials on the artist's career by focusing on three important biennials held in Türkiye in the 2000s, including the Istanbul biennial. The study is based on an archive search of periodicals, reading theses and articles on the subject, and sources accessed from websites. The promotions of biennials usually include the concepts determined by the curator or curators, the sponsors who contribute, the number of countries and artists participating in the event, and the number

[1] Düzce Üniversitesi
[2] Yıldız Teknik Üniversitesi

of works exhibited. While all components are mentioned in these promotions, artists and artworks, such as the number of visitors who visited the event at the end of the biennial, are presented as numerical data in the bulletins and expressed as an indicator of the power of the biennial. With the number of countries, artists, artworks and visitors, the international success of the event is also recognized. The name of the artist is mentioned only when his/her work or works attract attention during the event and are written about. On the other hand, the conditions for being selected for the biennial, the selection of the curator, the way globalization is reflected in the organizations, the discourses of being a biennial artist or an artist selected for the biennial are also issues that need to be addressed. All of these parameters raise the question of how effective biennials are in the careers of emerging artists or those who have not been involved in the international arena. Although the importance of biennials for the artist is emphasized in studies on biennials in Türkiye, it is generally observed that the artist and his/her art career are not examined in detail. This study aims to contribute to the literature by determining the impact of biennials in Türkiye on the careers of artists with a critical perspective through selected biennials and artist samples.

Keywords: Biennial, 2000s, Art Career, Artist.

GİRİŞ

Bienaller ile sanatçılar arasındaki ilişki karmaşık bir organizasyonlar ağını da işaret etmektedir. Bu, sadece bir sergileme ya da tanıtım ilişkisi değil iktidar, temsil, meşruiyet, sosyal ve kültürel sermayeyi de içinde barındıran sembolik sermaye üretimiyle ilişkili bir pratiktir. Pierre Bourdieu'ya göre (Bourdieu, 1986- 1993) kültürel sermaye bir yandan ekonomik diğer yandan sembolik sermayeyi kapsar. Sembolik sermaye ekonomik karşılığı belirsiz, fakat farklı aktörlerin bunun için rekabet ettiği, belirli kurallar ve güç ilişkileriyle şekillenen bir yapı olarak tanımlanabilir. Sembolik sermaye, prestij ve tanınma karşılıklarıyla belirlenir ve elbette ki habitus içinde var olur.

Bienaller, hem onları destekleyen ve ekonomik sermayeyi sağlayan oluşumlar (vakıf, sponsor kuruluşlar, belediyeler vb.) (prestij) hem de kültürel alan da üretim yapan aktörler (sanatçılar, küratörler, eleştirmenler) (tanınırlık) için sembolik sermaye sağlayan oluşumlardır. Bu yüzden indirgenmiş bir açıklamayla bienaller ile sanatçılar arasındaki ilişki karşılıklı faydaya dayalı bir ilişkidir. Bienaller sanatçıları seçerken, sanatçının ünü, daha önceki etkinliklere katılımı, eleştirmenlerden aldığı destek gibi sanatçının sahip olduğu kültürel-sembolik sermayeyi değerlendirir ve bu sermayeyi bienalin gücüne ekler. Ünlü bir sanatçı ile çalışmak bienal için hem reklam getirisi hem prestij sağlayıcısı olarak işlev görür. Bienal küratörlerinin yıldız sanatçılarla çalışması, özellikle dünya sanat sahnesinde güçlü bir yer edinme çabası içinde olan bienallerin entelektüel, politik ya da estetik iddialarını güçlendirir. Böylece bienal, sanatçıyı aynı zamanda bir platform olarak kullanarak kendi markasını da tescillemiş olur.

Öte yandan sanatçılar için bienaller, görünürlük stratejilerinin bir parçasıdır çünkü bienaller sadece sanat eserlerini sergilemekle kalmaz, bienale seçilen sanatçılara meşruiyet kazandırdığı gibi sanatsal arenadaki konumlarını güçlendirir. Galeri ve müze çevrelerinde değerlerini artırır. Özellikle adı duyulmamış ya da genç sanatçılar için bienal, bir fırsattır. Bienale seçilmek, adlarının uluslararası kataloglarda, sanat basınında, eleştiri yazılarında yer alması anlamına gelmektedir ki bienalin sanatçıya meşruiyet kazandırma işlevi böylesi bir kariyer anında çok daha güçlü hissedilebilir. Kısaca yıldız sanatçılar bienalleri sanat dünyası içinde güçlü bir yere taşırken bienaller de bazı sanatçıları yıldızlaştırır ya da var olan yıldızlıklarını parlatır.

Türkiye'deki İstanbul, Sinopale, Çanakkale ve Mardin bienalleri bu dinamikleri örnekleyen güçlü platformlardır. Bu makale de bu bienaller ekseninde sanatçının bienaldeki konumunu ve kariyer gelişiminde bienalin etkisini irdelemeyi hedeflemektedir. Yalnız, bugün genelde dünyada özelde

Türkiye'de bienallerin sanatçıların kariyerine etkilerini irdeleyebilmek için 1980'lerle başlayan dönüşümleri ve globalleşme sürecini hatırlamak gerekmektedir.

Küreselleşme ve Sergilemenin Dönüşümü

1980'li yıllarda bir yandan sağ görüşlü politikalar yükselişe geçmekte, neoliberalizm görünür olmaya başlamakta diğer yanda silahlanma karşıtı eylemler, ekolojik meseleler daha çok gündeme gelmekte, dünyanın farklı alanlarında her alanda eşit hak taleplerinin sesi yükselmektedir. Aynı dönemde soğuk savaş sona erer. Berlin duvarı yıkılır. Doğu bloğu çöker. Sovyetler Birliği dağılır. Bu dönemde politik alanda dile getirilen globalleşme kavramı, çok geçmeden toplumsal ve kültürel alana sirayet edecektir.

Bu dönemde sanat-para ilişkisi de başka bir boyut kazanır. 1980'lerle birlikte sanat yapıtı bir yatırım aracına dönüşür. Koleksiyonerler dışında kurumsal şirketler de sanata yatırım yaparlar. Sanat eseri, sabit sermayenin bir parçası olur. Buna bağlı olarak müzayede piyasası yükselişe geçer. Yaşayan sanatçıların eserleri çok yüksek fiyatlara alıcı bulmaya başlar. Sanata yatırım, aynı zamanda şirketlerin PR faaliyetlerinin de bir parçası olur. Bütün bunlar sanat alanına yatırılan sermayenin büyümesini sağlar. Bu da doğal olarak daha büyük boyutlu sergiler yapma olanağını da beraberinde getirir. Postmodern düşüncenin öne sürdüğü farklılıkların yan yana herhangi bir hiyerarşiye tabi olmadan yaşaması düşüncesi, globalleşme söylemi bu büyük boyutlu sergilerde dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçıların eserlerinin daha çok gösterilmesinin yolunu açar. Görece Batı merkezli bir sanat anlayışı yıkılmaya, periferi sanatçıları ve ülkeleri de varlıklarını ortaya koymaya başlar.

Sanat alanında söz sahibi olan, araştırma yapan birçok kişi için özellikle 1989 yılı sanat dünyasında küreselleşmenin görünür olduğu yıl olarak kaydedilmektedir. Örneğin Genç Sanat dergisinin 2011 yılında yapılan "Küreselleşme Nedir?" başlıklı soruşturma dosyasında dünya çapında bilinen altı isme sanat dünyası ekseninde yönelttiği sorulara cevap veren Nicolas Bourriaud, sanat dünyasında küreselleşmenin başlangıcını 1988 – 89 yıllarına dayandırarak o dönemde yapılan Venedik Bienali ve "Magicien de la Terre" sergisine gönderme yapar. O dönemde Venedik Bienali Batı dışından pek çok sanatçının katılımıyla dikkat çekmiştir (Bourriaud, 2011, s. 41).

1989 yılında, 18 Mayıs ile 14 Ağustos tarihleri arasında, Jean-Hubert Martin küratörlüğünde, Paris, Centre Georges Pompidou ve Grande Halle de la Villette'de gerçekleştirilen (İlge, 2020, s. 42) "Magicien de la Terre" sergisi ise hem yapıldığı dönemde hem de daha sonrasında kültürel küreselleşmenin mihenk taşı olarak gösterilmiştir. Ellisi Batılı olan, ellisi Batılı olmayan yüz sanatçının eserlerinin hiyerarşik olmayan bir düzende sergilenmesi aynı zamanda serginin küratörü Jean-Hubert Martin'in sanat üretiminde Batı merkezli bakış açısına meydan okumasıdır. Sergi her ne kadar sömürgeci bir anlayışı aşmadığına ya da bunu sürdürdüğüne ilişkin eleştirilse de dünyanın batı dışında kalanıyla bir diyalog kurma potansiyelini taşıdığını da gösterme açısından sanat dünyasının küreselleşmesinin hem olumsuz hem olumlu tarafını göstermektedir. Nitekim bundan sonra da özellikle bienalleri işaret eden uluslararası sergilemeler, bu tür tartışmaların odak noktası olacaktır.

Sanat tarihçisi ve eleştirmen Julian Stallabrass da bu tartışmalara katkı sağlayan kültür aktörlerinden biridir. Stallabrass'a göre (2013) sanat dünyasındaki küreselleşmeyi asıl yansıtan, bienallerin öne çıkması ve yayılmasıdır. Stallabrass, bienalleri, özgürlükçü yapılarının altında örtük neo-liberal politikaları barındırdığı gerekçesiyle eleştirir. Bununla birlikte elbette ki küreselleşmenin önemli göstergesi olan bienallerin uluslararası karakterlerinin olumlu yanlarını da reddetmez.

Bienallerde sergilenen yapıtların çoğu, farklı kültürleri biraraya getirmenin yarattığı etkiyi kullanmaktadır –örneğin sosyalist gerçekçiliğin Disney'le buluşması; elbette bu tip örnekleri rahatlıkla çoğaltabiliriz. Bienalin olumlu mesajı, ki elbette ideal anlamda, kültürlerin iç içe geçirilmesiyle tüm seslerin duyulabildiği küresel bir bilincin mümkün olduğunu göstermektir. (Stallabrass, 2013)

Küreselleşme mantığı bazen çarpık da olsa sanat dünyasının her alanına nüfuz etmiştir. Küreselleşmenin sonuçları ise sanat alanı içinde en çok bienallerde görülmektedir. Hatta bugün sergileme biçimlerinin bienal modelleri ekseninde dönüştüğü söylenebilir çünkü özellikle tanınmış ve köklü bienaller başta olmak üzere bienaller, ürettikleri söylemlerle aynı zamanda güçlü birer iktidar odağıdır. Bu gücü kullanma arzusu da küreselleşme ile birlikte dünyada bienal sayısının hızla artmasını getirmiştir.

Çağdaş Sanat Dünyasının Bienalleşmesi ve Küratöryel Seçimler

1989 yılı neden bu kadar dikkat çekicidir? Elbette ki dünyada sürekli değişim, dönüşüm halindedir fakat bazı tarihler ya da anlar radikal dönüşümlerin kırılma noktalarını kaydetmektedir. 1989 yılı dünyada politik, ekonomik ve kültürel anlamda değişimlerin birçok göstergesinin ortaya çıktığı yıldır. Yukarıda sözünü ettiğimiz Magicien de la Terre" sergisi de bu büyük kırılmanın sanat dünyasındaki yansımasının en önemli göstergelerinden biridir. Sermaye birikimi ile birlikte bu yeni sergileme anlayışı, bienallerin bütün dünyayı sarmasını beraberinde getirecektir.

İşvecan Nur Gürses, "Sanat Bienallerinde Küratörlük: Venedik Ve İstanbul Bienalleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz" başlıklı doktora tezinde 1989 yılından önce dünyada sadece 25 sanat bienali düzenlendiğini belirtmektedir (Gürses, 2020, s. 55). Bugün biennialfoundation.org sitesinin verilerine göre dünyada yaklaşık 300 bienal yer almaktadır. Elbette ki, bu bienal furyasını sadece kültürel dönüşüm ile açıklamak mümkün değildir.

İnternet ile birlikte her yere ve her şeye erişimin kolaylaşması ve buna bağlı olarak iletişim olanaklarının artmasının dışında bugün bu tür organizasyonların oluşumundaki önemli motivasyonlardan biri de kültür turizmidir. Chin-tao Wu da çevirisi e-skop dergisinde yer alan Bienaller ve Sanat Fuarları başlıklı yazısında bienallerin bu denli çoğalmasını küreselleşmenin yanı sıra iletişim olanakları, seyahat etmenin kolaylaşması ve kent-merkezli kültür turizmi ile açıklamaktadır.

"Çağdaş sanat dünyasının bienalleşmesi" olarak tanımlanan bu fenomen nasıl açıklanabilir? Çok çeşitli açıklamalar var; bunlardan en barizi de geçtiğimiz yirmi yılda sanat dünyası da dahil olmak üzere toplumsal yaşamı neredeyse bütün veçheleriyle ele geçiren küreselleşme süreci. İletişim ve seyahati eskisinden çok daha kolay ve hızlı bir hale getiren teknolojik gelişmeler, sanat eserlerinin, sanatçıların ve sanat uzmanlarının ulusal sınırları aşıp dünya genelinde hareket etmesini ciddi derecede kolaylaştırdı. Söz konusu yıllar, aynı zamanda, şehir-merkezli kültür turizminde kayda değer bir artışa tanıklık etti. Bu yıllarda, yerel yöneticiler, şehre turist çekebilmek ve dünyaya rafine bir imaj yaymak için kültür mirasından ve başta bienaller olmak üzere sanattan faydalanmaya başladılar. Bienal oldukça esnek bir kurumsal mekânizma. Bu da, yeterli motivasyona ve ödeneğe sahip olmak kaydıyla dünyadaki hemen hemen her belediyenin kendi bienalini finanse etmesine, ve tarz ve şatafat bakımından en köklü dünya başkentleriyle aynı ayarda bir etkinlik sahneleyebilmesine olanak tanıyor (Wu, 2016). Chin-tao Wu (2011)

Bienallerin bu denli çoğalması küratöryel pratikleri ve küratörün konumunu da değiştirir. Bir zamanlar kollayıcı, koruyucu rolü üstlenen küratör, özerkliğini daha önce ilan etmiş olsa da çağdaş sanat sergilemelerinin dönüşümü ve 1990 yıllar ile birlikte bienallerin çoğalmasıyla sanat dünyasında giderek daha başat bir rol üstlenir. Bu başat rol de hem bienallerin karakterini belirlemede hem de sanatçılarla çalışmada belirleyici olur. Elbette ki bugün çok tartışılan ve

zaman zaman protestolara konu olan küratörün bakış açısı, düşünme şekli kaçınılmaz olarak sanatçı seçimlerine yansır. Hatta Ali Artun e-skop'ta yer alan yazısında küratörleri birer CEO olarak tanımlar.

Eğer expositions universelle kolonyalizmin, modernliğin canlandırıldığı önemli bir sahne sayılıyorsa, bienaller de globalizmin ve çağdaşlığın temsil edildiği gösterilerdir. Öncekiler gibi ulusal devletler tarafından değil, küresel şirketler, korporasyonlar tarafından örgütlenirler. Bienalleri yöneten ve sayıları baştan bir avuçtan fazla olmayan, Harald Szeemann'ın duayeni olduğu küratörler, bunlara yatırım yapan şirketlerin CEO'ları gibi işlev görür. . Burada, yerin ve zamanın çağdaş ruhunu sezerek "tema"yı belirleyen ve bununla potansiyel olarak bütün dünya sanatçılarına bir anlamda siparişler dağıtan küratördür. Onların sundukları işleri kabul edip eleyen de, nasıl teşhir edileceğine karar veren de, yargılayıp yorumlayan da yine odur. (Artun, 2013).

Bu noktada küratörün konforu ile sanatçının samimiyeti arasında başka bir paradoks karşımıza çıkmaktadır. Küratörler, gücü elinde tutan bir iktidar temsili olmakla eleştirilirken sanatçılar da bienal sanatçısı olmak başka bir deyişle bienallere uygun iş üretmekle eleştirilmektedir. Bununla birlikte bireysel tutumları da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Aşağıda yaptığımız iki alıntı küratör açısından iki farklı bakış açısını yansıtmaktadır. Leyla Gediz, 2001'de katıldığı İstanbul bienalinin küratörü Yuko Hasegawa'nın tutumunu şu sözlerle dile getirmektedir.

İngiltere'de bulunmamın avantajı (Goldsmith gibi fiyakalı bir okulda master yapmıştım.) İstanbul'a döndüğümde kendini gösterdi. 2002'de ilk sergimi açmadan önce 2001'de İstanbul Bienali'ne seçildim. Küratör Yuko Hasegawa, Türk kültürüne olabildiğince yabancı, hoşlukları kadar tuhaflıkları olan bir insandı. Benim şansım ona tanıdık bir dünyadan geliyor olmamdı. Buradaki yerel kültür içerisinde otantik sanatçıları bulup çıkarmak gibi gayretlere girmektense, Goldsmith'ten mezun, şakır şakır İngilizce konuşan, anlaşabileceği bir sanatçıyla çalışmayı tercih ediyordu. İşlerimin hakkını yemek istemem, ama bienale seçilmemin tek nedeninin çalışmalarım olmadığını biliyorum. (Gediz, 2019, s. 555).

Genç Sanat dergisinin yaptığı küreselleşme dosyasında görüşlerine yer verilen küratör Victoria Noorthoorn, anlattığı bir anekdotla sanatçının tektipleşmesinden duyduğu rahatsızlığı ifade etmektedir.

Geçtiğimiz Aralık ayında, gözde ülkelerden birinin başkentindeydim. Karşılaştığım her sanatçı kendini aynı şekilde ifade ediyordu; hepsi aynı kelimeleri kullanıyor, aynı yazarlardan aynı ifadeleri alıntılıyor, dünya basınında yer bulan yoksulluğa ilişkin aynı referansları kopyalayıp yapıştırıyorlardı ve bunu işlerinin aynı minvalde olduğunu göstermek için yapıyorlardı. Bu benim için gerçek anlamda bir şoktu. Bu uzun yolculuğu bu teraneleri dinlemek, (kadın ya da erkek) genç sanatçıların sözümona uluslararası bir küratörle karşılaştıklarında üzerlerine geçirdikleri kılıfları görmek için yapmıştım. En sonunda dayanamayıp bir tanesinin sözünü kesip bana işlerini, ne belli jargonları kullanarak ne de ondan ne beklediğimi anlamaya uğraşarak, sadece kendi kelimeleriyle anlatmasını istedim. Bunun üzerine güldü. Yaşadığım rahatlamadan ötürü ben de güldüm. (Noorthoorn, 2011, s.47)

2000'li Yıllarda Türkiye'de Yapılan Bienaller

Türkiye 2000'li yıllarda birçok bienal girişimine tanık olur, fakat bu girişimlerin hepsi başarıyla sonuçlanmaz. Bu girişimler, iyi niyetli bir yaklaşımla sanatsal alana bir katkı sunma çabası olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte bienal gibi geniş çaplı bir organizasyonun kalıcı olabilmesi için gerekli altyapıya, ekonomik güç ya da desteğe, entelektüel bir birikime ve bu sistemi yürütebilecek kadrolara gereksinim vardır.

Tükiye'de periferi bienalleri daha çok kişilerin girişimleri, yerel yönetimlerle işbirlikleri ve hatta bazen gönüllülük ilişkileri ile başlatılmış olsa da Mardin, Sinop, Çanakkale örneklerin de olduğu

gibi doğru stratejiler bu bienallerin devamlılığını sağlamaktadır. Derya Özdemir, "Türkiye'de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri Ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri" başlıklı sanatta yeterlik tezinde Beral Madra'nın bu konudaki görüşlerine yer vermiştir. Madra'nın ifadesiyle;

Son dönemde 2000'li yıllardan itibaren küçük şehirler de öne çıkmak için bu bienalleri düzenlemeye başladılar. Bu şehirlerdeki bazı bienalleri yerel yönetimler ve özel girişimciler birlikte ve ortaklaşa yapıyorlar: kimilerinde ise sadece kişisel girişimciler ve özel bütçelerle yapılan bienaller var. (…) Örneğin Sinopale'yi Sinoplu bir sanatçı kurdu. (…) Çanakkale bienalini Çanakkale'de yaşayan ve akademisyen olan bir sanatçı yarattı. Burada kişisel girişimler çok önemli. Kamusal para da bulan oluyor, özel sektörden para bulan da oluyor. Sonuçta bunu uluslararası ortamı o kente getirme gücüne sahip insanlar yapıyor ve güçlü bir tanıtım doğuyor. Sinop'un adı hiç bilinmezken birdenbire çağdaş sanat haritasının içine giriyor ve Sinop bienali dendiği zaman herkes biliyor. Çanakkale de öyle şimdi Çanakkale, Çanakkale savaşı dolayısıyla tanınırken şimdi bir de çağdaş sanat dolayısıyla tanınıyor. (Özdemir, 2019, s 255)

Makalenin bu bölümü uluslararası alanda bir markaya dönüşmüş İstanbul Bienali ile 2000'li yıllarda İstanbul temelli merkez dışında hayata geçirilen ve günümüze kadar sürdürülerek bir yetkinliğe ulaşıp kendine özgü karakteri ortaya koyan Çanakkale, Mardin bienalleri ile başlangıçta kendini bir bienal olarak konumlandırmayan Sinopale'yi odağına almaktadır.

Uluslararası Bir Çekim Merkezi: İstanbul Bienali

1987 yılında Beral Madra küratörlüğünde yapılan ilk İstanbul Bienali Türkiye'nin bu alandaki geleceği açısından bir dönüm noktasıdır. 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünde üstlenen Beral Madra'nın o dönem izlediği strateji, aynı zamanda bienalin geleceğini de inşa etmiştir. Bu sergiler, sadece sergileme biçimi ile değil, sanatçı seçimiyle de çok yönlü bir tasarımın gücünü göstermektedir.

Mayıs-Haziran 1987'de, bienal açılışına altı ay kala, sanatçı davet etme işi bana verildi ve ben de o dönemde önemli olan her akımdan (Kavram Sanatı, Yeni Ekspresyonizm, Arte Povera gibi) bir sanatçı davet ettim ve bunların sergilerini tasarımladım. Birinci sergide Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Arnulf Rainer, Markus Lüpertz, Jean-Michel Alberola (Aya İrini). İkinci sergide Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, Jannis Kounellis (Süleymaniye Medresesi) (Madra, 2022). Çağdaş sanat akımlarının bilinen temsilcilerini davet ederek Türkiye'den sanatçıların eserleri ile birlikte sergilemek, hem bienalin hem Türkiye'den katılan sanatçıların uluslararası alanda görünürlüğünü sağlamıştır. Üstelik bugün sanat tarihinde yerleri olan bu Türk sanatçıların bazıları otuz yaşın altındadır ve sanat kariyerlerinin başında bir bienalde yer almak kuşkusuz hem motivasyon hem kariyer gelişimi açısından önemli bir katkıdır.

"Kültürel Farklılıkların Üretimi" (1993) başlıklı 3. Bienalin küratörlüğün üstlenen Vasıf Kortun ilk iki bienalin aksine tanınmış sanatçılarda çok genç sanatçılarla çalışmayı tercih etmiş, bienale ulusal katılımı arttırmıştır. Bu tavır, bienalin yetkinleşmeye, söz sahibi olmaya başladığının göstergesidir. Kavramsal çerçevesi "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" (1995) olan 4. Bienalin küratörlüğünün Rene Block'a verilmesi, bienalin bir dönüşüm geçirdiğini ve artık farklı ülkelerden gelen küratörlerin de sürece dâhil olacağının habercisidir. Rene Block, ulusal sergileme modellerinin 19. yy. anlayışı olduğu, periferi bienallerinin daha yenilikçi girişimler yapması ve özellikle genç sanatçılar için bir diyalog ortamı oluşturması gereğinden yola çıkarak ulusal pavyon uygulamasının terk eder. Aynı zamanda Fluxus ve Joseph Beuys'un en önemli temsilcisi olan Block, biraz da Beuys'un tavrından yola çıkarak Batılı ülkelerin kültürel diktatörlüğünü aşma önerisiyle gelir. Rene Block'tan sonra bienal her yıl farklı bir ülkeden farklı küratörlerle devam eder. 2013 yılında küratör Fulya Erdemci, Lale

Müldür'ün aynı adlı kitabından yola çıkarak "Anne, ben barbar mıyım?" sorusunu sorduğu bienal, en fazla ulusal katılımın gerçekleştiği bienaldir.

Bugün dünyada önemli bir yeri olan İstanbul bienalinin sanatçıların kariyer süreçlerinde önemli olduğu kadar konumuz çerçevesinde ele alacağımız 2000'li yıllarda Türkiye'de yapılan bienaller içinde bir avantaj sağladığı düşünülebilir. Bu bienaller Türkiye'nin çağdaş sanat potansiyeli konusunda gördüğü ilgiyi kuşkusuz doğru değerlendirmişlerdir. Bunun yanısıra periferi bienalleri yeni ve farklı olasılıkları barındırma potansiyelleri bakımından hem izleyici hem sanatçılar için önemlidir.

Yerel Kalkınma ve Birlikte Üretim: Sinopale (2006)

Sinopale'de kuruluşundan bu yana dayanışmaya vurgu yapılmaktadır. Web sitesinde yer alan tanıtımında da kentlilerin kent sorunu üzerine düşünmeleri, ortak tarihsel bellek yaşamının sanatsal boyutta düzenlenmesi ve daha iyi bir sosyal yaşam oluşturmaya yönelik yerelden başlayarak ulusal ve uluslararası alanı kapsayan bir çalışma vurgulanmaktadır.

Sinopale'yi dünyadaki benzerlerinden ayıran en önemli özelliklerinden biri, gerek etkinlik organizasyonunun, gerek sanat üretiminin katılımcı olarak gerçekleştirilmesidir. Diğer bir özelliği ise, sürdürülebilir kentsel kalkınma amacıyla gerçekleştirilmesi ve bu amacı yerine getirmek üzere farklı disiplinlerden, farklı sektörlerden kişi ve kurumları bir araya getirerek kentteki yaşam kalitesini artırma yönünde kollektif düşünme, kararlar alma ve uygulama sürecini tetikliyor olmasıdır. Bu özellikleriyle Sinopale uluslararası platformda seçkin bir konuma sahiptir (Sinopale).

Kentlilerle birlikte kentin kültürel dokusu içinde gelişen Sinopale, kısa sürede ilgi görerek birçok sanat aktörünün de uğrağı olur. Bienalin genel işleyişi ve günümüze kadar ele aldığı temalar göz önünde bulundurulduğunda çoğu zaman kalıplaşmış anlamların, bakış açılarının sorgulandığı görülmektedir. Örneğin Beral Madra küratörlüğünde gerçekleşen ikinci bienal Foucault'ya gönderme'yle yeniyi, yeniye bakış açımızı sorgularken kalpları yıkan bir önermeyle belirir Yeni bir değer, dayatma ya da baskı olabilir mi? Bienal kendi tarihsel süreci boyunca küreselleşmenin dayattığı tek tipleşmeye karşı kentin belleğinin yapıların izini sürer. Yeni bilgi olanaklarına gölgelere ya da gölgede kalanlara yer açmayı önerir. Sinopale, kent kimliği, alternatif eğitim ve bilgi sistemi, yerellik, paydaşlık gibi konularda ısrarını sürdürerek karakterini kristalleştirir. Yerelliği sabit bir yere yerleştirmenin dışında rotalar ve yollarla belirlenen bir konum politikasına açar. Ekolojik sorunları bir kez daha gündeme taşırken değer sistemi hakkında yeniden düşünmeye davet eder.

Bugün geldiği noktada Sinopale bienali hem sanatçı seçimleri hem yaklaşımı ve pratiği açısından başlangıçta belirlediği ilkelere sadık kalarak bir kendine özgülük yakalamıştır. Özellikle kentliyi çalışma sürecine dahil etmesi, kentlilerle sanatçıları demokratik bir katılım çevresinde buluşturması Sinop'un bienali içselleştirmesini sağlar, diğer yandan Sinop cezaevi gibi bir mekân başta olmak üzere kente özgü değerlerin korunmasında öncülük eder ve yerel kalkınmada önemli bir aktör olur. Sinop kentinin uluslararası alanda tanınması da yine bienalin önemli bir başarısı olarak kaydedilmelidir. Bienalin bugününü bu oluşumun fikir babası olan ve kent markası yerine kent kimliğini öne çıkaran T. Melih Görgün şöyle dile getirir:

Sinopale, Sinop halkı üzerinde büyük bir etki yarattı. Başlangıçta küçük bir sanat etkinliği olarak görülen bienal, zamanla kentin sosyal ve kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası haline geldi. Sinoplular, bienalin bir parçası haline geldikçe, şehirdeki sanata ve kültüre olan ilgi arttı. Bienal, Sinop'un dışa açılmasına ve yerel halkın dünya çapında sanatla buluşmasına olanak sağladı. İlk günden bugüne, bienalin en büyük başarısı, Sinop'u uluslararası sanat haritasında bir nokta haline

getirmek oldu. Sinopale edisyonlarında ve ara yıllarda yaptığımız sosyal girişimcilik ve kentsel kalkınma projeleri ile bir farkındalık oluşturuldu (Polat, 2024).

Kent Kimliği: Çanakkale Bienali (2008)

2008 yılında düzenlenmeye başlanan Çanakkale Bienali aslında bu girişimin temellerini daha önce atmaya başlar. Sinop'a benzer bir tavırla kolektif üretimi yaşama geçiren bienal, doğduğu yıl CABININ'i de hayata geçirir. Açılımı, Çanakkale Bienali İnisiyatifi olan bu oluşum temelde bienalin örgütlenmesinin de bir yansımasıdır. Nitekim Çanakkale oluşumu aynı zamanda bir inisiyatif olarak hareket ederek süreci örgütler. 2012 yılında Troya Kültür Derneği'ni kuran CABININ'in bienalin resmi web sitesinden verdiği bilgilerden biri Er Hamamı, Eski Ermeni Kilisesi, Eski Tütün Deposu (şimdiki Korfmann Kütüphanesi), Fevzipaşa Mahallesi'ndeki metruk binalar, Çanakkale Kordon, Marina, özel mülkiyetteki çeşitli yapılar, Eski Otogar, Halk Bahçesi gibi kentin kültürel değerlerini kamusal etkinliklere dahil ederek kentin gündemine taşıdığıdır.

4. Uluslararası Çanakkale Bienali sırasında Seyhan Boztepe ile yapılan bir röportajda Boztepe, Er Hamamı'nın seramik müzesi olarak hizmete girdiğini, Korfmann Kütüphanesinin de atıl bir eski tütün deposuyken kentin arkeoloji kütüphanesi olarak işlev görmeye başladığını belirtir. (Boztepe 2014).

Bienalin ilk edisyonlarından itibaren dikkat çeken konulardan biri küreselleşmeye yapılan vurgu olur. Küreselleşen dünyada ülkelerin, Türkiye'nin, kentin kimlikleri, bu sistem içinde dönüşüme sanatla nasıl karşılık verilebileceği dikkat çeken meselelerdir. 4. Çanakkale Bienalinin Birinci Dünya Savaşı'nın yüzüncü yıl anma etkinliklerine eklemlenmesiyle, kentin savaşla sıkça anılan tarihine çağdaş sanatı dâhil eder. Bu, belirli bir düşüncenin etrafından dönen kalıplaşmış yargıları yıkan bir strateji olarak dikkat çekicidir. Beşinci Çanakkale Bienali'nin ülkemizi doğrudan etkileyen ama dünyanın da önemli bir sorunu olan göç temasını duyurmasının ardından politik polemikler üzerine iptal edilir. Bienalin genel sanat yönetmeni ve eş küratörü Beral Madra istifa eder. Bienal ekibi, içinde sanatın olmadığı gelişmelerin ardından büyük emek verilmesine karşın motivasyonu yitirdiklerine dair bir açıklama yaparak bu bienali vatansız kalmış tüm insanlara ithaf ederler. 6. Bienal Troya'ya referansla geçmişin öncesi ile geleceğin sonrasını işaret eder. Sinop bienalinde Dionysos'tan yola çıkılması gibi Çanakkale de bir kentin sadece bir kent olmadığını hatırlatır. Bienal sekizinci edisyonunda birlikte üretmek, çalışmak, yaşamak vurgusuyla aynı zamanda kendi oluşumlarının da bir parçası olan kollektiviteyi, son edisyonlarında gençlik ekseninde kapsayıcılığı gündeme getirir.

Çanakkale bienali, çok yönlü düşünme, kolektif çalışma, kent bileşenlerini oluşumun içine katma ve kentin sanatsal bağlamda dünya ile iletişimini sağlama konusunda vaatlerini gerçekleştiren bir bienal olur. 2013 yılında alternatif bir alan olarak kurgulanan MAHAL de kentin çağdaş sanat ve sivil inisiyatif bağlamında önemli bir kazancı olur.

Katmanlar Arası Kültürler Arası: Mardin Bienali (2010)

Mardin Bienali'nin resmi web sitesinde bienalin Mardin'i çağdaş sanatın merkezlerinden birine dönüştürmek, bölgeye sanatın dili üzerinden yeni yaklaşımlar, kazanımlar sağlamak amacıyla düzenlendiğini ifade edilmektedir. İddialı bir söylemle yola çıkan Mardin Bienali ilk konseptini Mardin'e özgü bir mimari olan Abbara'lardan esinlenerek "Abbarakadabra" olarak belirler. İlk kavramsal metinde ise bir kez daha, kent kimliği, küreselleşme, tek tipleşmeye dikkat çekilir. Bu anlamda Mardin kendine özgülüğünü koruyan bir şehir olarak sanatsal haritada da böylesi bir yer edinme potansiyeline sahiptir. Nitekim bienalin ikinci edisyonunun küratörü Paolo Colombo, kentin bu ayrıcalıkla özgünlüğünü ele alarak İkinci Bakış konseptiyle, sanatı yaşama akıtan bir yol haritası çizer. Bu bienale seçilen bazı eserler bir eser olarak kendini açık etmeyen, günlük yaşama eklemlenmiş yapıtlar olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu bir tür, farkındalıkla ya da

farkında olmadan deneyimleme önerisidir. 3. Mardin Bienali'nin kavramsal çerçevesinde bu etkinliğin küratörünün Mardinliler olduğu belirtilerek otokrat küratör sisteminin karşısında bir duruş benimsendiği duyurulur. Fakat dördüncü Mardin bienali ile birlikte küratöryel sisteme geri dönülür. Bu bienalde Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel Sözden Öte başlığı altına alt başlıklar ekleyerek üç ayaklı bir bienal gerçekleştirirler.

Ele aldığımız bienallerin içine en çok eleştirilen bienal de Mardin Bienali olur. Her ne kadar 3. edisyonda Mardinlileri de bienale dahil etmek arzusunun altı özellikle çizilmiş olsa da birçok kişi bienali Mardin'i dışarıda bıraktığı kenti turistik bir destinasyona çevirdiği, gerçek anlamda şehri karakterize etmediği ve var olan potansiyeline karşın Mardinli sanatçıları görmezden geldiğiyle eleştirilir. Protesto sesleri yükselir. Sanatçılar alternatif sergiler ve oluşumlarla rahatsızlıklarını dile getirir. 6. Mardin Bienali'nde Performans Sanatçısı Adem Bulut, 9. Mardin Bienali başlığıyla bir performans tasarlar. Bu, bienalin yerel diller ve kültürleri görmezden gelişine karşı bir protestodur. Performansın diliyle başka bir protesto da Enver Basravi'den "Göz Ardı Edilenlerin Hatırası" başlığıyla gelir. ,

Bütün bu protestolar, Mardin'de alternatif bir sanat rotasının doğmasını sağlar. Karşı duruş sergileyen sanatçıların dayanışması, Mahsum Çiçek'in ifadesi ile Mardin'de Mardin Bienaline paralel, paralelden ziyade ondan kopan hatta hiç bağlantı kurmayan pek çok serginin açılması (hiç birinin bienal güzergahına dahil edilmemesi, "bienalin sınırlı bir konuk listesi için sınırlı bir güzergah belirlenmesi") farklı bir örgütlenme ile "Hangi Sergi Nerede" aplikasyonu ve broşürler ile kendi güzergahlarını belirlemeleri Mardin'de apayrı bir sanat güzergahına dönüşür. (Çiçek, 2024).

Mardin Bienali'nin kentin o çok kültürlü, çok katmanlı yapısını ne kadar yansıtabildiği elbette ki tartışmalıdır. Mardin'deki oluşum daha çok İstanbul Bienali'nin izleğini takip ederek ilerlemektedir. Mardin Bienali eleştirildiği gibi Mardine'e uzak bir duruş sergilese de Mardinli sanatçılar tarafından yaratılan alternatiflerle bu uzaklığın kentin çağdaş sanat üretimindeki potansiyelini ortaya çıkardığı da bir gerçektir.

Öte yandan Necmi Sönmez'in Döne Otyam ve Gül Gemalmaz ile birlikte Mardin Bienali'nin kurucularından olan Ferhat Özgür ile 2020 yılında yaptığı röportajda Özgür'ün Mardin bienaline ilişkin ortaya koydukları eleştirilerin karşısında bir görüş olarak önemlidir.

Temelde çevre bienallerden genel beklenti, etkinliğin oraya ne kazandırabildiği gibi tepeden ve küçümseyici bir bakış üzerine odaklanır. Yani merkezden gelen bir hareket orada bir şeyleri kurtaracak gibidir. Hiç de adil olmayan bir bakış açısı bu. Çünkü sanatsal etkinlikler gittikleri yerlere bir şey götürdükleri kadar oradan da bir şeyleri almazsa, bahsettiğin tuluat turneleri gibi eğlencelik olmaktan öteye gidemezler. Mardin henüz genç bir bienal ve şehre eklemlenmesi ve ondan bir şeyler alabilmesi için biraz daha yaşlanması ve kamunun onu sindirmesi gerekiyor. Son bienalde Mardin esnafının epeyce uyandığını fark ettim. Fiyatları dört beş katına çıkarmışlar. Bahsettiğim böyle bir sindirme değil tabii ki. Gerekli olan şey oradaki yerel dinamiklerle bienali karşılıklı sahiplenmek. İstanbul bile bunu tam olarak başaramayabiliyor bazen (Sönmez, 2020).

2000'li Yıllarda Türkiye'de Yapılan Bienallerde Sanatçı ve Sanat Kariyeri

Bienaller, bir tarafta çoğulculuğu dile getiren demokratik söylemlerin altını çizen yapılar olarak görülürken diğer tarafta neo-liberal politikaların ekseninde hareket ettikleri belirtilmektedir. Yukarıda kısaca değindiğimiz sanatçıların bienal sanatçısı olmak başka bir deyişle bienallere uygun iş üretmekle eleştirilmesi meselesini bir kez daha tartışmak gerekmektedir. Küratör Victoria Noorthoorn'un bir anekdotla değindiği sanatçıların kitaptan konuşmaları ve tek tipleşmelerinden dile getirdiği rahatsızlığa benzer söylemler sıkça dile getirilmektedir.

Bu tartışmaların ya da eleştirilerin ardından elbette ki başka sorular sormak gerekmektedir. Böylesi bir sistem içinde sanatçının yeri nedir? Sanat yapıtları turizmin bir parçasına dönüşüp sanatçılar isimden çok katılım sayısını ifade eden rakamlara mı indirgenmektedir? Tüm bu yapının içinde sanatçı, bienalde yer alabilmek için tek tipleşmeyi kabullenmiş başka bir deyişle ehlileşmiş midir? Diğer merkezden sorulacak başka bir soru da bienallerin sanatçı açısından vaadini karşılayıp karşılamadığıdır?

Bu sorulara Güler Bek'in "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller" başlıklı makalesinde Yuko Hasegawa'dan alıntı yaptığı cümle ile Derya Özdemir'in yukarıda da andığımız "Türkiye'de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri Ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri" başlıklı tezinde yer verdiği Beral Madra ve Hüsametin Koçan'ın görüşleriyle yanıt vermek alanın profesyonellerinin bakış açısını ve gözlemlerini de aktarmak açısıından yararlı olacaktır.

6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen 'Uluslararası Bienaller: Sanatın Coğrafyasını Yeniden Gözden Geçirmek mi, Kültür Turizmi mi?' konulu panelde konuşmacı olan Japon müze yöneticisi Yuko Hasegawa, Japonya'da çok iyi sanatçıların olduğundan, ülkelerindeki sanat potansiyelinin oldukça yüksek seviyede olduğundan söz etmiş, ancak seslerini duyurabilmek, dünyaya bu potansiyeli tanıtabilmek için, dışa açılmanın zorunluluk olduğunu, bienal etkinliklerinin dışa açılmada etkili bir yöntem olduğunu vurgulamıştır. (Bek, 2002, s. 5).

Beral Madra, uluslararası bir bienalin amacını, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. (Madra, 2003, s. 13; aktaran Özdemir, 2019, s. 54) diye açıklar. Hüsamettin Koçan ise özellikle İstanbul bienalinde Türkiye'den sanatçıların katılımına ilişkin eninde sonunda bu bienaller aracılığıyla, Türk sanatçıların dünya ile tanıştığını, bugün dünyada ve bienaller dünyasında birçok Türk sanatçısının olduğunu vurgular. Bu bazen Türkiye'deki küratörlerin sanatçıları yurtdışına götürmesiyle bazen de bizim bienalleri, sergileri gelip görüp yabancı art kritiklerin küratörlerin buradaki sanatçılara yurt dışında iş teklif etmesiyle gerçekleşir (Özdemir, 2019, s. 179).

Makalede değindiğimiz Türkiye'de yapılan bienallerin sanatçının kariyerindeki ya da sanatçının bienalin görünürlüğündeki etkisine dört sanatçı örneklemi ile yanıt aramak ele aldığımız konunun sorularını büyük ölçüde yanıtlayacaktır. Çalışma kapsamında örneklem olarak aynı kuşağı temsil eden ve kariyerlerinde aynı basamakta olan Ferhat Özgür ve Canan ile daha genç kuşaktan İhsan Oturmak ve Elmas Deniz'in bienal katılımları ile kariyerleri arasındaki ilişki irdelenmektedir.

Ferhat Özgür (1965)

Her ne kadar daha çok video ve fotoğraflarıyla tanınsa da Ferhat Özgür resimden üç boyutlu çalışmalara kadar görsel sanatların tüm olanakları içinde eserler üreten bir sanatçıdır. İşlerinde yoksulluk, baskıcı iktidar sistemleri, anti-militarizm, kültürel çatışma, sınıfsal çelişkiler öne çıkan kavramlardır. Bununla birlikte onun eserlerinde günlük yaşama tersten bir bakış da görülmektedir. Özgür'ün çalışmaları ironik olduğu kadar dramatik, trajedik bir yapı sergilemektedir. Bu öyküleri anlatma biçimi dolayımlı olduğu kadar sadedir. Yüksek perdeden bir protestoyu değil daha çok izleyici ile bir duygudaşlığı barındırır.

Bienallerde sıkça izlediğimiz Özgür, Necmi Sönmez'e verdiği röportajda işlerinin genellikle seyirlik ve dekoratifliğe odaklı fuarlarda doğal olarak talep görmeyeceğini, onların yerlerinin tematik kurumsal sergiler ya da bienal gibi görece daha özgür alan olduğunu belirtir (Zeka, 2020).

,

Türkiye'den önce Arnavutluk, Kahire, Bangladeş ve Mısır'da yapılan bienallerde yer alan ve Mardin Bienali'nin kurucularından olan Ferhat Özgür'ün İstanbul, Mardin, Çanakkale ve Sinop bienallerinde işleri sergilenir. Özgür, kendisinin de belirttiği gibi bienal ve tematik sergilerde daha çok yer bulmuş kariyerini sadece Türkiye değil yurtdışında da geliştirebilmiş bir sanatçıdır. Bu sergilemeler aracılığıyla sanatçı, çalışmalarını daha geniş kitleler ile buluşturup uluslararası bir söyleme dahil olarak eserlerinin daha geniş bir alanda dolaşıma girmesini sağlar.

Öte yandan Ferhat Özgür'ün hem sanatsal yaklaşımları hem farklı medyumları kullanma eğilimi çalışmalarının ilgi çekmesinde önemli parametrelerdir. Bunun yanı sıra yapıtlarında yerel kodları kullanması, yarattığı kültürel dualite, çelişkilerin ortaya çıkardığı traji-komik anlatım biçimi bienallerin politik düzlemde gösterimlerini, dünyadan farklı sanatçılara yer açma anlayışlarını destekler. Özellikle Türkiye'deki periferi bienalleri için Özgür'ün bu platformalarda görünmesi, Özgür'ün kariyer gelişiminden çok alternatif alanlarda izleyici ile buluşmasını getirdiği gibi bienaller için de bünyesine katabildiği sanatçıları göstermesi açısından avantaj sağlar.

Canan (1970) – Feminizm (11. İstanbul, Mardin)

Canan, 1990'ların sonunda genç etkinlik sergilerinde yer alması bu sergide yer alan birçok sanatçı gibi onun kariyerini belirleyen kilometre taşlarından biridir. Aynı dönemde Beral Madra ve Vasıf Kortun'un ilgisini çekmiş olması da yeni çıkış yapan bir sanatçı için önemlidir. Kaldı ki o yıllarda Türkiye'de hala küratöryel sistemden bahsedilmemektedir ve neredeyse sadece Kortun ve Madra'nın bu alanda adı anılmaktadır.

Canan kariyerinin başından itibaren hem Türkiye'de hem yurtdışında tematik sergiler içinde yer alır. Peformans, video, fotoğraf, minyatürün çağdaş kullanımı, heykel-yerleştirme gibi alanlarda çalışmalar ortaya koyan Canan'ın sanat pratiği feminizm üzerinden gelişir.

Toplumsal cinsiyet normlarını, geleneksel değer sistemlerini ve heteropatriyarkal yapıları sorgulayan, kadına yönelik taciz, tecavüz gibi fiziksel şiddet ve toplumsal baskıların yarattığı psikolojik şiddet üzerinden işler üretir. Bir yandan radikal feminizmin "özel olan politiktir" mottosu onun çalışmalarını belirleyen izleklerden biri olurken diğer yandan feminist bakış açısını salt sert söylemlerle sınırlamaz. Kadın oluşun farklı vehçelerini aidiyet, dil, ses, neşe üzerinden kurgular. Ülkeye özgü problemleri ele aldığı işleri ile patriyarkal kodların farklı görünüş biçimleriyle izleyiciyi yüzleştirir.

Canan, feminizme yaklaşımı, günlük yaşamdan, hikayelerden, kalıplaşmış yargılardan, mitolojiden, gelenekten, sanat tarihinden sentezleyerek oluşturduğu sanatsal diliyle yerelden evrensele açılan çok katmanlı bir estetik duyum yakalar. Türkiye'de 9. İstanbul Bienali kapsamında paralel bir etkinlikte yer alan sanatçı, 11. İstanbul Bienali için davet alır. Mardin Bienali'nde de işleri sergilenen Canan, bugün feminist sanatın önemli isimlerinden biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

Canan'ın hem feminist perspektiften dünyaya bakış açısı hem yapıtlarını oluştururken söylence, anlatı, günlük yaşam ve mitolojiden yerel kodları kullanması Ferhat Özgür'de olduğu gibi bienallerin politik dilleri ve savlarıyla uyuşmaktadır. Canan da bienaller aracılığıyla işlerini daha geniş bir izleyici kitlesini duyurma olanağı elde ederken onun bienalde görünüyor olması da oluşuma destek sağlamaktadır.

Elmas Deniz (1981) – Ekoloji (14. - 16. İstanbul)

Elmas Deniz de bienale çağrılmadan önce sergi ve yurtdışı deneyimi olan sanatçılardandır. İlk ilgi çeken çalışmalarının ana teması yoksulluktur. Yoksulluğa dair kavramsal düzenlemeler yaptığı bu dönemin ardından onun daha geniş bir kitleyle tanışmasını sağlayacak ekoloji konsepti

gelir. Fark edilmeyen, sadece izlemekle yetinilen insan dışındaki varoluş biçimlerini, insanlığın kendi dışına sürüklediği dünyayla kurduğu eşitsiz ilişkiyi yansıtır bu çalışmalarıyla.

Yoksulluk kavramında ortaya koyduğu kapitalist sistemin yarattığı eşitsizlik sömürü düzenini ilerleyen zamanlarda insan olmayanlar üzerinden sorgular. Bu bağlamda Deniz'in işleri birbirinin içinden türeyen çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

Elmas Deniz'in işleri kavramsal çerçevesi Tuzlu Su olan ve oldukça geniş bir alana yayılan 14. İstanbul Bienali'nde, ardından da Yedinci Kıta ile özellikle ekolojiyi vurgulayan 16. İstanbul Bienali'nde yer alır. Elmas Deniz'in İstanbul bienallerine seçilmeden önce on yıllık bir sanat kariyeri olduğu görülmektedir. Bununla birlikte kuşkusuz Deniz'in İstanbul bienallerine seçilmesi onun bienalin önermesine uygun işler üretmiş olmasından kaynaklanır.

16. İstanbul Bienali sonrası Zilberman Galeri'de açtığı sergi, yine ekolojiye odaklanırken basın bülteninde sergide, bu bienalde ürettiği işin bir devamı olan başka bir çalışmasının yer alacağına dair bilgi izleyiciye aktarılır. Bu, hem bir hatırlatma hem de sanatçının izleklerdeki sürekliliğini vurgulayan bir aktarım olarak okunabilir. 2020 yılında Arter'de küratörlüğünü Selen Ansen'in yaptığı Kelimeler Pek Gereksiz sergisinde yer alır. Bu bağlamda sanatçının İstanbul bienallerinde yer almasının onun görünürlüğüne önemli bir katkı sağladığını ve sanat çevrelerinin daha çok ilgisini çektiğini söylemek gerekmektedir.

İhsan Oturmak (1987)

İhsan Oturmak'ın işlerini, kültür, çatışma, politika ekeninde açıklamak mümkündür. figüratif resimlerinde devlet şiddeti, eğitim sistemi, resmi ideoloji gibi temaları işleyerek, Türkiye'nin yakın dönem tarihine eleştirel bir mesafeden bakar. Çalışmaları dolaylı olarak iktidar kavramını sorgulayan imgeleri barındırır.

Hülya Avtan, sanatçının "Açık Stratejiler Dizisi" başlıklı sergisine dair kaleme aldığı yazıda onun çalışmalarını şu cümlelerle değerlendirir. "Resimlerinde kendine has figüratif ifadesi ve tekniğiyle ön plana çıkan Oturmak, memleketin güç, kimlik ve sınıf tartışmalarına ilişkin açmazlarını toplumsal ve kültürel yüklerinden arındırırken; söz konusu tartışmaları insan ve varoluş odağına taşıyarak yeni bir boyut yaratıyor. Bu boyutta günümüz insanının durumuna dair daha yalın hatta bakan için özdeşlik kurma imkânı da sağlayan duygudaş bir alan açıyor" (Avtan 2019).

İhsan Oturmak, İstanbul Rotary'nin resim yarışması sergisinde küratör Mikaleoff işlerini gördükten sonra sanatçıyı, Paris'te Louis Vuitton'un sanat merkezinde Türk sanatçılarla açacağı sergiye davet eder. Bu davet, kariyerinin henüz başındaki sanatçı için bir dönüm noktası olur. Oturmak bu sergiden sonra 2016 yılında Depo'da ilk kişisel sergisini açar. 2019'dan beri Aykut Öktem galeride sergiler gerçekleştiren sanatçı 2018 yılında Mardin, 2022 yılında Çanakkale bienallerinde yer alır. Oturmak'ın kariyer çizgisi küratörlerin sanatçının sürecinde yaptıkları etkiyi görmek açısından da önemli bir örnektir. Türkiye'de adı duyulmuş iki bienalde yer alması kuşkusuz onun sanatsal yolculuğunda görünürlüğünü sağlayan önemli etkenlerden biridir. Bununla birlikte bir galeriyle çalışması ve galerinin sanatçıyı tanıtma misyonunu yüklenmesi, Louis Vuitton sanat merkezinde katıldığı serginin ardından Depo gibi bir mekânda kişisel sergi açması, Can Elgiz Müzesi'nde yer alması ve OMM'un sanatçı buluşmalarına davet edilmesi de güçlü bir kariyer sürecinin parçalarıdır.

YÖNTEM

Çalışma, süreli yayınlardan oluşan arşiv taraması, konu ile ilgili tez ve makalelerin okunması ve internet sitelerinden erişilen kaynaklarla oluşturulmuştur. Çalışmaya örneklem olarak seçilen

sanatçıların bienal katılımları, bu sanatçılarla yapılan söyleşiler, sanatçılar üzerine yazılan yazılar ve çıkan haberler spesifik olarak değerlendirilerek çalışmaya dahil edilmiştir.

Bu çalışma, Türkiye'de 2000 sonrası gerçekleştirilen İstanbul, Mardin, Sinopale ve Çanakkale bienallerini merkezine alarak, söz konusu bienallerin sanatçılar üzerindeki görünürlük ve kariyer etkilerini nitel araştırma yöntemiyle incelemektedir. Bunun için sanatçılarla doğrudan yapılan görüşmeler yerine, mevcut yayınlar ve medya içerikleri üzerinden dolaylı analiz yapılmıştır. Birincil olarak bienallerin resmi web siteleri, kataloglar, küratöryel metinler ele alınmış, daha sonra tezler, akademik makaleler, bienalller üzerine yazılan yazılar ve özellikle küratörler ya da kurucular ve bienalin entelektüel yapısını güçlendiren paydaşlarla yapılan röportajlar taranmıştır. Çalışmada örneklem olarak aynı kuşağı temsil eden ve kariyerlerinde aynı basamakta olan Ferhat Özgür ve Canan, daha genç kuşaktan da İhsan Oturmak ve Elmas Deniz ele alınmıştır.

SONUÇ

Türkiye'de 2000 sonrası düzenlenen İstanbul, Mardin, Sinopale ve Çanakkale bienallerinin yapısı ve bu bienallere katılan örnek sanatçılar üzerinden yaptığımız çalışmada görünürlük, küratöryel tercihler ve sanatçıların oluşturdukları sanatsal dilin etkileri değerlendirilmiştir.

İncelenen bienallerde sanatçıların görünürlüğü, büyük oranda bienalin ölçeği, uluslararasılığı ve basın-yayın kanallarındaki yansımalarıyla doğru orantılı biçimde artmaktadır. Bu yüzden İstanbul Bienali gibi uluslararası odaklı etkinliklerin sanatçıların görünürlüğünde ve başka sergilere katılımında daha etkili olduğu görülmektedir. İstanbul bienalleri izleyicinin pek çok sanatçıyı tanımasına vesile olduğu gibi onların kişisel kariyerinde de dönüm noktası olabilmektedir. Özellikle Türkiye'den sanatçıların uluslararası platformlarda varlık göstermesinde İstanbul bienallerinin rolü oldukça önemlidir.

İstanbul Bienali gibi uluslararası bienaller, sanatçıların görünürlüğünü daha geniş ölçekte artırırken; Mardin, Sinopale ve Çanakkale gibi yerel bağlamlı bienaller, alternatif üretim biçimlerinin ve topluluk odaklı pratiklerin gelişmesine katkıda bulunmakta, sanatçıların deneyim alanlarını genişletmektedir. Bu bağlamda merkez dışındaki bienallerin yerelle olan iletişimleri arttığı ölçüde ilettikleri anlam da büyür. Bu bienaller; merkezileşmiş üretim ilişkilerine alternatif sunarken yerelin sanatsal bağlantılarla görünmesi, sanatçılara sadece görünürlük değil, anlamlı bağlamlar içinde üretim olanağı sunması bakımından önemlidir.

Bourdieu'nün (1993) kültürel alan kuramı, sanat dünyasını özerk bir mücadele alanı olarak ele alır. Bu oluşumlarda sanatçılar, küratörler, eleştirmenler ve kurumlar arasında sembolik sermaye mücadelesi yaşanır. Bienaller, hem politik ve demokratik söylemleri hem görünürde ekonomik ilişkilerden ya da doğrudan sanat pazarında azade olmaları ile sembolik sermaye mücadelesinin daha görünür olduğu mecralar olarak işlev görür. Sanatçının görünürlüğü, sadece üretimin kalitesine değil, alandaki konumuna, ilişkilerine ve kurumsal takdir derecesine de bağlıdır.

Küratöryel tercihler, farklılık göstermekle birlikte sanatçıların bienale katılımlarında daha önceki sergilerinin etkisi olduğu görülmektedir. Makalenin örneklemi olan sanatçılar da farklı platformlarda yer almış, küratörlerin ve sanat profesyonellerinin ilgisini çekmişlerdir.

Bunun yanı sıra ele aldığımız sanatçıların dünyada da tartışılan meseleleri çalışmalarında sorunsallaştırmaları bienale işlerinin seçilmesinde başka önemli bir etkendir. Yalnız, bu sanatçıların kendileriyle yapılan röportajlar, eserleri, kendi yaşamlarına dair değinmeleri göz önünde bulundurulduğunda sorun edindikleri konuları aktarırken salt bu alana angaje olmadıkları, aynı zamanda kendi yaşam deneyimlerinden de yola çıktıkları görülmektedir. Bu da yukarıda da

belirttiğimiz gibi eleştirilere sık sık konu olan bienal için iş üretme meselesinin her zaman geçerli olmadığını göstermektedir.

Bienaller, sanatçıların sanatsal kariyerlerinde tek ölçüt olmamakla birlikte onların hem görünür olması hem de farklı toplulukları, kentleri, mekânları deneyimlemesinde önemli parametrelerden biridir. Bu yüzden böylesi oluşumlara başta da belirttiğimiz gibi bienal, sanatçı ve kamu açısından karşılıklı faydaya dayanan oluşumlar olarak bakmak gerekmektedir.

Ferhat Özgür, Canan'ın İstanbul bienaline katılımları onların sanatsal görünürlüklerini güçlendirmiş olmakla birlikte bu iki sanatçı gibi daha oturmuş bir kariyere sahip olan sanatçılar, bienalin sağladığı görünürlükle kendi alan içi güçlerini pekiştirirlerken özellikle periferideki bienallerin sembolik sermayesini artırmaktadırlar. Canan, toplumsal cinsiyet ve beden politikaları eksenindeki işleriyle feminist anlatının simgesel bir figürüne dönüşürken bienal, Canan'ın işleriyle "yerel direnişe alan açan küresel bienal" imajını kurar. Ferhat Özgür'ün işleri, bienalin gündelik hayatın politikası, yerel kimlikler, kültürel çatışmalar temalarına hizmet edecek şekilde küratöryel anlatıya eklenir. Özgür, küresel bakışla yerelin hikayesini anlatan sanatçı imajıyla bienalin politikasını güçlendirir.

Kariyerlerini geliştirmekte olan sanatçılardan Elmas Deniz'in ekoloji ve kapitalizm eleştirisi içeren işleri, bienalin çevre krizleri ve doğa sömürüsü temalarına hizmet ederken, Elmas Deniz ve İhsan Oturmak gibi sanatçılar bienali, sembolik sermayelerini artırma ve uluslararası sanat alanında bir pozisyon edinme fırsatı olarak kullanır.

Ancak Bourdieu'nün dediği gibi bu alan, iktidar ilişkilerinin eşitsiz dağıldığı bir yapıdır ve görünürlük her zaman kalıcı bir güç getirmez. Başka bir deyişle bienaller bazen sanatçıları tek seferlik bir "keşif" olarak sunar ve sanatçı bienalden sonra gerekli destektekileri bulamayabilir.

Sonuç olarak, Türkiye'de bienal olgusu yalnızca uluslararası alanda temsil edilmenin bir aracı değil, aynı zamanda sanatçılar için kendi bağlamlarını dönüştürmenin, kimliklerini yeniden kurmanın ve yerel izleyiciyle karşılaşmanın dinamik bir yoludur. Ferhat Özgür'ün ironiyle, Canan'ın bedenle, İhsan Oturmak'ın hafıza, iktidar ve kimlikle ve Elmas Deniz'in ekolojiyle kurduğu ilişkiler, bienal mekânlarını yalnızca sergi alanları olmaktan çıkararak; eleştirel, duyarlı ve dönüştürücü alanlara dönüştürmektedir. Bununla birlikte ele aldığımız bu sanatçılar, bize sanat kariyerinin oluşumundaki farklı parametreleri de göstermektedir. Sanat dünyasında yer edinmek zaman zaman doğru rastlantılara bağlı olsa da görünürlüğün dışında kalıcı olmak, bienale seçilen sanatçıdan bienalin gücünü destekleyen sanatçıya dönüşmek çok yönlü düşünüşü, fırsatları değerlendirmeyi ve istikrarlı bir çalışmayı gerektirir. Öte yandan sanat dünyasını çoklu aktörlerin oluşturduğu ve bu aktörlerin devinimlerinin birbirlerine bağlı olduğu, hiç kimsenin tek başına uzun soluklu yürüyemeyeceği bilinciyle sanatçılara fırsat sunulmasının, demokratik, eşitlikçi katılımı destekleyecek politikaların geliştirilmesinin sanatçının görünürlüğüne katkı sağladığı kadar kamusal alanın gelişiminde de önemli rol oynayacağı unutulmamalıdır.

KAYNAKÇA

Acar, B. Politika, nerede ve nasıl sanatın politikası olur ve tersi: Bölüm 3 https://www.unlimitedrag.com/post/politika-nerede-ve-nas%C4%B1l-sanat%C4%B1n-politikas%C4%B1-olur-ve-tersi-b%C3%B6l%C3%BCm-3

Aracagök, Z. (2019). İhsan Oturmak: Canımız Neden Acır?, https://www.sanatatak.com/ihsan-oturmak-canimiz-neden-acir/

Arapoğlu, F.(2018). 4. Uluslararası Mardin Bienali: Sözden Öte, Aurum Sosyal Bilimler Dergisi, 3/1, 107-111, https://doi.org/10.54722/aurum.394270

Artfulliving. (2014). Seyhan Boztepe ile Çanakkale Bienali Üzerine, https://www.artfulliving.com.tr/video/seyhan-boztepe-ile-canakkale-bienali-uzerine-i-1274

Argonotlar. (2024). Sinopale 9: "Hal", ahval ve gelecek. https://argonotlar.com/sinopale-9-hal-ahval-ve-gelecek/

Artkolik. (2019). CANAN: “Samimi olan yapıtı anlamayacak kimse yoktur. Sanat öğretilemez ve sanat anlatılamaz!”, https://www.artkolik.net/roportaj/canan-samimi-olan-yapiti-anlamayacak-kimse-yoktur-sanat-ogretilemez-ve-sanat-anlatilamaz-6236

Arts & Culture (2017). Sansürsüz ve Cesur… Biraz da Arabesk: CANAN, https://www.basedistanbul.com/sansu%CC%88rsu%CC%88z-ve-cesur-biraz-da-arabesk-canan

Artun, A. (2013). “Bienal Protestosu”, e-skop, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234

Aslan, S. (2017). “Bazen Suçlu Bazen Günahkâr”: Kaf Dağının Ardında Sergisi Üzerine Sanatçı CANAN ile Söyleşi, https://birikimdergisi.com/guncel/8636/bazen-suclu-bazen-gunahkar-kaf-daginin-ardinda-sergisi-uzerine-sanatci-canan-ile-soylesi

Bayhan, B. (2014). Sinopale'yi ana küratörü Melih Görgün'le konuştuk., https://www.arkitera.com/soylesi/tanimlanmis-beyaz-kupun-icerisindeki-sanat-meselesini-aslinda-cok-daha-genis-olcekte-ele-aliyoruz/?utm

Bek, G. (2002) Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller, Sanat Yazıları 9, s. 41 - 57.

Beldan, N. Y. (2020). Küratörün Morfolojisi: Tarihsel Süreç İçerisinde Bir Evrimleşme Hikâyesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8/ 109, 319-332, http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.46227

Biennial Foundation. (t. y.). https://biennialfoundation.org/network/biennial-map/

Bourdieu, P. (1994). The Field of Cultural Production. Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1986). Sermaye Biçimleri (çev. Mehmet Murat Şahin), John Richardson (ed) (1986), Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education içinde. s. 241-258, Greenwood https://www.academia.edu/30720473/Pierre_Bourdieu_Sermaye_Bi%C3%A7imleri_1986

Bourriaud, N. (2011). Küreselleşme Nedir?, Genç Sanat Dergisi, 197, s.40-49

Boztepe, S. (2014). Seyhan Boztepe ile Çanakkale Bienali Üzerine, https://www.artfulliving.com.tr/video/seyhan-boztepe-ile-canakkale-bienali-uzerine-i-1274

Bunulday, S. (2021). Periferi bienalleri: Sinop Bienali, Çanakkale Bienali ve Mardin Bienali örnekleri. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 19(31), 63–81. https://doi.org/10.17100/canakkalearastirmalari.1029626

Canan. Sanatçı resmi web sitesi, http://www.cananxcanan.com/

Çanakkale Bienali. bienal Resmi web sayfası, https://www.canakkalebienali.com/

Deniz, E. Sanatçı resmi web sitesi, https://www.elmasdeniz.com/

Ergenç, A. (2024). İhsan Oturmak'ın manzaraları: Kültürel ve politik arızalar, https://www.unlimitedrag.com/post/ihsan-oturmakin-manzaralari-kulturel-ve-politik-arizalar

Evren, S. (2012). Elmas Hasedini Toki'lerinden Yakalamak, Sanat Dünyamız, 129, https://surmetinler.blogspot.com/2012/09/elmas-hasedini-tokilerinden-yakalamak.html

Gediz, L. (2019). Ben de Buradayım: Sanatçılar, Nilgün Yüksel(ed.), Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Ve Paylaşımlar içinde, s. 539-567, Corpus Yayınları.

Görgün, M. (2006). Sinopale üzerine Melih Görgün ile söyleşi. Arkitera. https://www.arkitera.com/soylesi/sinopale-melih-gorgun-roportaji/

Gürses, N. İ. (2020). Sanat Bienallerinde Küratörlük: Venedik Ve İstanbul Bienalleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz, Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı

İstanbul Bienali. Bienal resmi web sayfası, https://bienal.iksv.org/

Kahraman, M. (2016). Eğitim Gerçekten Şart mı İhsan?, https://www.artfulliving.com.tr/sanat/egitim-gercekten-sart-mi-ihsan-i-5205

Kakı, B. (2020). Kente Eklemlenen Bir Bienal: 7. Çanakkale Bienali,

Londra Gazete (2015). Diyarbakırlı ressama büyük ilgi, Londra Gazete, https://londragazete.com/toplum/32372/diyarbakirli-ressama-buyuk-ilgi/

Madra, B. (2022). 1. uluslararası İstanbul çağdaş sanat sergileri, 1987 – 2. uluslararası İstanbul bienali, Argonotlar, https://argonotlar.com/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri-1987-2-uluslararasi-istanbul-bienali-1989/

Madra, B. (2006). Sinop küresel sanat haritasına girdi, https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/sinop-kuresel-sanat-haritasina-girdi/

Noorthoorn, V. (2011). Küreselleşme Nedir?, Genç Sanat Dergisi, 197, s.40-49

Madzoski, V. (2019). Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği. (2. Baskı). (çev. Mine Haydaroğlu), Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin tarihi 2013)

Mardin Bienali. Bienal resmi web sayfası, https://www.mardinbienali.org/

Oggusto (2022). Anlatının Şehri, Sanatın Sunumunda: 8. Çanakkale Bienali, Oggusto, https://www.oggusto.com/sanat/anlatinin-sehri-sanatin-sunumunda-8-canakkale-bienali?utm

Oral, M. M. (2024). Hayatta yalnız serabı var sana olan sevgimin, https://argonotlar.com/hayatta-yalniz-serabi-var-sana-olan-sevgimin-mardin-bienali/

Özdemir, D. (2023). "Çağdaş Sanat, Bienal, Küratör İlişkisi". idil, 104, 426–440, 10.7816/idil-12-104-01

Özdemir, D. (2019). Türkiye'de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri Ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri, yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Özgür, F. Sanatçı resmi web sitesi, https://ferhatozgur.com/

Pekdoğan, D.M. (2020). Kolektif Bir Çağdaş Sanat Bienali: 7. Çanakkale Bienali, Artfulliving, https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kolektif-bir-cagdas-sanat-bienali-7-canakkale-bienali-i-22087

Pektaş, N. (2015). 3. Mardin Bienali Üzerine Söyleşi, https://www.artfulliving.com.tr/sanat/3-mardin-bienali-uzerine-soylesi-i-2942?utm_source=chatgpt.com

Polat, G. Ü. (2024), İmece usulü sanat, https://www.hafta.com.tr/imece-usulu-sanat-haberi-767033

Red Bull (2019). Karadeniz'den Dünyaya: Uluslararası Sinop Bienali, https://www.redbull.com/tr-tr/sinopale-sinop-bienali-melih-gorgun-roportaji

Stallabrass, J. (2013). Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları, (Çev. Nursu Örge), e-skop, https://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160

Sönmez, A. (2019). Sözün tam da içine girmek: 4. Mardin Bienali, https://www.sanatatak.com/sozun-tam-da-icine-girmek-4-mardin-bienali/

Şahin, O. (2024). Mardin bienalleri üzerine genel bir değerlendirme. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 63, 223–237. https://doi.org/10.30794/pausbed.1359737

Sinopale. (t.t.). Resmî web sitesi. http://www.sinopale.org/

Sönmez, N. (2020). Ferhat Özgür ile yazılı görüşme: “Türkiye’nin bir Arte Povera devrimine ihtiyacı var”, https://www.k24kitap.org/ferhat-ozgur-ile-yazili-gorusme-turkiyenin-bir-arte-povera-devrimine-ihtiyaci-var-2829

Taş, T. (2012). Canan: Feminist bir müdahale olarak sanatçının bedeni. Toplum ve Bilim, 3(125), 102–123.

Tükenmez, Ü. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, Ferhat Özgür. https://istanbulmuseum.org/ip/ferhat-ozgur.html

Ünsal, M. (2022). Turuncu Ne Zaman Kırmızı Olur: Elmas Deniz’le Söyleşi, https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/m-estorg-elmas-deniz

Wu, C. (2016). Bienaller ve Sanat Fuarları, (Çev. Ayşe Boren), e-skop, https://www.eskop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137

Yılmaz, P. Ü. (2010). Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması, Yedi, DEÜ GSF Dergisi, 4, 125 - 134

Zeytinoğlu, E. (2022). “İleri Dönüşüm” ve Sinopale 8, Mimarlık 59/424,s. 3-15.

SEMİHA BERKSOY: SANAT YAŞAMI VE SANATSAL KİMLİĞİNİN ANALİZİ

Ayşen ARSLAN[1]

Öz

Semiha Berksoy (1910–2004), Türkiye'nin ilk profesyonel kadın opera sanatçısı olarak Cumhuriyet dönemi Türk sanatının öncü isimlerinden biridir. Sanatla iç içe bir ailede büyüyen Berksoy'un annesi ressam Fatma Saime Hanım, babası ise şair Ziya Cenap Berksoy'dur. İstanbul'da aldığı temel eğitimin ardından İstanbul Konservatuvarında şan, Güzel Sanatlar Akademisi'nde ise resim eğitimi alarak sanatın farklı alanlarında gelişmiştir. Bu süreçte soprano Nimet Vahid Hanım ve ressam Namık İsmail ile çalışmıştır. 1930'da, iki yıllık Darülbedayi Tiyatro Okulu'nun sınavını kazanarak tiyatroya başladı. 1931 yılında Muhsin Ertuğrul'un çektiği İstanbul Sokakları filminde rol aldı. 1934 yılında Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği "Özsoy" operasında "Ayşim" rolüyle sahne almış ve Atatürk'ün beğenisini kazanmıştır. Bu başarıdan sonra devlet bursuyla Berlin Devlet Yüksek Müzik Akademisi Opera Bölümü'nde eğitimine devam etmiş ve 1939'da[2] birincilikle mezun olmuştur. Aynı yıl, Richard Strauss'un doğum günü etkinliklerinde Ariadne auf Naxos operasında başrol oynayarak Avrupa sahnesine çıkan ilk Türk kadın sanatçı olmuştur. Berksoy, çok yönlü sanatı ve öncü kişiliğiyle hem Türkiye'de hem de yurt dışında saygın bir sanatçı olarak tanınmıştır. Eğitim hayatı ve sanat alanındaki yönelimi, onu Türkiye'nin kültürel tarihinde önemli bir figür haline getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Opera, Kadın Sanatçılar, Kadın Ve Resim, Dışavurumculuk, Cumhuriyet Dönemi Sanat, Çok Disiplinli Sanat.

Semiha Berksoy: Analysis of Her Artistic Life and Artistic Identity

Abstract

Semiha Berksoy (1910–2004) was one of the pioneering figures of Turkish art during the Republican period as Türkiye's first professional female opera singer. Berksoy grew up in a family steeped in art, and her mother was the painter Fatma Saime Hanım, while her father was the poet Ziya Cenap Berksoy. After receiving her basic education in Istanbul, she studied singing at the Istanbul Conservatory and painting at the Academy of Fine Arts, developing in different areas of art. During this period, she worked with soprano Nimet Vahid Hanım and painter Namık İsmail. In 1930, she passed the exam for the two-year Darülbedayi Theater School and started theater. In 1931, she took a role in the film Istanbul Sokakları, directed by Muhsin Ertuğrul.

In 1934, she took the stage as "Ayşim" in the opera "Özsoy" composed by Ahmed Adnan Saygun, and won Atatürk's appreciation. After this success, she continued her education at the Opera Department of the Berlin State Academy of Music with a state scholarship and graduated as valedictorian in 1939. In the same year, she became the first Turkish female artist to appear on the European stage by playing the leading role in the opera Ariadne auf Naxos at Richard Strauss's birthday celebrations.

Berksoy is known as a respected artist both in Turkey and abroad with her versatile art and pioneering personality. Her education and orientation in the field of art have made her an important figure in Türkiye's cultural history.

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Sınıf Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, aysenarslan@marmara.edu.tr , ORCID ID: 0000-0002-0705-7531

Keywords: Opera, Women Artists, Women and Painting, Expressionism, Republican Art, Multidisciplinary Art.

GİRİŞ

Bu makalede amaç, Türkiye'nin kültürel ve sanatsal dönüşümünde önemli bir yer tutan Semiha Berksoy'un sanat kariyerini incelemektir. Berksoy, opera ve resim gibi iki farklı sanat dalında elde ettiği başarılarla hem Türkiye'de hem de uluslararası alanda tanınan bir sanatçı olmuştur. Makale; Berksoy'un sanat yaşamının farklı yönlerini, opera sanatındaki ulusal ve uluslararası başarılarını, resim alanındaki özgün tarzı ve Türk sanatına olan katkılarını kapsamlı bir biçimde ele almaktadır. Ayrıca, Berksoy'un yaşadığı dönemde Türk sanat dünyasının Batılılaşma süreciyle paralel olarak görsel ve işitsel sanatların nasıl şekillendiği araştırılmaktadır. Böylece, sanatsal üretimlerin sadece bireysel başarılarla ilgili değil, aynı zamanda dönemin kültürel değişimlerinin bir yansıması olduğu da vurgulanacaktır. Berksoy'un sanatındaki derinlikler keşfedildikçe, onun sadece bir sanatçı kişilik olarak değil, aynı zamanda Türkiye'deki sanat dünyasının gelişimine ve dönüşümüne önemli katkılar sağlamış bir figür yönü de görülecektir.

YÖNTEM

Bu makale, Semiha Berksoy'un sanat kariyerini ve Türkiye'deki sanat ortamına olan katkılarını detaylı bir şekilde incelemek amacıyla nitel bir araştırma yöntemine dayanmaktadır. Çalışma, biyografik bir yaklaşım benimsenerek Berksoy'un hayatı, sanat yolculuğu ve sanatsal üretimlerini ele alacaktır. Berksoy'un opera ve resim alanlarındaki kariyerinin yanı sıra, bu iki alanın birbirini nasıl etkilediği de inceleme konusudur.

Yöntemin temelini, Berksoy'un hayatına dair mevcut akademik literatürün, sanat eleştirilerinin ve biyografik çalışmaların taranması oluşturacaktır. Semiha Berksoy'un sanatına dair yayımlanmış kitaplar, makaleler, tezler ve röportajlar gibi kaynaklar incelenerek, onun hem Türkiye'deki sanat çevrelerine hem de uluslararası alanda nasıl tanınan bir sanatçı haline geldiği irdelenecektir. Ayrıca, Berksoy'un opera ve resim alanındaki eserleri üzerinden yapılan eleştirel analizler, onun sanat anlayışının ve tarzının derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Cumhuriyet döneminde, Türkiye'deki kültürel ve toplumsal değişimlerle ilişkili olarak, sanat anlayışı ve Batılılaşma hareketleri ışığında, Berksoy'un sanat kariyeri, sanatındaki yenilikler ve katkıları ele alınacaktır.

Kapsam

Bu yazı, Semiha Berksoy'un sanat kariyerini, sanatsal üretimlerini ve Türkiye'deki sanat ortamına olan etkilerini ele almaktadır. Çalışma, Berksoy'un hem opera sanatçısı hem de ressam olarak sanat dünyasındaki yerini inceleyerek, onun iki farklı disiplin arasındaki bağları nasıl kurduğunu değerlendirmektedir. Bunun yanı sıra, yazı, Berksoy'un sanatının tarihsel ve toplumsal bağlamını göz önünde bulundurarak, Türkiye'deki modernleşme ve Batılılaşma süreçleriyle olan ilişkisini tartışmaktadır. Türkiye'de opera sanatının gelişimi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültürel reformlar ve Batı etkisinin sanata yansıması gibi konular ele alınacaktır. Berksoy'un uluslararası alandaki başarılarını ve dünya sanat sahnesinde nasıl bir figür haline geldiğini de kapsamaktadır. Onun Berlin'de aldığı eğitim, Avrupa sahnelerindeki performansları ve resim sanatındaki dışavurumcu tarzı, sanatını daha geniş bir perspektifte değerlendirmeye olanak sağlayacaktır.

Semiha Berksoy'un sanat dünyasında bıraktığı kalıcı etkileri ve günümüzdeki sanat ortamındaki yerini, sanata olan katkısını görmek, özellikle, onun Türk kadın sanatçılar için nasıl bir öncü figür

olduğu ve sanatta bireysel ifade biçimlerini nasıl dönüştürdüğü gibi konular da incelenecektir. Ülkemizde opera sanatının tarihsel gelişimini iki dönemde incelemek doğru olacaktır. Osmanlı döneminde daha çok saray çevresinde oluşan ilgi ile başlayıp, toplumun elit kesimlerinde karşılık bulan bu sanat, cumhuriyet döneminde kurumsallaşma olanağı bulmuştur.

1. Türkiye'de Opera Sanatının Tarihsel Gelişimi

1.1. Osmanlı Döneminde Opera

Müzik tarihi, Türk topluluklarının kültür tarihinin bir bölümünü oluşturmaktadır (Arslan, 2021). Osmanlıda biryandan Batı müziğine ilişkin önemli ilerlemeler yaşanırken; Türk müziği alanında da paralel gelişmeler söz konusudur. Örneğin; 9-19. Yüzyıllar arasındaki müziğin nazariyat yönüne ilişkin "edvar" yani daireler adıyla anılan eserler söz konusudur. 1852 yılında Mızıka-yı Hümayün'da fasl-ı atik bölümünde görev yapmış Haşim Bey 512 sayfalık Mecmua-yi Karha ve Nakşa ve Şarkiyyat gibi müzik eserlerini yayınlamıştır (Arslan, 1996).

Türkiye'de opera sanatının gelişimi, Osmanlı döneminde Batı müziği ile kurulan ilk temaslara dayanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziğine olan ilgi, özellikle III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde artış göstermiştir. III. Selim'in Avrupa müziğine olan ilgisi, Osmanlı sarayında Batılı müzik geleneklerinin benimsenmesine zemin hazırlamıştır (Şen, 2020).

Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle II. Mahmud döneminde Batı'dan gelen kültürel ve sanatsal etkiler artmaya başlamıştır. Ancak bu dönemde Batılı müzik tarzları, genellikle saray çevresinde ve elit sınıflarda daha çok duyulmuş, halk arasında yaygınlaşmamıştır (Beşiroğlu, 2006). 18.yüzyılın, sonlarına doğru, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma hareketlerinin ilk somut adımları atılmaya başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılı müzik ile tanışma, ilk başta orkestra müziği ve sarayda konserler ve Batılı müzik enstrümanlarının kullanılmaya başlanması şeklinde olmuştur (Tunçdemir, 2006).

19. yüzyıl ise, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin zirveye çıktığı bir dönemdir. Tanzimat Fermanı'nın ilanı ve sonrasındaki reform hareketleri, Batı müziğinin daha fazla etkisini hissettiren bir dönemin başlangıcını simgeler (Kosal, 2001). Bu dönemde, Batı müziği Osmanlı kültürünün içine entegre olmaya başlamış ve opera, bu süreçte önemli bir yer edinmiştir.

Osmanlıda ilk opera gösterimi, 1830'lu yıllara dayanır. II. Mahmud döneminde sarayda Batı kültürüne ve operaya olan ilgi giderek artmıştır. Ancak, bu dönemde Batı operasının kabul edilmesi, özellikle Tanzimat reformlarının etkisiyle, halk tarafından hoş karşılanmamıştır (Alimdar, 2016). II. Mahmud'dan sonra gelen dönemde, Sultan Abdülmecid'in Batı kültürüne olan ilgisi daha da belirginleşmiştir. Sultan Abdülmecid, Batı'dan sanatçıları ve müzisyenleri İstanbul'a davet etmiş ve Batı tarzı opera konserlerinin yapılması için çeşitli adımlar atmıştır (Baydar, 2010). Abdülmecid'in 1839'da kurduğu ve Batı tarzı orkestra eğitimi veren "Muzikayi Hümayun" adlı saray orkestrası, Osmanlı'da Batılı müziğin yayılmasında önemli bir adım olmuştur (Aksoy, 1985).

Osmanlı'da ilk resmi opera temsili ise 1856 yılında yapılmıştır. Bu tarihte, İstanbul'da sahnelenen ilk Batı tarzı opera, Giuseppe Verdi'nin ünlü operası La Traviata'dır. Bu gösterim, opera için Osmanlı'da önemli bir dönüm noktasıdır (Altar, 2020). Operanın sahnelenmesinin ardından, Batı tarzı opera İstanbul'da artan bir ilgiyle karşılanmış, sarayda ve elit çevrelerde daha fazla temsil edilmeye başlanmıştır (Aracı, 2010). 1860'larda, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, Batı operalarının düzenlendiği önemli bir kültürel merkez haline gelmiştir (Baydar, 2010). Bu

dönemde, Batı tarzı opera, yalnızca sarayda değil, genişleyen burjuva sınıfının bulunduğu semtlerde de gösterime girmeye başlamıştır. Ayrıca, İstanbul'da operanın yaygınlaşmasına katkı sağlayan unsurlar arasında, yeni kurulan müzik okulları ve orkestra toplulukları da yer almıştır (Aracı, 2010).

Batılı operaların Osmanlı kültürüne etkisi, yalnızca müzikle sınırlı kalmamıştır. Opera, Batı'dan gelen birçok kültürel ögeyi de Osmanlı'da tanıtmıştır. Batılı tiyatro, dans ve sahne sanatları gibi alanlarda da yeni bir estetik anlayışının Osmanlı'da yerleşmesini sağlamıştır (Aracı, 2010). Bununla birlikte, operanın Osmanlı toplumundaki kabulü, toplumun farklı kesimleri tarafından farklı şekilde değerlendirilmiştir. Saray çevresindeki elitler, Batılı operaları kucaklarken, halk arasında ise bu tür sanatlar başlangıçta oldukça yabancı ve uzak bir kavram olarak görülmüştür (Altar, 2020).

Bu dönemde Batılı sanatçılar İstanbul'a davet edilmiş, İtalyan ve Fransız opera toplulukları Osmanlı sarayında sahne almıştır. Sultan Abdülmecid, Batı müziğine duyduğu ilgiyi bir adım ileri taşıyarak 1840'larda İtalyan besteci Giuseppe Donizetti'yi (Donizetti Paşa) İstanbul'a çağırmış ve Batı müziği eğitimi vermesi için görevlendirmiştir (Say, 2015). Donizetti Paşanın Osmanlı'da müzik eğitimi vermesi, Batı müziği ve kapsamındaki opera geleneğinin Osmanlı topraklarında daha sistemli bir şekilde gelişmesini sağlamıştır (Gazimihal, 1957).

1847 yılında Giuseppe Verdi'nin "Macbeth" operası ve Gaetano Donizetti'nin eserleri sahnelenmiştir. 1856 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle Dolmabahçe Sarayı'nda bir opera salonu inşa edilmiştir (Aracı, 2010). 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray çevresinde operaya olan ilginin arttığı ve İstanbul'da İtalyan operalarının düzenli olarak sahnelendiği bilinmektedir (And, 1989).

Bu süreçte opera halk arasında yaygın bir sanat dalı haline gelmemiş, ağırlıklı olarak saray çevresi ve Osmanlı seçkinleri tarafından ilgi görmüştür. Ayrıca, Osmanlı'da opera sanatının yerleşmesine engel olan en önemli faktörlerden biri de İslami gelenekler nedeniyle kadın sanatçıların sahneye çıkmasının yasak olmasıdır (Yigit, 2019).

1.2. Cumhuriyet Dönemi: Operanın Kurumsallaşması (1923-1950)

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Türkiye'de sanat ve kültür alanında önemli reformlar yapılmış, opera da bu sürecin önemli bir parçası olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk, sanatın ulus inşasında kritik bir rol oynadığını savunmuş ve opera, modernleşme sürecinin bir parçası olarak desteklenmiştir (Say, 2015).

Türkiye'nin ilk ulusal operası olan "Özsoy", 1934 yılında Atatürk'ün isteğiyle Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmiş ve sahnelenmiştir. Bu eser, Ankara Halkevi'nde sahnelenmiş ve büyük ilgi görmüştür (Aracı, 2001). "Özsoy" operası, sadece bir sanat eseri değil, aynı zamanda Türk kimliğini ve modernleşme sürecini yansıtan bir propaganda aracı olarak da görülmüştür (Şahin, 2024). Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de sanat eğitimi alanında köklü reformlar gerçekleştirilmiştir. Bu reformların en önemlilerinden biri, 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'dır. Konservatuvar, Türk tiyatrosu ve müziği açısından önemli bir dönüm noktası olmuş, çok sayıda sanatçının yetişmesini sağlamıştır. Konservatuvarın temelleri, 1934 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin genişletilmesiyle atılmıştır (Nur vd., 2023).

Ankara Devlet Konservatuvarı, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat alanındaki modernleşme çabalarının bir yansıması olarak kurulmuştur. Atatürk'ün sanatın toplumsal gelişimdeki yerine verdiği önem doğrultusunda, Almanya'dan getirilen müzikolog ve besteci Paul Hindemith'in danışmanlığında hazırlanan rapor doğrultusunda 1936 yılında kurulan okul, hem batı müziği hem tiyatro hem de dans eğitimi vermeye başlamıştır (And, 2022). Bu kurumun kuruluşunda yer alan kişilerden biri de dönemin önemli opera sanatçılarından Semiha Berksoy'dur. Onun

konservatuvara katkısı sadece eğitimci kimliğiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda uluslararası alanda elde ettiği başarılarla da konservatuvarın itibarını artırmıştır. Bu durum, yalnızca Berksoy'un bireysel bir başarısı değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm projesinin bir parçasıdır (Gülaram, 2023).

Ankara Devlet Konservatuarının kurulması, Türkiye'de batı müziği eğitiminin sistemli bir hale gelmesini sağlamıştır. Paul Hindemith ve Carl Ebert gibi Alman sanatçılar, Türkiye'ye davet edilerek batı müziği sisteminin ve bu kapsamda opera sanatının gelişimine katkı sağlamıştır (Koçer, 2023). Özellikle Carl Ebert'in çalışmalarıyla opera eğitiminde Batı Avrupa standartlarına ulaşılmaya çalışılmıştır (Ali, 2024).

Türkiye'de opera sanatının profesyonel anlamda kurumsallaşması, 1950 yılında Türk Devlet Opera ve Balesi'nin kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Bu dönemde, Ankara Devlet Operası'nın açılması ve ilk yerleşik opera topluluğunun oluşturulması, Türkiye'de operanın kalıcı bir sanat dalı haline gelmesini sağlamıştır (Altar, 2000). Bu süreçte, Batı klasiklerinin yanı sıra Türk bestecilerin operaları da sahnelenmeye başlanmış ve 1950'lerden itibaren Türkiye'de bir opera repertuarı oluşturulmuştur. Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Adnan Saygun gibi Türk besteciler, opera sanatına katkıda bulunarak Türk operasının özgün kimliğini geliştirmeye çalışmışlardır (Yener,1989). 1950'lerden itibaren İstanbul, İzmir ve Mersin gibi şehirlerde de opera temsilleri düzenlenmeye başlanmış ve opera sanatı Türkiye'nin farklı bölgelerinde izleyici kitlesine ulaşmıştır (Özhancı, 2010).

2. Semiha Berksoy'un Yaşamı ve Sanat Kariyeri

Semiha Berksoy, 1910 yılında İstanbul'da doğmuş, opera, tiyatro ve resim alanlarında öncü bir sanatçı olmuştur. Berksoy'un çocukluk dönemi, onun sanatsal kimliğinin oluşumunda temel bir rol oynamıştır. Bu dönemdeki aile çevresi, kültürel ortam ve aldığı ilk eğitimler, onun ilerleyen yıllarda operadan tiyatroya, resimden sahne sanatlarına uzanan çok yönlü bir kariyer inşa etmesinde belirleyici olmuştur (Gürün, 2010).

Berksoy'un annesi Fatma Saime Hanım, dönemin önemli kadın ressamlarından biri olup, kızının sanata yönelmesinde doğrudan etkili olmuştur. Saime Hanım, İstanbul'da Fransız okulunda eğitim almış ve Batı sanatına ilgi duymuş bir kadındı. Dolayısıyla, Semiha Berksoy'un çocukluğu, sanatla iç içe bir ortama sahipti. Bu ortam, küçük yaşlardan itibaren estetik duyarlılığını beslemiş, onu görsel sanatlara ve sahne sanatlarına yönlendirmiştir (Gürün, 2010).

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Berksoy'un eğitimi, yalnızca akademik bilgi ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanatla iç içe yürütülmüştür. Annesinin teşvikiyle küçük yaşlardan itibaren resim ve müzik eğitimi alan Berksoy, piyano ve şan dersleriyle sesini eğitmiş, resim çalışmalarında ise dönemin önde gelen ressamlarından ilham almıştır. Özellikle Batı klasik müziğine olan ilgisi, onun sanat anlayışının temellerini oluşturmuş; bu doğrultuda gelecekteki müzik kariyerinin zeminini hazırlamıştır (Gürün, 2010).

Berksoy'un yaşadığı sosyal çevre de oldukça önemlidir. Ailesi, dönemin entelektüel ve sanat çevreleriyle ilişkilidir. Bu bağlantılar, onun tiyatroya ve operaya olan ilgisinin filizlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çocukluk döneminde izlediği tiyatro oyunları ve sahne performansları, onun ileride sahne sanatlarında öncü bir rol üstlenmesinin temellerini atmıştır.

Berksoy'un çocukluğu, Osmanlı Devleti'nin son yıllarına ve Cumhuriyet'in kuruluş dönemine denk gelmiştir. Bu geçiş süreci, yalnızca siyasi değil, aynı zamanda kültürel bir dönüşüm sürecidir. Bu nedenle Berksoy'un çocukluk yılları, geleneksel Osmanlı kültürünün son etkileriyle modern Batı etkilerinin harmanlandığı bir döneme denk düşmektedir (Karadoğan ve Erbay, 2024). Özellikle II. Meşrutiyet sonrası açılan kız okulları, sanat eğitimi veren kurumlar ve kadınların kamusal alanda daha görünür hale gelmesi gibi gelişmeler, Berksoy'un çocukluk ve

ilk gençlik dönemini şekillendirmiştir. İstanbul'da dönemin önde gelen okullarında eğitim gören Berksoy, müzik ve resim derslerine özel bir ilgi göstermiştir. Özellikle piyano eğitimi, onun kulağını ve müziksel yetkinliğini küçük yaşta geliştirmesine olanak tanımıştır (Bülbül, 2023).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türk sanat hayatında başlayan kurumsallaşma süreci, Berksoy'un eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. 1924 yılında kurulan İstanbul Belediye Konservatuvarı, genç yeteneklerin klasik Batı müziği, tiyatro ve sahne sanatları alanında eğitim almalarına olanak tanıyan öncü kurumlardan biri olmuştur. Semiha Berksoy da bu kurumda eğitim görerek sanat hayatına ilk profesyonel adımlarını atmıştır. Burada aldığı tiyatro ve şan eğitimi, onun yalnızca bir yorumcu değil, aynı zamanda bir sahne sanatçısı olarak da yetişmesini sağlamıştır. Ardından Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çalışmalarına devam etmiştir 1934 yılında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme aşamasında ve batı tarzında ilk sahnelenen Özsoy Operasında başrol oynayarak, Türkiye'nin ilk profesyonel kadın opera sanatçılarından biri olmuştur (Gürün, 2010).

Berksoy, uluslararası kariyerine devam etmek amacıyla 1936 yılında Berlin'e gitmiş, ünlü besteci Richard Strauss'un yönlendirmesiyle Berlin Devlet Yüksek Müzik Akademisi Opera Bölümü'ne kabul edilmiştir. Berlin'deki eğitimi sırasında Avrupada operanın temel eserleri üzerine çalışmış, özellikle Wagner ve Mozart operalarında soprano rollerine hazırlanmıştır. Berlin'deki akademik sanat eğitimi, Berksoy'un ses tekniği ve sahne becerilerinde büyük bir ilerleme sağlamıştır. Akademide gördüğü konservatuvar eğitimi yalnızca teknik bilgi değil, aynı zamanda Batı sahne estetiğine ilişkin kuramsal bilgileri de içermekteydi. Bu yönüyle Berksoy, Türk sahne sanatlarında yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda bir aktarımcı, eğitici ve kültür taşıyıcısı rolü üstlenmiştir (Gürün, 2010).

1939 yılında mezun olan sanatçı, aynı yıl Berlin'de sahnelenen Ariadne auf Naxos operasında Ariadne rolüyle Avrupa sahnesinde yer alan ilk Türk opera sanatçısı olmuştur (Bülbül, 2023). Bu deneyim, onun sanatsal vizyonunu uluslararası düzeyde geliştirmiş ve Türkiye'ye döndüğünde sanata bakışını daha evrensel bir çerçeveye taşımıştır.

Berksoy'un sanata yöneliminin bir diğer önemli boyutu da resim çalışmalarında görülmektedir. Berlin'de bulunduğu dönemde yalnızca müzikle değil, aynı zamanda plastik sanatlarla da ilgilenmiş ve dışavurumcu (ekspresyonist) bir yaklaşımla tuvaller üretmiştir. Bu eserler, onun iç dünyasını ve kadın kimliğini sanat yoluyla ifade etme biçimini gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle Berksoy'un sanata yönelişi çok yönlü bir karakter taşır; onun sanat anlayışı yalnızca ses ve sahneyle sınırlı değildir, aksine çoklu disiplinler arası bir yaklaşımla şekillenmiştir. Berksoy tiyatro, resim ve performans sanatı gibi alanlarda da kendini göstermiştir. 1950'lerden itibaren tiyatro ve resim çalışmalarına yoğunlaşmış, 1970'lerden sonra ise çağdaş sanat içeren eserler üretmeye başlamıştır. 2004 yılında 94 yaşında hayatını kaybeden Berksoy, ardında çok yönlü bir sanat mirası bırakmıştır (İrak, 2019).

2.1. Semiha Berksoy'un Müzik Yaşamı Ve Müziğe Katkıları

Semiha Berksoy, Türk operasının ilk uluslararası sanatçılarından biri olarak öne çıkmıştır. Bu başarısı, Türkiye'de opera sanatının gelişimi açısından önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Semiha Berksoy, bu dönemde Ankara Devlet Operası'nda solist olarak sahne almaya devam etmiş, aynı zamanda opera eğitimi vererek yeni nesil sanatçıların yetişmesine katkıda bulunmuştur: Berksoy'un sanatı, sadece performanslarıyla değil, opera sanatının Türkiye'de yaygınlaşmasına sağladığı katkılarla da önem taşımaktadır. Berksoy'un Ankara Devlet Operası'nda yer alması, Türkiye'de opera sanatçılarının yetişmesi ve operanın geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle Verdi, Puccini ve Wagner operalarındaki güçlü dramatik rolleriyle tanınan Berksoy, genç sanatçılar için bir rehber olmuş ve Türkiye'de opera sanatının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur (Gürün, 2010).

Semiha Berksoy, yalnızca Batı operalarının sahnelenmesine katkıda bulunmamış, aynı zamanda Türk bestecilerinin eserlerini seslendirerek Türk operasının gelişimini desteklemiştir. Özellikle Ahmet Adnan Saygun'un operalarında başroller üstlenmiş ve onun eserlerinin sahnelenmesine öncülük etmiştir. Berksoy, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Ferit Tüzün gibi önemli Türk bestecilerin eserlerinde de solist olarak yer almış ve bu eserlerin Türkiye'de tanıtılmasına yardımcı olmuştur (Say, 2015). Bu durum, Türk operasının Batı operalarıyla eşit bir seviyede gelişmesini desteklemiş ve opera sanatının Türkiye'de özgün bir kimlik kazanmasına katkı sağlamıştır. Semiha Berksoy, yalnızca Türkiye'nin ilk profesyonel kadın opera sanatçısı olmakla kalmamış, aynı zamanda uluslararası sahnelerde gösterdiği başarılarla da adını duyurmuştur. Türkiye'de opera sanatının gelişimi açısından büyük bir öneme sahip olan Berksoy, Avrupa sahnelerinde sergilediği performanslarla Türk opera sanatının tanıtımında önemli bir rol oynamıştır.

Semiha Berksoy, sahne deneyimini ve bilgilerini genç sanatçılarla paylaşarak, yeni nesil opera sanatçılarının yetişmesine katkı sağlamıştır. Özellikle Ankara ve İstanbul'da genç yeteneklerle yaptığı çalışmalarda, opera tekniği ve sahne performansı konusunda dersler vermiştir. Bu süreçte, Türk operasının sürekliliğini sağlamak adına sanatçılar yetiştirmiş ve Türkiye'de opera eğitiminin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur (Gürün, 2010).

2.2. Semiha Berksoy'un Öne Çıkan Rolleri ve Performansları

Semiha Berksoy, Türk opera tarihinin en önemli figürlerinden biri olarak, sahnelediği önemli rollerle hem Türkiye'de hem de uluslararası platformda büyük bir etki yaratmıştır. Sanatçının kariyerinde öne çıkan başlıca rolleri ve bu performansların Türk opera sanatına katkıları aşağıda incelenmiştir.

"Özsoy" Operasında Ayşim Rolü (1934)

Semiha Berksoy'un opera kariyerinde en önemli dönüm noktalarından biri, Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği "Özsoy" operasında Ayşim rolünü üstlenmesidir. 19 Haziran 1934'te Ankara'da sahnelenen bu eser, Türkiye'nin ilk operası olarak tarihe geçmiştir (And, 2003). Mustafa Kemal Atatürk'ün özel isteğiyle sahnelenen bu opera, Türkiye'de Batı müziği anlayışının yaygınlaşmasına katkı sağlamış ve opera sanatının gelişimi için bir başlangıç noktası olmuştur.

Berksoy, bu rolde güçlü dramatik yorumuyla öne çıkmış ve dönemin müzik eleştirmenleri tarafından takdir edilmiştir. Bu performans, onun yalnızca bir opera sanatçısı olarak değil, aynı zamanda Türk kadınının sahne sanatlarındaki temsilini güçlendiren öncü bir figür olarak görülmesine katkı sağlamıştır (Say, 2015).

Richard Strauss'un "Ariadne auf Naxos" Operasında Ariadne Rolü (1939)

Semiha Berksoy'un uluslararası sahneye çıkışı, Richard Strauss'un "Ariadne auf Naxos" operasında Ariadne rolüyle gerçekleşmiştir. 1939'da Almanya'nın Berlin kentinde sahnelenen bu eser, onun Berlin Devlet Yüksek Müzik Akademisi'nden üstün başarıyla mezun olmasının ardından oynadığı ilk uluslararası roldür.

Bu performans, Türk opera sanatçılarının Avrupa sahnelerinde temsil edilmesine öncülük etmesi bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Berksoy, Strauss'un bu zorlu operasında ses tekniği, dramatik gücü ve sahne hakimiyetiyle dikkat çekmiş ve Alman eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanmıştır (Bülbül, 2023).

Verdi'nin "Aida" Operasında Aida Rolü (1941)

Giuseppe Verdi'nin ünlü eseri "Aida" operasında başrolü üstlenmesi, Berksoy'un Türkiye'de en fazla ses getiren performanslarından biridir. 1941'de Ankara'da sahnelenen bu opera, Türkiye'de Batı müziğinin kurumsallaşması sürecinde önemli bir adım olarak görülmektedir.

Berksoy'un Aida yorumunda, lirizm ve dramatik gücü bir araya getiren etkileyici bir performans sergilediği belirtilmiştir. Özellikle yüksek tondaki güçlü sesi ve sahnedeki teatral başarısıyla öne çıkan Berksoy, bu rolle Türkiye'deki opera sanatçılarının teknik gelişimine de öncülük etmiştir (Gürün, 2010).

Puccini'nin "Tosca" Operasında Tosca Rolü (1952)

Semiha Berksoy, Giacomo Puccini'nin en ünlü operalarından biri olan "Tosca"da başrol oynayarak büyük bir başarı elde etmiştir. 1952'de Ankara Devlet Operası'nda sahnelenen bu eser, onun kariyerinde bir dönüm noktası olmuş ve Türkiye'de operanın geniş kitlelerce tanınmasına katkı sağlamıştır (Say, 2015).

Berksoy'un Tosca yorumunda, yüksek dramatik ifade ve güçlü ses tekniğiyle dikkat çektiği ve sahnedeki karizmatik duruşuyla izleyiciyi etkilediği belirtilmiştir. Bu performans, onun Ankara Devlet Operası'nın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamasını sağlamış ve Türk opera sanatçılarının Batı operalarındaki başarılarını kanıtlamıştır (Gürün, 2010).

Wagner'in "Tristan ve Isolde" Operasında Isolde Rolü (1961)

Semiha Berksoy'un en iddialı performanslarından biri, Richard Wagner'in "Tristan und Isolde" operasında Isolde rolünü üstlenmesidir. Wagner operalarının büyük dramatik güç gerektiren yapısı göz önüne alındığında, Berksoy'un bu rolde uzun soluklu performans yeteneği ve güçlü vokal tekniğiyle dikkat çektiği bilinmektedir.

Özellikle Isolde'nin "Liebestod" aryasını yorumlarken gösterdiği dramatik derinlik, hem Türkiye'de hem de uluslararası sahnede büyük beğeni kazanmıştır. Berksoy, bu performansıyla Türkiye'de Wagner operalarının sahnelenmesine katkıda bulunmuştur (Gürün, 2010).

Bu performanslar, Semiha Berksoy'un yalnızca bir opera sanatçısı değil, Türkiye'nin kültürel dönüşüm sürecinde önemli bir figür ve sanatsal bir öncü olarak anılmasını sağlamıştır. Semiha Berksoy, Türk kadın sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuştur. Kadınların sahneye çıkmasının tartışmalı olduğu bir dönemde, ilk profesyonel kadın opera sanatçısı olarak bu algıyı değiştirmiştir. Onun sahnede yer alması, Türkiye'de kadınların sanatta daha aktif roller üstlenmesine katkıda bulunmuş ve birçok genç kadın sanatçının opera sahnesine adım atmasına cesaret vermiştir (Bülbül, 2023).

Berksoy, "Ariadne auf Naxos" operasındaki başarısının ardından Berlin, Viyana ve Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde konserler vermiştir (Bülbül, 2023). Özellikle Wagner ve Verdi operalarındaki dramatik soprano rollerini seslendirdiği konserler, onun uluslararası alanda tanınırlığını artırmış ve Avrupa'daki opera çevrelerinde saygın bir yer edinmesini sağlamıştır. Berksoy'un Avrupa'daki konser programları, Türk opera sanatının uluslararası müzik çevrelerinde temsil edilmesine olanak tanımış ve Türkiye'nin Batı müziği ile entegrasyon sürecinde önemli bir figür olmasını sağlamıştır (Say, 2015).

2.3. Uluslararası Müzik Festivallerine Katkıları, Jüri Üyelikleri ve Türkiye'yi Temsili

Berksoy, 1950'li ve 1960'lı yıllarda çeşitli uluslararası müzik festivallerine katılmış ve Türkiye'yi opera alanında temsil etmiştir. Ayrıca, uluslararası müzik yarışmalarında jüri üyeliği yaparak genç yeteneklerin keşfedilmesine katkı sağlamıştır. Özellikle Viyana ve Paris'te düzenlenen opera festivallerine katılımı, onun Avrupa'daki etkinliğini ve sanat camiasındaki saygınlığını artırmıştır (Gürün, 2010).

Semiha Berksoy, uluslararası basında da kendine yer bulmuş ve özellikle 1939'daki Berlin performansının ardından Avrupa'nın önde gelen sanat dergilerinde röportajları yayımlanmıştır. Alman ve Fransız müzik eleştirmenleri, onun sahne hakimiyeti, dramatik gücü ve etkileyici vokal tekniğiyle dikkat çektiğini vurgulamış ve bu performansın Türk opera sanatının uluslararası platformda tanınmasına katkı sağladığı bilinmektedir.

Opera ile Resim Sanatını Birleştiren Bir Sanatçı Semiha Berksoy

Semiha Berksoy, yalnızca bir opera sanatçısı olarak değil, aynı zamanda bir ressam ve tiyatro sanatçısı olarak da sanat dünyasına katkıda bulunmuştur. Türkiye'nin öncü sanatçılarından biri olarak sahne sanatlarındaki başarılarının yanı sıra resim sanatında da önemli eserler vermiştir. Berksoy, sanatsal ifadelerini fırça ve renkler aracılığıyla dile getirmiştir. Türkiye'deki resim sanatına katkıları ve gerçekleştirdiği sergiler müzik yaşantısı kadar önemlidir. Resim Sanatıyla Tanışması ve Gelişimi Semiha Berksoy'un resim yapmaya olan ilgisi genç yaşlarda başlamış olup, sahne sanatlarıyla paralel olarak ilerlemiştir. Kendi dünyasını ve düşsel anlatımlarını tuvale aktarmakta büyük bir tutku duymuştur. Resimlerinde, ekspresyonist ve sembolist unsurlar baskın olup, özellikle otobiyografik temalar öne çıkmaktadır (İrak, 2019).

Sanat Anlayışı ve Temalar Semiha Berksoy'un resimlerinde bireysel ve dramatik anlatım dikkat çekmektedir. Opera sahnesinde yaşadığı deneyimleri ve düşsel imgeleri resimlerine yansıtmış, renkleri ve figürleri cesurca kullanmıştır. Kadın figürleri, aşk, özgürlük ve varoluşçuluk temaları eserlerinde sıkça işlenmiştir (Yayan ve Eraydın, 2020). Kendi portrelerini ve sahne deneyimlerini resmetmesi, sanatçının otoportre geleneğine kattığı özgün yorumu göstermektedir.

Türkiye'deki Resim Sanatına Katkıları Semiha Berksoy, resimleriyle Türkiye'deki sanat anlayışına farklı bir bakış kazandırmış, görsel sanatlarla sahne sanatlarını birleştiren nadir sanatçılardan biri olmuştur. Onun resim sanatı ile ilgili yaklaşımı, klasik akademik resim anlayışının ötesine geçerek daha özgün ve çağdaş bir çizgiye evrilmiştir. Türk resim sanatında kâh şiirsel, kâh dramatik anlatımıyla dikkat çekmiş, sanatseverlerin ilgisini çekmiştir (Yayan ve Eraydın, 2020).

Semiha Berksoy'un resim sergileri hem Türkiye'de hem de uluslararası platformlarda sergilenmiştir. Kendi dünyasını ifade eden, büyük boyutlu, renkli ve duygusal yoğunluk içeren eserleri, izleyiciler üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Sanatçının 2000'li yıllarda açtığı retrospektif sergiler, onun sanat anlayışını ve fırçasıyla yarattığı dünyayı daha geniş kitlelere tanıtmıştır (Edgü vd., 2003).

3.1. Semiha Berksoy'un Türk Resim Sanatına Katkıları ve Eserlerinin Önemi

Berksoy'un resim eserlerinin Türk sanatına katkıları, onun hem modern sanat dünyasında hem de Türk resim sanatında önemli bir figür haline gelmesine olanak sağlamıştır. Türk resminin Batıda tanınması konusunda, Berksoy'un resimleri önemli bir etki yaratmıştır. Modern ve gelenekseli birleştiren yaklaşımı, onun sanatını hem Batı hem de Doğu sanat dünyasında ilgiyle karşılanmasına yol açmıştır. Bu şekilde, Berksoy hem müzik alanında hem de görsel sanatlar alanında dünya çapında tanınmış bir figür haline gelmiştir (Say, 2015).

Berksoy, Türk resim sanatının Batı'daki modern sanat anlayışlarıyla buluşturulmasına yönelik olarak, özellikle geleneksel Türk motiflerinin soyut bir biçimde yorumlaması, onun eserlerine modern bir estetik değer kazandırmıştır. Onun resimlerinde kullanılan renkler, doku, çizim teknikleri, yapısal öğeler Türk sanatının geleneksel öğeleriyle birlikte evrensel bir sanat dili oluşturmuştur (Say, 2015).

Berksoy'un eserleri, sanatın evrensel bir dil olduğunu ve Türk sanatının dünya sanat ortamına dahil edilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Berksoy'un resim sanatındaki katkıları, yalnızca

Türk sanatını tanıtmakla kalmamış, aynı zamanda Türk kadın sanatçılarının Batı sanat dünyasında kendilerini kabul ettirmelerinin önünü açmıştır. Berksoy'un resimlerdeki kadın teması ve toplumsal cinsiyet meselelerine yaptığı vurgu, onun sanatının toplumsal bir boyut taşıdığının da bir göstergesidir (Güloğlu, 2006).

3.2. Semiha Berksoy'un Resim Tarzı, Uluslararası Sergileri ve Resimlerindeki Temalar

Berksoy'un resim tarzı, onun içsel duygularını ve hayal dünyasını dışa vurduğu bir yoldur. Onun eserlerinde, geleneksel Türk sanatını Batı modernizmiyle birleştiren bir anlayış göze çarpar. Ressamlık kariyerinde özellikle soyut figüratif çalışmalar ve portreler dikkat çeker. Berksoy, resimlerinde geleneksel Türk motiflerini modern sanat anlayışıyla harmanlayarak, özgün bir üslup geliştirmiştir. Renk kullanımı, kompozisyon teknikleri ve figürlerin soyutlaştırılması onun eserlerinin en belirgin özelliklerindendir.

Berksoy'un sanatsal üslubu, özellikle Batı sanatındaki yenilikçi akımlardan etkilenmenin yanı sıra, Türk kültüründen beslenen bir estetik anlayışı da benimsemiştir. Türk minyatürlerinden, Osmanlı dönemi sanatı ve geleneksel Türk desenlerinden esinlenen Berksoy, Batı resim tarzı ile bu gelenekleri harmanlayarak özgün bir dil oluşturmuştur. Onun resimlerinde, soyut formlar ve geometrik şekiller, geleneksel Türk sanatındaki süslemecilik ve doku ile birleşir (Edgü, 1997).

Berksoy'un resimleri, kadın figürlerini sıkça içermesiyle de dikkat çeker. Kadın bedeni ve yüz ifadeleri, onun resimlerinde psikolojik bir derinlik ve duygusal bir yoğunluk taşıyan unsurlardır. Berksoy, kadın figürlerini resmetmekte, kadın kimliğini ve kadının iç dünyasını dışa vurduğu bir aracı olarak kullanmıştır. Kadın, Berksoy'un eserlerinde bazen bir figüratif anlatım, bazen de soyut bir imge olarak karşımıza çıkar.

Berksoy, görsel sanatlar alanında da uluslararası platformlarda da önemli başarılar elde etmiştir. Paris'teki modern sanat galerilerinde açtığı sergiler, onun görsel sanatlardaki etkisini arttırmış ve Batı sanat dünyasında tanınan bir figür haline gelmesini sağlamıştır. 1950'lerin sonlarından itibaren, Berksoy'un resimleri, geleneksel Türk figürlerini modern bir biçimde yorumladığı ve Batı sanat akımlarıyla harmanladığı bir tarz geliştirmesine olanak tanımıştır. Berksoy'un sanat kariyerinde resim ve heykel önemli bir yer tutmaktadır. (Edgü, 1997). Berksoy'un sergileri, Türk sanatını Batı'nın sanat ortamına tanıtan önemli bir araç olmuştur. Paris'teki sergileri, sadece onun görsel sanatlar alanındaki yeteneğini sergilemekle kalmamış, aynı zamanda Türk sanatının uluslararası alanda kabul edilmesine yardımcı olmuştur. Berksoy'un görsel sanatlara olan ilgisi, onun sanatını evrensel bir dil haline getiren bir strateji izlemesini sağlamıştır (İrak, 2019). Bu şekilde Berksoy, sanatını evrensel anlamda tanınan bir dil haline getirmiştir.

Öte yandan, resim sanatına getirdiği yenilikçi ve dışavurumcu bakış açısı, onun sanat dünyasında farklı bir yer edinmesini sağlamıştır. Resimlerindeki semboller, sanatçının duygusal dünyasını ve bireysel anlatımını yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın disiplinlerarası bir formda ele alınmasına öncülük etmiştir (Yayan ve Eraydın, 2020). Resimlerinde sürrealist ve dışavurumcu unsurlar barındıran Berksoy, opera ve tiyatrodaki dramatik anlatımını tuval üzerine taşımıştır.

Berksoy'un resimleri, Türk çağdaş sanatının önemli örnekleri arasında gösterilmekte olup, onun sahne sanatlarındaki başarısını farklı disiplinlere taşıma çabası, sanatçının çok yönlülüğünü kanıtlamaktadır. Onun eserleri, bugün hâlâ önemli sanat galerilerinde sergilenmekte ve sanat çevrelerinde ilgi görmektedir (Edgü, 1997).

Annelik, Berksoy'un resimlerinde sıkça işlediği, derin anlamlar taşıyan bir tema olmuştur. Berksoy, anneliği, sadece biyolojik bir süreç olarak değil, toplumsal cinsiyetin ve kimliğin yapı taşlarından biri olarak ele almıştır. Kadın kimliğinin oluşumunda annelik rolü, Berksoy'un

resimlerinde içsel dünyayı yansıtma amacına hizmet etmektedir. Kadın bedeni ve annelik figürü, Berksoy'un eserlerinde hem bir dışavurum hem de içsel bir keşif olarak karşımıza çıkar.

Berksoy'un annelikle ilgili resimlerinde içsel bir duygusal süreç anlatılır. Anneler, bazen sevgi dolu bir figür, bazen ise içsel bir çatışmayı yansıtan bir karakter olarak yer alır. Örneğin, "Kadın ve Çocuk" (1965) adlı eserinde, kadın figürü geleneksel bir annelik anlayışının ötesinde, duygusal bir yoğunluk ve psikolojik bir derinlik taşıyan bir şekilde resmedilmiştir. Bu eserde, annenin yüz ifadesi ve bedensel dili, anneliğin duygusal yükünü ve bu yükle baş etme sürecini izleyiciye hissettirir. Annenin ruh hali, zaman zaman figürlerin fiziksel özelliklerinden çok daha fazla anlam taşır. Berksoy'un resimlerindeki psikolojik gerilimi ve duygusal yoğunluğu ortaya koyan bir tekniktir. Özellikle kullanılan renkler, çizgiler ve kompozisyon unsurları, sanatçının içsel dünyasındaki bunalım, sevgi, arayış ve çatışmayı dışa vurduğu ögeler olarak karşımıza çıkar (Yayan ve Eraydın, 2020).

Berksoy, annelik temasına sadece bireysel bir deneyim olarak yaklaşmaz; aynı zamanda toplumsal bir boyut da ekler. Annelik, Türk toplumunun ve genel olarak doğu toplumlarının kadına atfettiği geleneksel rolün bir parçası olmuştur. Kadının annelik rolü, Berksoy'un eserlerinde toplumsal bir eleştiriyle birlikte sunulur. Bu yönüyle, Berksoy'un resimleri, toplumsal cinsiyet ve kadın hakları üzerine önemli yorumlar yapar. Kadınların annelik üzerinden toplumdaki yerleri ve toplumun kadınlara yüklediği roller, Berksoy'un eserlerinin önemli bir eleştirel boyutunu oluşturur. Berksoy'un içsel dünyasını dışa vurma biçimi, soyutlaştırılmış formlar ve renk seçimleriyle izleyicinin duygusal ve psikolojik bir yolculuğa çıkmasını sağlar. Onun resimleri, Türk sanatına ve kadın sanatçıların eserlerine önemli katkılar sunmuş, toplumsal cinsiyet ve anne olma gibi kavramları sanatsal bir biçimde dile getirmiştir (Tunçdemir, 2006).

3.3. Berksoy ve Sanatın Evrensel Dili, Kültürlerarası Etkileşim

Berksoy'un resimlerinde ve sahne performanslarında en çok dikkat çeken unsurlardan biri, sanatının evrensel bir dil taşımasıdır. Sanatı, geleneksel Türk kültürünü Batı sanatının modern anlayışıyla birleştirerek sanatsal bir köprü kurmuştur. Bu yaklaşım, hem Türk kültürünü dünyaya tanıtmış hem de Batı sanatını Türk toplumuna adapte etme çabası taşımaktadır. Berksoy'un sanatsal başarıları, görsel sanatlarla opera gibi farklı sanat dallarını birbirine entegre eden bir sanat anlayışına dayanmıştır (Gürün, 2010).

Berksoy'un sanatındaki stratejik yaklaşım, hem uluslararası hem de yerel düzeyde büyük bir etki yaratmıştır. Sanatında, sadece sahne performansları değil, görsel sanatlar ve kültürel anlamda bir ifade biçimi olarak da evrensel bir dil oluşturmuştur. Berksoy, sanatını bireysel kimliğiyle harmanlayarak, evrensel değerleri de göz önünde bulundurarak şekillendirmiştir. Bu nedenle, Berksoy'un sanat anlayışı, bir estetik çabayı değil, aynı zamanda kültürlerarası bir etkileşimi de yansıtmaktadır (Edgü vd., 2003).

Onun sahnedeki duruşu ve sanat anlayışı, sanat dünyasında değil, aynı zamanda sosyal yapıda da bir değişim yaratmıştır. Kadın sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuş ve Türk kültürünü dünyaya tanıtırken, Batı dünyasında da kültürel bir etkileşimi mümkün kılmıştır.

Berksoy'un sanat anlayışı, disiplinlerarası bir yaklaşımla operayı, tiyatroyu ve görsel sanatları bir araya getiren bir estetik anlayışı içermektedir. Berksoy, Sahnede bir opera sanatçısı olarak gösterdiği performansları, dışavurumcu resim sanatı ile birleştirerek çok yönlü bir sanat kimliği oluşturmuştur (Yayan ve Eraydın, 2020).

Operanın sadece bir müzik formu değil, aynı zamanda güçlü bir dramatik anlatım biçimi olduğunu savunmuş ve performanslarında sahne tasarımından kostüm seçimine kadar geniş bir sanatsal perspektifle hareket etmiştir. Bu yönüyle, Türk opera sahnesinde sanatın çok boyutlu bir ifade aracı olabileceğini göstermiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk sanatına damgasını vuran

Berksoy, hem opera kariyeri hem de görsel sanatlar alanındaki katkılarıyla yalnızca kendi dönemine değil, günümüz Türk sanat dünyasına da kalıcı bir etki bırakmıştır. (Altar, 2000). Berksoy'un sanatı, özellikle sanatın evrimleşen toplumsal roller, kültürel değişimler ve kadın kimliği ile ilişkisini derinlemesine ele alması açısından önemli bir yer tutar.

3.4. Berksoy'un Ülkemiz ve Dünya Sanatındaki Yeri, Kadın Sanatçılar Üzerindeki Etkisi

Berksoy'un sanatı, Türk sanatının evriminde önemli bir dönüm noktası olmuş ve özellikle opera ve resim alanlarında yenilikçi bir anlayış getirmiştir. Türk opera sanatının gelişimi açısından Berksoy'un rolü çok önemlidir. Türk operasının uluslararası düzeyde tanınmasını sağlayan sanatçılardan biri olarak Berksoy, günümüzdeki opera sanatçılarının yol göstericisi olmuştur. Opera sahnesinde sergilediği performanslar, sadece teknik başarı açısından değil, sanatın duygusal ve kültürel boyutlarını izleyiciye aktarma noktasında da önemli bir etkiye sahiptir. Günümüzde, Berksoy'un opera sanatındaki etkisi, özellikle Türk opera sanatçılarının uluslararası alanda başarı göstermesinin temelini oluşturan bir miras olarak görülmektedir (Gürün, 2010).

Berksoy'un resim sanatındaki katkıları, Türk resim dünyasında da önemli bir kırılma noktası yaratmıştır. Berksoy'un resimleri, hem figüratif hem soyut ögelerle harmanlanmış, onun içsel dünyasını ve toplumsal temaları sanatsal bir dille dışa vurduğu eserler olarak günümüz sanat dünyasında takdir edilmektedir. Resimlerinde sıklıkla işlediği kadın teması, içsel çatışmalar, duygusal derinlik ve toplumsal eleştiriler, sanatçının sanat dünyasındaki özgün yerini güçlendirmiştir. Günümüzdeki sanatçılar, Berksoy'un resimlerinde olduğu gibi, sanatın yalnızca estetik bir değer taşıyan değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve duygusal bir dil oluşturması gerektiğini savunmaktadırlar (İrak, 2019).

Berksoy'un uluslararası başarısı, Türk sanatını dünya sahnesinde temsil etmesi açısından önemlidir. Yurt dışındaki performansları, sanatının uluslararası düzeydeki tanınırlığını artırmıştır. İtalya, Fransa ve Almanya gibi sanat dünyasının önemli merkezlerinde sahneye çıkan Berksoy, Türk sanatının evrensel boyutta tanınmasını sağlamıştır. Modern Türk sanatının uluslararası alanda tanınmasını sağlayan sanatçılar arasında yer alması, Türk kültürünü tanıtmak adına büyük bir adım olmuştur (Say, 2015).

Semiha Berksoy'un sanatı, sadece Türk sanatına değil, kadın sanatçılar üzerindeki etkisiyle de önemli bir yere sahiptir. Kadın sanatçılar için örnek teşkil eden Berksoy, aynı zamanda sanatın toplumsal cinsiyetle olan ilişkisini sorgulayan bir figür olmuştur. Türk sanatında kadınların genellikle gölgede kaldığı bir dönemde, Berksoy'un operadaki ve resimdeki başarıları, kadın sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve onların sanat dünyasında daha görünür olmasına katkı sağlamıştır (Beşiroğlu, 2006).

Berksoy'un kadın kimliği, sanatında özgürlük ve yenilikçi bir bakış açısını temsil etmektedir. Günümüzdeki kadın sanatçılar, Berksoy'un sanatındaki cesaret ve yenilikçi yaklaşımını benimseyerek, sanatlarını toplumsal cinsiyet eşitliği, kadının rolü ve kadın kimliği üzerine şekillendirmektedirler. Onun sanatsal mirası, kadın sanatçılara daha fazla fırsat tanıyan ve toplumda kadının sanat yoluyla sesini duyurmasını sağlayan bir platformun temellerini atmıştır.

SONUÇ

Semiha Berksoy'un sanatı, günümüz Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Opera ve resim alanlarındaki başarıları, sadece teknik mükemmeliyetle değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve psikolojik temalarla derinleşen bir etki yaratmıştır. Kadın sanatçılar üzerindeki etkisi, Türk sanatının uluslararası tanınması ve sanatın toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmesi gibi alanlarda

Berksoy'un izlediği yollar bugün hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Berksoy'un sanatı, kadınlık, kimlik, içsel dünya ve toplumsal eleştiriler gibi konuları işlerken, günümüz sanatçılarının da yöneldiği temalar ile paralellik göstermektedir. Sonuç olarak, Berksoy'un sanatı, sadece geçmişin bir mirası olmakla kalmayıp, günümüz Türk sanat dünyasında da güçlü bir etki yaratmaya devam etmektedir.

Semiha Berksoy'un sanatı, yaşadığı dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinden bağımsız düşünülemez. 20. yüzyıl Türkiye'sinde kadın sanatçıların toplum içindeki yeri henüz yeni şekillenmekteyken, onun sanattaki öncü rolü, özellikle kadınların sanat dünyasındaki yerini güçlendirmiştir. Berksoy, geleneksel normlara karşı çıkmış, hem sanatıyla hem de kişiliğiyle dönemin sanat anlayışına cesur bir bakış açısı getirmiştir. Ayrıca, uluslararası sanat çevreleriyle olan bağlantıları, Türkiye'deki sanat anlayışının evrenselleşmesine katkıda bulunmuştur. Avrupa'daki opera sahnelerinde yer alması, Türk sanatçılarının da dünya sahnesinde kabul görebileceğini kanıtlamıştır (Güloğlu, 2006). Bununla birlikte, sanata duyduğu tutkuyla modern ve çağdaş sanatın gelişimine önemli katkılar sağlamış, genç sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuştur.

Semiha Berksoy'un Müzik Kariyeri ve Etkileri Semiha Berksoy'un müzik kariyeri, sadece bir opera sanatçısı olarak değil, aynı zamanda Türkiye'de klasik müzik ve opera kültürünün yerleşmesine öncülük eden bir figür olarak değerlendirilmelidir. Türkiye'nin ilk kadın opera sanatçısı olarak, müzik alanında yaptığı yenilikler, sonraki nesiller için bir yol gösterici olmuştur (Tanrıkulu, 2008). Operaya olan tutkusu ve sahnedeki özgün performansları, Türk müzik tarihinde benzersiz bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Semiha Berksoy'un müzik kariyeri, yalnızca bireysel başarılarla değil, Türkiye'nin sanat ve kültür hayatına yaptığı derin etkilerle de değerlendirilmelidir. Berksoy, operanın Türkiye'de bir sanat dalı olarak kabul edilmesini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda sahne sanatlarında kadın sanatçılar için yeni bir kapı aralamıştır. Bu da onun müzik kariyeri, açısından Türk sanat tarihine yön veren en önemli unsurlarından biri olmuştur (Karadoğan ve Erbay, 2024).

Opera ve resim alanlarındaki başarıları, sadece teknik mükemmeliyetle değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve psikolojik temalarla derinleşen bir etki yaratmıştır. Kadın sanatçılar üzerindeki etkisi, Türk sanatının uluslararası tanınması ve sanatın toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmesi gibi alanlarda Berksoy'un izlediği yollar bugün hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Berksoy'un sanatı, kadınlık, kimlik, içsel dünya ve toplumsal eleştiriler gibi konuları işlerken, günümüz sanatçılarının da yöneldiği temalar ile paralellik göstermektedir. Sonuç olarak, Berksoy'un sanatı, sadece geçmişin bir mirası olmakla kalmayıp, günümüz Türk sanat dünyasında da güçlü bir etki yaratmaya devam etmektedir.

Kadın sanatçılar üzerindeki etkisi ve uluslararası alandaki başarıları, onun sanatının küresel düzeydeki tanınırlığını artırmış, Türk sanatını uluslararası arenada temsil etme noktasında önemli bir rol oynamıştır. Berksoy'un sanatı, günümüz sanat dünyasında hâlâ geçerliliğini koruyan temalarla beslenmiş ve sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Yaratmış olduğu sanatsal miras, onun sanatının günümüzdeki yerinin ne kadar önemli ve kalıcı olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

Öneriler

- Eğitim alanındaki katkıların artırılması: Semiha Berksoy'un sanatsal mirasının daha geniş kitlelere tanıtılabilmesi için özellikle sanat eğitiminde onun yöntem ve yaklaşımının daha fazla yer bulması gerekmektedir. Genç sanatçılara, Berksoy'un sanatsal düşünce yapısını anlamaları için daha fazla fırsat sunulmalıdır. Üniversitelerde ve sanat okullarında Berksoy'un sanatını derinlemesine ele alan müfredatlar oluşturulabilir. Bu,

özellikle opera ve görsel sanatlar alanında gelecek nesillerin onun sanatsal bakış açısını benimsemelerine yardımcı olabilir.

- Kadın sanatçılar için daha fazla fırsat yaratılmalı: Berksoy'un sanatı, kadınların sanat dünyasındaki yerinin güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Kadın sanatçılar için daha fazla fırsat yaratılmalı, onların sanat dünyasında daha görünür olmaları sağlanmalıdır. Sanatın toplumsal cinsiyetle ilişkisini irdeleyen projelerin, festivallerin ve sergilerin sayısının artırılması, kadın sanatçılara daha fazla alan açılmasını sağlayacaktır.
- Sanat galerilerinde ve müzelerde Berksoy'un sanatının daha fazla sergilenmesi: Berksoy'un resimlerinin daha fazla sanat galerisi ve müzede sergilenmesi, hem onun sanatsal mirasını yaşatacak hem de Türk sanatının uluslararası düzeyde tanıtılmasını artıracaktır. Berksoy'un sanatının retrospektif sergilerle daha geniş kitlelere sunulması, onun sanatındaki yenilikçi ve özgün bakış açısını daha geniş bir sanatsever kitlesiyle buluşturabilir.
- Berksoy'un uluslararası başarılarının daha fazla vurgulanması: Berksoy'un yurt dışındaki sergileri ve performansları, Türk sanatının uluslararası tanınırlığını artıran önemli kilometre taşlarıdır. Türk sanatının küresel düzeydeki etkisinin artırılması adına, Berksoy'un uluslararası platformlarda daha fazla temsil edilmesi, diğer Türk sanatçılarının da yurt dışında daha fazla yer almasına olanak tanıyabilir.

Sonuç olarak, Semiha Berksoy'un sanatı, sadece Türk sanatının değil, dünya sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunan bir miras bırakmıştır. Onun sanatsal katkıları, yalnızca günümüz sanatçılarının değil, gelecek nesillerin de sanat dünyasında daha özgür, daha yenilikçi ve daha derin bir dil kullanmalarını teşvik edecektir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 5, 1212-1236.

Ali, F. (2024). *"Bir tutkunun peşinde Carl Ebert: Genç Cumhuriyet'in tiyatro ve opera serüveni"*, Editör: Sevengül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları (YKY), İstanbul, ISBN: 9789750863066

Alimdar, S. (2016). *"Osmanlı'da Batı Müziği"*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ISBN: 9786053327172

Altar, C. M. (2000). *"Opera Tarihi (4 Cilt)"*, Pan Yayıncılık, Yayın Tarihleri: 1 Ekim 2000 -1 Mart 2003 Arası.

And, M. (1989). *"Türkiye'de İtalyan Sahnesi İtalyan Sahnesinde Türkiye"*, Metis Yayınları, İstanbul

And, M. (2003). "Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı" *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi Sayı:* 89, Yapı Kredi Yayınları, ISBN: 3990000007394

And, M. (2022). *"Türk Tiyatro Tarihi Başlangıcından 1983'e"*, İLETİŞİM YAYINLARI, ISBN: 9789750502521

Aracı, E. (2001). *"Ahmet Adnan Saygun, Doğu, Batı Arası Müzik Köprüsü"*, İstanbul: Yapı Kredi

Aracı, E. (2010). *"Naum Tiyatrosu : 19. yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan operası"*, Editör: Nuri Akbayar, Yapı Kredi Yayınları (YKY), İstanbul, ISBN: 9789750818011

Arslan, A. (2021) “Minyatürlerdeki Çalgıların Günümüze Yansıması”, ASEAD 7. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, 10-12 Nisan /April 2021 Kemer - ANTALYA, S. 331-342

Arslan, A. (1996) *“Minyatürlere Göre Türk Müzik Enstrümanları”*, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Bölümü”, Doktora Tezi.

Baydar, E. K. (2010). *“Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri”*, Kapı Yayınları, 2010, Yayın Yeri: İstanbul, ISBN NO: 978-605-4322-14-5

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). “İstanbul’un Kadınları Ve Müzikal Kimlikleri”, *İTÜ Dergisi/b*, Sosyal Bilimler, Cilt:3, Sayı:2, Sy. 3-19

Bülbül, Ü.G. (2023). Cumhuriyetin 100. Yılında İlklerin Kadınları Opera Sanatçısı Semiha Berksoy, *Bulut Yazar Dergisi, Dergi* Arşiv, EYLÜL-EKİM 2023

Edgü, F. (1997). “Semiha Berksoy”, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, Editör: Emre Baykal, İstanbul: İKSV Yayınları, (58-59).

Edgü, F., Madra, B., Ronte, D. (2003). “Semiha Berksoy - Resim Kataloğu”, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Gazimihal, M. R. (1957). *“55 Opera”*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.

Gürün, D. (2010). *“Ateş Kuşu Semiha Berksoy”*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara

Güloğlu, V. (2006), Atatürk Dönemi Türk Müziği Politikalarının Yansımaları: Kadın Ses Sanatçıları, *Muğla Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi, Özel Sayı*, s. 165-179, Erişim: 26.07.2020, http://www.sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/424/390.

Gülaram B. (2023). “İtalya, Almanya, Rusya Ve Türkiye’de Opera Şan Ekollerinin Tarihi Ve Gelişimi”, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Nisan 2024 Cilt 6 Sayı 1 (1-21), DOI: 10.47956/bmsd.1333471

İrak, M. (2019). “Çağdaş Türkiye Resminde Bir Sanatçı Portresi: Semiha Berksoy” Alanya-Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, International Symposium On Fine Arts, 18-19-20 Aprıl 2019, *VI. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, Sayfa: 96-108, ISBN: 978-605-7602-97-8

Karadoğan, U. C.- Erbay H. (2024). Osmanlı Devleti’nin Son Dönemlerinden Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Opera Sanatının Türkiye’de Gelişimi, *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 1185-1228.

Koçer, B. Y. (2023). “Cumhuriyet Dönemi Türk Operalarının Ulusal Kimlik İnşasındaki Rolü”, SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Ekim 2023, Cumhüriyet’in 100. Yılı Özel Sayısı, Ss. 196-210

Kosal, V. (2001). *“Osmanlı’da Klasik Batı Müziği”*, Pan Yay., İstanbul, 2001.

Nur, A. D. ve Can, Ü. K. ve Bağcı, H. (2023). Türkiye’deki Opera Konulu Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi, *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:6, Sayı:1, 248 – 271, DOI: 10.55666/folklor.1193333

Özhancı, E. (2010). “Türkiye’de Opera, Bale ve Devlet Opera ve Balesi’nin Evrimselliği”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23, (2010)

Say, A. (2015). *“Müzik Tarihi”*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İSTANBUL.

Şahin, E. (2024). Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 589-602. https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219 .

Şen, S. (2020). Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma Hareketlerinin Müziğe Yansımaları, *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Online Yayın Tarihi: 13/08/2020 Cilt: 4, Sayı: 10, Yıl: 2020, Sayfa: 192-208, ISSN: 2587-2206

Tunçdemir, İ. (2006). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Opera Sanatında Bir Öncü Kadın Sanatçı ve Ressam: Semiha Berksoy(1910-2004)", II. Uluslar Arası Kadın Araştırmaları Konferansı 26-28 Nisan 2006. (http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_5.html (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

Yayan, G. H. ; Eraydın, Ö. (2020). "Dışavurumcu Tavır Olarak Semiha Berksoy'un Eserlerinin Sanat Ve İletişim Bakımından İncelenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 7, Sayı: 44, Şubat 2020, s. 479-496, ISSN: 2149-0821 Doi Number:http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.40244

Yener, F. (1989). "Türkiye'de Opera Sanatı", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C. IX, İletişim Yay., İstanbul, 1989.

Yigit, İ. (2019). *"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî Ve Yasaklar"*, T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2502150612, İstanbul

https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/semiha-cenap-berksoy-1910-2004/?pdf=3378

https://tr.wikipedia.org/wiki/Semiha_Berksoy

https://www.semihaberksoyoperavakfi.org/semiha-berksoy

NİETZSCHE'NİN SANAT FELSEFESİ EKSENİNDE SANAT PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ

Hüseyin NAİF[1] & Seda LİMAN TURAN[2]

Öz

Alman Filozof Friedrich Nietzsche, sanatın estetik ifade olmanın ötesinde, yaşamı anlama ve anlamlandırma sürecinde kritik bir rol oynadığını ifade etmektedir. Sanatsız bir hayatın anlamsız bir boşluk olduğunu düşünen Nietzsche, sanatın; insanın yaşamı olumlamasına, kaostan güzellik yaratmasına ve kendi potansiyelini açığa çıkarmasına olanak sağladığını düşünmektedir. Nietzsche, Yunan mitolojisindeki Apollon ve Dionysos tanrı figürlerini kullanarak bu figürlerin sanatın iki yönünü temsil ettiğini savunmuştur. Apollon, düzen, ölçü ve aklın simgesi, Dionysos ise coşku, taşkınlık ve içgüdülerin simgesidir. Nietzsche'ye göre bu iki güç arasındaki gerilim, doğanın ve sanatın özünü oluşturmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden literatür taranarak yapılan bu araştırmada, Nietzsche'nin sanat felsefesi anlayışındaki Apollon ve Dionysos betimlemeleri kullanılarak sanatçı ve sanat eserleri incelenmiştir. Araştırma sonucunda özünde aşırılık ve durağanlık olan bu iki ayrımın sanatın yalnızca estetik bir ifade olmanın ötesinde, kendini ifade etme ve var olma çabası mücadelesinde etkin bir rol oynadığı, modernizm sürecinden günümüze pek çok sanatçı ve sanat eserinde bu etkinin gözlemlenebildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nietzsche, Sanat, Felsefe, Kaos.

Examination of Art Practices on the Basis of Nietzsche's Art Philosophy

Abstract

German philosopher Friedrich Nietzsche states that art, beyond being an aesthetic expression, plays a critical role in the process of understanding and making sense of life. Nietzsche, who thinks that a life without art is a meaningless void, believes that art enables people to affirm life, create beauty from chaos and reveal their potential. Nietzsche, using the god figures of Apollo and Dionysus in Greek mythology, argued that these figures represent two aspects of art. Apollo is the symbol of order, measure and reason, while Dionysus is the symbol of enthusiasm, excess and instincts. According to Nietzsche, the tension between these two forces constitutes the essence of nature and art. In this research, which was conducted by reviewing the literature from qualitative research methods, artists and works of art were examined using the descriptions of Apollo and Dionysus in Nietzsche's philosophy of art.As a result of the research, it was concluded that these two distinctions, which are essentially excess and stasis, play an active role in the struggle for self-expression and existence beyond being only an aesthetic expression of art, and that this effect can be observed in many artists and artworks from the modernism process to the present day.

Keywords: Nietzsche, Art, Philosophy, Chaos.

GİRİŞ

Metafiziğin soyut, akılcı ve bu nedenle zamandan bağımsız hakikat kavrayışının, değişimi ve yaşamın hareketliliğini göz ardı eden yaklaşımı karşısında Nietzsche, metafiziksel düşünme kalıplarının sınırlılığından kurtulup, yaratıcı eylem ve varoluşun sorumluluğunu üstlenme yolunu

[1] Trabzon Üniversitesi
[2] Trabzon Üniversitesi

sanatın üretici gücünde bulmaktadır. Ona göre, sanatsal ifade, saf düşünceden daha derin bir felsefi boyuta sahiptir ve müzik, görsel imgelere kıyasla doğanın düzenini ve metafizik kökenlerini daha iyi yansıtmaktadır (Küçükalp, 2011). Nietzsche, sanatı yalnızca bir taklit, gerçekliğin eksik ve yüzeysel bir yansıması olarak gören bakış açısını kabul etmemektedir. Nietzsche, görünüş ile gerçeklik arasında keskin bir sınır çizmek ve bu nedenle yaşamı küçümsemenin temelde Hristiyanlığa özgü bir yanılgı olduğunu savunmaktadır (Demir, 2022). Bu bağlamda Nietzsche, yaşamı olumlayan ve insanı edilgen bir varlık olarak değil, kendi kaderini yaratan bir özne olarak görmektedir. Ona göre, sanat, insanın varoluşsal gerilimlerini ve içsel çelişkilerini anlamanın ve aşmanın en özgün yolu olarak görülmektedir. Bu nedenle, sanatsal yaratım, gerçekliğin pasif bir yansıması değil, onun dinamik bir yeniden inşasıdır. Böylece, sanat, insanın dünyayı kavrayışında hem bir başkaldırı hem de bir özgürlük alanı olarak konumlanmaktadır.

Nietzsche'ye göre, sanata yön veren Yunan mitolojisinde, birbirine kökten zıt karakterlere sahip olan iki "sanat tanrısı" Dionysos ve Apollon'un çatışma ve gerilim içindeki geçici uzlaşması, sanatı doğuran temel güç olarak ifade edilmektedir (Nietzsche, 2010). Zeus'un birbirine zıt karakterdeki iki oğlu, Apollon ve Dionysos, önemli tanrılar arasında yer almaktadır. Apollon, düzen ve uyumu temsil ederken, Dionysos, kaosun ve yıkıcı gücün simgesidir. Bu iki zıt niteliğin birer tanrıyla özdeşleştirilmesi, onların özünde kötü olarak görülmemesi gerektiğini ve düzenin, kaosun karşısında mutlak bir üstünlük taşımadığını, iyi ve kötü kavramlarının bu karşıtlıkların ötesinde aranması gerektiğini gösteren derin bir bilgelik işareti olarak görülmektedir (Dereko, 2007). Bu mitolojik yaklaşım, Nietzsche'nin estetik düşüncesinin temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Ona göre, Apollon'un ölçülü ve düzenli doğası ile Dionysos'un taşkın ve sınırsız enerjisi, insan varoluşunun iki temel yönünü temsil etmektedir. Sanat, bu zıt güçlerin sürekli çatışması ve yeniden dengelenmesi sayesinde var olur ve bu gerilim, insanın dünyayı anlamlandırma çabasının merkezinde yer almaktadır. Bu nedenle, sanatın yaratıcı gücü, yalnızca düzenin değil, aynı zamanda kaosun ve içsel özgürlüğün ifadesi olarak da anlam kazanmaktadır.

Sanatın gelişiminin, Apolloncu düzen ve Dionysosçu kaos arasındaki ikili yapıya dayandığını yalnızca mantıksal bir çıkarım olarak değil, aynı zamanda doğrudan bir sezgi olarak da kavranabilmekte ve estetik biliminde önemli bir ilerleme kaydedilebileceğine inanılmaktadır. Bu bağlamda insanlığın cinsiyetlerin sürekli çatışması ve dönemsel uzlaşmalarla varlık bulmasına benzediği ifade edilmektedir (Nietzsche, 2010). Bu yaklaşım, sanatın doğasını anlamada yalnızca rasyonel analizle yetinmeyip, sezgisel bir derinlik arayışını da vurgulamaktadır. Apolloncu düzen ve Dionysosçu kaos arasındaki dinamik etkileşim, sanatın yaratıcı sürecindeki temel itkileri temsil etmektedir. Bu ikili yapının, insanlık tarihinde cinsiyetler arasındaki çatışma ve uzlaşma döngüsüne benzetilmesi, estetik gelişimin de karşıt güçlerin birleşimiyle evrildiğini göstermektedir. Böylece sanat hem akıl hem de duygu ekseninde şekillenen bir varoluş biçimi olarak anlam kazanmaktadır. Nietzsche'ye göre, sanatın temelinde Apolloncu biçim ve Dionysosçu içsel taşkınlık yer aldığından, Sokrates ve Platon'un insanın alt seviyede kalan yönleri olarak görmekte, toplum ve birey için riskli sayılan içgüdüler, esrime, coşku ve düşsel deneyimler bulunmaktadır. Bu nedenle, sanatın hakikati ortaya çıkarmak gibi bir iddiası olmamakta; aslında onun yarattığı şeyin yalnızca bir yanılsama olduğunu savunmaktadır (Işık, 2020). Nietzsche, Apollon ve Dionysos'u hayatın içindeki yaratıcı güçler olarak görmekte, bu iki gücün sanatta birleşmesi, yaşamın derinliğini ve karmaşıklığını yansıtan tragedyanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Demir, 2022). Bu düşünce, Nietzsche'nin sanatın doğasına dair radikal yaklaşımını yansıtmaktadır. Ona göre, sanat, hakikati temsil etme iddiasında değildir; aksine, yaşamın kaotik ve içsel gücünü, yanılsamanın büyüsüyle ifade etmektedir. Bu, sanatın yalnızca düzen ve formun ifadesi değil, aynı zamanda taşkınlık, esrime ve içgüdülerin özgürce açığa çıkması anlamına geldiğini göstermekte, böylece, sanatın yaratıcı doğası, insanın karmaşık varoluşunu ve onun sürekli çatışma halindeki içsel dünyasını yansıtmaktadır.

Antik Yunan tragedyasının kökenindeki iki temel güç olan Apollon ve Dionysos'un sanata dair taşıdıkları sembolik anlamlar, Nietzsche'nin sadece estetik yaklaşımını değil, aynı zamanda felsefi düşüncesinin de yapı taşlarını oluşturmaktadır (Vanleene, 2011). Nitel araştırma yöntemlerinden literatür taranarak yapılan bu araştırmanın amacı, Nietzsche'nin sanat felsefesi anlayışındaki Apollon ve Dionysos betimlemeleri kullanılarak sanatçı ve sanat eserlerini incelemektir.

Apollon

Nietzsche'ye göre, Apollon, tüm yaratıcı güçlerin kaynağı olarak sadece ışık ve parlaklık tanrısı değil, aynı zamanda kehanetin de tanrısıdır. İçsel düş dünyasının güzelliğini şekillendiren bu ışık, sıradan gerçekliğin boşluklarını dolduran daha üstün ve derin bir hakikati simgelemektedir. Bu durum, uykuda ve düşte iyileştirici bir güç olarak ortaya çıkan doğanın bilinciyle de yakından ilişkilenmekte ve yaşamı anlamlı kılan sanatsal yaratımın simgesel bir ifadesi olarak görülmektedir (Nietzsche, 2010). Apollon, ışığın, bilgeliğin, ölçünün ve dengenin tanrısı, aynı zamanda "sınır"ın ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Sanatında görsel formun belirleyici olması, sanatçı ile eseri arasına, hatta eserle onu kavrayan zihin arasına net sınırlar çizmektedir. Her şeyi aydınlatan ışığıyla varlıkları olduğu gibi açığa çıkarırken, insanı gördüğünden ayıran bu özelliği ile Apollon aklın simgesi olarak ifade edilmektedir (Vanleene, 2011). Bu bakış açısı, Apollon'un sanatsal yaratım sürecindeki merkezi rolünü güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Nietzsche'nin felsefesinde, Apolloncu güç, yaşamı düzenleyici ve şekillendirici bir ilke, kaosun karşısında bir denge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, Apollon'un ışığı, sadece görünür dünyayı aydınlatmakla kalmamakta, aynı zamanda insanın hayal gücünü ve içsel dünyasını şekillendirmektedir. Bu ışık, belirsizliği ve kaosu sınırlandırarak, sanatı net biçimler ve anlamlı yapılar içinde sunmakta, böylece insanın dünya karşısındaki konumunu yeniden tanımlamaktadır.

Apollon, uyum ve düzenin tanrısı olarak aynı zamanda kural ve ölçüyle ilişkilendirilmektedir. Delphoi'de yılan/ejderha Python'u öldürdükten sonra kurduğu tapınağın girişinde yer alan "Kendini bil" sözü, Apollon'un bireyselliğin simgesi olarak kimliğini tanıma ve sınırlarını bilme çağrısı olarak görülmektedir. Bu ifade, kişinin kendini net bir şekilde tanımasını, toplum içinde özgün bir varlık olarak yerini bulmasını ve bu belirgin kimlikle uyum içinde yaşamasını öğütlemektedir. Sanatın biçim ve form yönü de bu Apolloncu prensiplerin yansıması olarak kabul edilmektedir (Şeref, 2019). Bu yaklaşım, Apollon'un insan doğasındaki denge, düzen ve kendini bilme ihtiyacını vurgulayan felsefi boyutunu ortaya koymaktadır. Apollon'un, sınırları ve ölçüyü simgelemesi, sanatı yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda bireyin kendini keşfetme süreci olarak da tanımlamaktadır. Bu, sanatın yalnızca içsel bir taşkınlık değil, aynı zamanda anlamlı bir yapı ve form arayışı olduğunu göstermektedir. Böylece, Apolloncu prensipler, bireyin kaos karşısında kendini bulmasını ve yaşamını anlamlandırmasını sağlayan bir rehber niteliği taşımaktadır. Apollon'un yarattığı düşsel dünyalar, yaşamın sert gerçeklerinden kaçışı temsil etmekte ve bu anlamda bir tür gerçeklikten kopuşu ifade etmektedir. İnce bir tülün ardından seçilmiş ve saflaştırılmış bir dünya sunan Apolloncu perspektif, insanı karşılaşmaktan çekindiği ya da cesaret edemediği durumlardan korurken, aynı zamanda onun hayatın bütünsel yapısıyla bağ kurmasını da sınırlamaktadır (Vanleene, 2011).

Antik Yunanlılar, düşlerin kaynağını Apollon'un doğasıyla açıklamaktadırlar. Apollon, güzelliğin ve görünüşün kendi başına bütünsel olduğunu, yüzeyin altında yatan gerçekliğin ise bilgelik ve tanrısal nitelikler taşıdığını savunmaktadır. Ona göre, sanat, doğada gördüğümüz ve yaşanmayı hak eden değerlerin birliğinden doğmaktadır. Bu nedenle, varoluş ancak sanatla anlam kazanmakta ve doğaya dokunmadan gerçek bir sanatsal yaratımın mümkün olmadığı savunulmaktadır (Yapık, 2019). Bu bakış açısı, Apollon'un sanatı yalnızca biçimsel güzellikle sınırlamayıp, aynı zamanda derin bir içsel anlamla ilişkilendirdiğini göstermektedir. Ona göre, sanatın değeri, yüzeydeki görünüşten daha fazlasını, yani varoluşun özünü ve doğanın içsel

uyumunu yansıtmaktadır. Bu nedenle, gerçek bir sanat eseri, doğanın çok katmanlı yapısını ve onun içsel düzenini kavramadan yaratılamamaktadır. Böylece, Apolloncu sanat, güzelliği yüzeysel bir yansıma değil, aynı zamanda evrenin derinliklerinden gelen bir hakikat ifadesi olarak görmektedir.

Nietzsche'nin yaklaşımında Apollon, sanatın "iyi ve yararlı yanılsama" karakterini temsil etmektedir. Sanat, bir illüzyon dünyası kurmakta ve bu dünyanın izleyicisi veya okuyucusu, tıpkı sakin bir kıyıdan izler gibi, sanatın canlandırdığı sahneleri izlemektedir (Şeref, 2019). Apollon, yalnızca düzenin ve güzelliğin değil, aynı zamanda yanılsamanın yatıştırıcı gücünün de simgesi olarak görülmektedir. Bu yanılsama, izleyiciyi gerçekliğin keskinliğinden koruyarak, ona daha anlamlı ve estetik bir dünya sunmaktadır. Böylece sanat, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine, ona derinlik ve biçim kazandırarak insan ruhuna hitap etmektedir. Bu bağlamda Apollon, sanatın tanrısı olarak, insanın hayal ve düş dünyasını simgelemektedir (Vanleene, 2011). Yine Apollon, duyguların ve tutkuların serbestçe ifadesi, saf bir arınma olarak görülebilmektedir. Nietzsche'ye göre sanat, hakikate bir teselli sunma işlevi taşımaktadır. Herakleitos'un da gözlemlediği gibi, evren, temelde durağanlıktan yoksun, sürekli değişen ve bu yüzden teselliye ihtiyaç duyan bir kaos olarak nitelendirilmektedir (Şeref, 2019). Bu bağlamda sanatın yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda insanın varoluşsal kaygılarına karşı bir savunma mekânizması olduğunu vurgulamaktadır. Apolloncu sanat, kaosun karşısında biçim, düzen ve anlam arayışının ifadesi olarak görülmektedir. Bu nedenle, sanatın yarattığı yanılsama, insanın karmaşık dünyayı daha anlaşılır ve yaşanabilir kılma çabasının bir yansımasıdır. Böylece, Apollon'un ışığı altında yaratılan sanat, insana, belirsizlikler karşısında teselli bulabileceği sembolik bir sığınak sunmaktadır.

Dionysos

Üzümün ve şarabın tanrısı olan Dionysos, aynı zamanda kaosun, sürekli değişimin ve yaratıcı gücün sembolü olarak tanımlanmaktadır. O, var olanın yok olup yeninin onun yerini alması zorunluluğuyla yaratma ve yıkım döngüsünü, içgüdüsel hareketleri, hayvani tutkuları, esrime ve sarhoşluğu temsil etmektedir (Şeref, 2019). Yine sanatın kökeninde, Apollon'un yanı sıra yer alan önemli ilke olarak bilinmekte, eski Yunanlıların şarap tanrısı Dionysos tarafından temsil edilmektedir. Mitolojik anlatılara göre, ormanlar ve açık alanlarda yaşayan bu doğa tanrısı, insanın içsel yaşam gücünü ve canlılığını simgelemektedir (Vanleene, 2011). Bu yaklaşım, Dionysos'un sanattaki temel rolünü ve insanın içsel dünyasına dair güçlü sembolizmini ortaya koymaktadır. Dionysos, kontrol edilemeyen tutkuların, özgür yaratıcılığın ve sınırsız coşkunun simgesi olarak, Apolloncu düzenin karşısında yer almaktadır. Bu nedenle, sanatın kökeninde, aklın sınırlarının ötesine geçerek, insanın içgüdüsel ve duygusal doğasını açığa çıkaran bir güç olarak önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Böylece, Dionysos'un varlığı, sanatı yalnızca biçimsel güzellikle sınırlamayıp, aynı zamanda yaşamın içsel enerjisini ve dönüşüm gücünü yansıtan derin bir ifade alanı haline getirmektedir.

Tanrılar, Apollon'un temsil ettiği akıl süzgecinden geçirilerek anlaşılabilmektedir. Ancak tanrıların doğasına tam anlamıyla ulaşabilmek için, doğanın vahşi güçlerini ve içsel dürtüleri temsil eden yeni bir tanrı, Dionysos, var olmaktadır. Dionysos, şarabın ve doğanın tanrısı olarak, insanın doğayla kaynaşmasının simgesi olarak kabul edilmektedir. O hem sevinci hem de kederi içinde barındırmakta ve baştan çıkarıcı, yeryüzüne ait bir tanrı olarak bilinmektedir. Dionysosçu esriklik, yaratma ve yıkma kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, hayatın acımasızlığını ve çaresizliğini kabullenen bir varoluşu temsil etmektedir. Ona göre, sarhoşluk hali, yaşamın iradesinin en saf ifadesi olarak tanımlanmaktadır (Yapık, 2019). Bu bakış açısı, Dionysos'un insan doğasındaki karmaşıklığı ve çelişkileri kucaklayan bir tanrı olduğunu ortaya koymaktadır. Dionysos, yalnızca doğanın kaotik ve yıkıcı gücünü değil, aynı zamanda yaratıcı enerjisini de simgelemektedir. Bu nedenle, onun varlığı, insanın hem sınırları aşma hem de kendini yeniden yaratma arzusunu

yansıtmaktadır. Böylece Dionysosçu esriklik, insanın kontrol edilemeyen içsel güçleriyle yüzleşmesini ve varoluşun derin anlamını keşfetmesini sağlayan, özgürleştirici bir deneyim olarak kabul edilmektedir.

Nietzsche'ye göre, Dionysosçu olan, herhangi bir sanatçının bilinçli yaratımından bağımsız olarak, doğanın kendisinden fışkıran yaratıcı bir enerji olarak tanımlanmaktadır. Dionysosçu ruh hali, tamamen kendini aşma ve sınırlarının ötesine geçme anlamında derin bir esrime durumu olarak bilinmektedir. Ancak bu kendinden geçme hali, diyalektik bir öz-bilinç ile sabitlenmedikçe, alışılmışın dışında, sıra dışı bir mantığa kapı aralamaktadır (Küçükalp, 2011). Bu yaklaşım, Dionysosçu sanatın özgür ve kontrolsüz doğasını güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Dionysos, yaratıcılığın bilinçli sınırlardan bağımsız, içsel bir taşkınlık olarak ortaya çıkmasını temsil etmektedir. Bu nedenle, Dionysosçu esrime, yalnızca duygusal bir coşku değil, aynı zamanda varoluşun temel güçlerinin serbest bırakılması anlamına gelmektedir. Ancak bu özgürleşme, içsel dengeden yoksun olduğunda, insanı kaosun uçurumuna sürükleyebilecek bir tehlike de barındırmaktadır.

Dionysos, insanın bilinçdışı dünyasında yatan, öğrenilmemiş ve köklü güdülerin ifadesi olmakla; özgürlüğün, coşkunun ve taşkınlığın alanını temsil etmektedir. Aklın sınırlayıcı etkilerinden tamamen bağımsız olması, onun doğa tanrısı olarak görülmesinin en önemli nedenlerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Çünkü Dionysos, kültürel baskılardan arınmış, törpülenmemiş ve vahşi olarak nitelendirilen insan doğasının simgesidir (Vanleene, 2011). Bu yaklaşım, Dionysos'un insanın derinlerde yatan, dizginlenmemiş doğasını temsil ettiğini vurgulamaktadır. Dionysos, özgürlüğün ve saf içgüdülerin simgesi olarak, insanın toplumsal normlardan ve rasyonel kısıtlamalardan bağımsız olan yönünü açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle, Dionysosçu deneyim, bireyin kendini aşma, sınırlarını yıkma ve içsel kaosla yüzleşme süreci olarak görülmekte, böylece Dionysos, hem yaratıcı hem de yıkıcı güçlerin kaynağı olarak, insan doğasının karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü temsil etmektedir. Bu tür niteliklerin bir tanrıda cisimleşmesi, onların mutlak uyum ve düzen karşısında kesin bir zıtlık içinde olmaması gerektiğini göstermektedir. Bu, yalnızca karşıtlıklarla sınırlı kalmayan, daha geniş anlamları içeren bir bakış açısını temsil etmektedir (Yapık, 2019).

Apollon ve Dionysos Karşıtlığı

Nietzsche'nin bakış açısına göre, Yunan tragedyası, Apollon ve Dionysos arasındaki çatışmadan doğmuştur ve bu gerilim, tragedyaların kendisinde görüldüğü gibi kusursuz bir dengeye sahiptir. Tragedyanın, bu iki karşıt gücün sentezi olarak ortaya çıktığı bilinmektedir (Şeref, 2019).

Apollon ve Dionysos, kimi zaman çatışan, kimi zaman ise uyum içinde bir araya gelen iki zıt figür olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle, aralarındaki ilişki basit bir ikilik olarak görülememektedir. Doğanın sanatsal eğilimlerini temsil eden bu tanrılardan Apollon hayali, Dionysos ise esrikliği simgelemektedir. Güzel sanatların kökeni düş dünyasında yatmakta; düş, bize biçimin saf ve arıtılmış görüntüsünü sunmaktadır. Onun gerçek olmadığı bilinmesine rağmen, bu saf biçimden alınan estetik hazzın düşlerin büyüsünden geldiği ifade edilmektedir (Demir, 2022). Bu ilişki, sanatın doğasındaki ikiliği ve yaratıcı sürecin dinamik yapısını ortaya koymaktadır. Apollon'un düzen ve biçim arayışı, Dionysos'un taşkın ve sınırsız enerjisiyle karşılaştığında, ortaya çıkan gerilim, sanatsal ifadenin en derin kaynağını oluşturmaktadır. Bu nedenle, sanat, yalnızca kusursuz biçimlerin dünyasında değil, aynı zamanda içsel çatışmaların ve taşkın duyguların ifadesinde de anlam bulmakta böylece Apollon ve Dionysos, birbirinden ayrılamaz iki yaratıcı güç olarak, sanatın doğasını ve insan ruhunun derinliklerini yansıtan semboller olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda insanın doğasındaki iki temel yönü temsil eden Apollon, içgüdülerini kontrol ederek ölçülü davranışı teşvik eder ve bu nedenle insanı doğal özünden uzaklaştırmaktadır. Buna karşılık, Apollon'un çektiği sınırları yıkarak yaşamın özünü

ve daha derin yüzünü ortaya koyan Dionysos, bu mesafeyi ortadan kaldırmaktadır (Vanleene, 2011). Yine Dionysos, varoluşun ilkel kaosunu ve yaşamın kendisinden doğup ona geri dönen sonsuz döngüyü temsil etmektedir. Apollon, bu kaotik gücü tamamen bastıramamaktadır. Bu yüzden, sanat, gerçekliğin üzerine ne kadar perde çekerse çeksin, bu temel birliği tam anlamıyla kavrayamamakta ve kontrol altına alamamaktadır (Demir, 2022).

Sanatın Apolloncu ilkesi hayal kurmak, Dionysosçu ilkesi ise esrime üzerine kuruludur. Bu durumda, sanatçı ya hayallerin ustası olan bir Apolloncu ya da esrikliğin derinliklerinde kaybolan bir Dionysosçu olacaktır (Işık, 2020). Nietzsche, Apollon ve Dionysos arasındaki uyumdan çok, daha baskın bir Dionysosçu bakış açısına yönelmektedir. Her ne kadar "Güç İstenci"ni gelecekteki en büyük eseri olarak görmüş olsa da bu kitabı tamamlayamaması nedeniyle içeriği tartışmalı kalmıştır. Bununla birlikte, "Böyle Buyurdu Zerdüşt", onun Dionysosçu düşüncesinin en yüksek ifadesi olarak kabul edilmektedir. Bu, Batı'nın fazlasıyla Apolloncu olduğunu ve bu dengenin zorunlu karşıt kutbunun Dionysos olduğunu göstermektedir (Şeref, 2019). Bu bağlamda, Nietzsche'nin sanat ve felsefesinde Dionysosçu ruhun merkezde olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre, gerçek yaratıcılık, sınırların ötesine geçme cesaretini göstermekle mümkündür. Bu nedenle, Dionysosçu yaklaşım, insanın kendini aşma, içsel kaosla yüzleşme ve yaşamın özüne dokunma arzusunun en güçlü ifadesi olarak görülmektedir. Yine Nietzsche, yaşamı yalnızca düzen ve akılla değil, aynı zamanda taşkın bir enerjiyle anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Nietzsche'ye göre, düş, imgelerle dolu bir dünya olarak bireyi dikkate alırken, esriklik ise bireyselliği yok eden ve mistik bir bütünlük içinde eriten bir gerçekliktir. Bu nedenle, her sanatçı ya Apolloncu bir düş sanatçısı ya da Dionysosçu bir esriklik sanatçısı olarak, doğanın bu doğrudan sanat durumlarının bir taklitçisi olarak görülmektedir (Nietzsche, 2010). Bu yaklaşım, sanatın iki temel yaratıcı gücünü ortaya koymaktadır. Apolloncu sanatçı, net biçimlerin ve bireysel ifadelerin dünyasında hareket ederken, Dionysosçu sanatçı, sınırları aşarak kendini kolektif ve içgüdüsel bir bütünlükte kaybetmektedir. Bu karşıtlık, sanatın hem kişisel hem de evrensel olabilen doğasını vurgulamaktadır. Böylece, sanatçı, içsel çatışmalarını ve yaratıcı enerjisini bu iki zıt güç arasında dengeleyerek, insan ruhunun derinliklerine inen bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Yine Nietzsche, Yunan tragedyasında olduğu gibi, sanatçı hem esrikliğin hem de düşlerin temsilcisi olabileceğini, onu, Dionysosçu sarhoşluk ve kendinden geçmiş mistik bir vazgeçiş içinde, coşkulu korolardan uzak, yere çökmüş halde hayal edebileceğimizi, aynı zamanda Apolloncu düş etkisiyle kendi durumunu, yeni dünyanın en derin temeliyle birleşen metaforik düş imgesiyle açıklayan bir figür olarak da düşünebileceğimizi savunmaktadır (Nietzsche, 2010)

Aydınlık ve bilinçle özdeşleşen, temsile dayalı görsel sanatların tanrısı Apollon ile içgüdülerin ve bilinçdışının somutlaşmış hali olan şarap tanrısı Dionysos, Nietzsche'nin yapıtlarında sıkça vurgulanan ve eleştirilen "gerçeklik" kavramına dair güç istencini ifade eden iki temel sembol olarak karşımıza çıkmaktadır (Vanleene, 2011). Bu bağlamda Nietzsche'nin üst insanı, estetik bir yaşam süren, beden ve ruh bütünlüğüne ulaşmış, doğadan kopmadan var olan, sanat gibi bilim üreten, sanat gibi değerler yaratan ve sürekli yenilenen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. O, plastik sanatçılar gibi somut görüşlere sahip, din adamları gibi merhametli ve bilim insanları gibi amaçlara odaklanan bir varlıktır. Bu insan, sadece Dionysos'un taşkınlığına ya da sadece Apollon'un düzenine hapsolmuş biri değildir; bu iki karşıt gücün sentezi olarak var olmaktadır. Kaosun içinden düzeni, karmaşanın içinden kosmosu çıkarmayı başaran, felsefi bilgeliği rehber edinen bir varoluşu temsil etmektedir (Coşar, 2001). Bu perspektif, Nietzsche'nin ideal insan modeli olan "üst insan"ın, Apolloncu düzen ve Dionysosçu taşkınlığın yaratıcı sentezinde şekillendiğini vurgulamaktadır. Bu figür hem rasyonel aklı hem de içgüdüsel enerjiyi kucaklayan, kendi değerlerini yaratan özgür bir varlıktır. Bu nedenle, üst insan, yaşamı yalnızca analiz eden değil, aynı zamanda onu estetik bir bütünlük içinde yeniden yorumlayan bir yaratıcı güç olarak

görülmektedir. Böylece, Nietzsche'nin felsefesinde, insanın en yüksek ifadesi, kaosun ortasında anlam bulabilme yetisiyle tanımlanmaktadır.

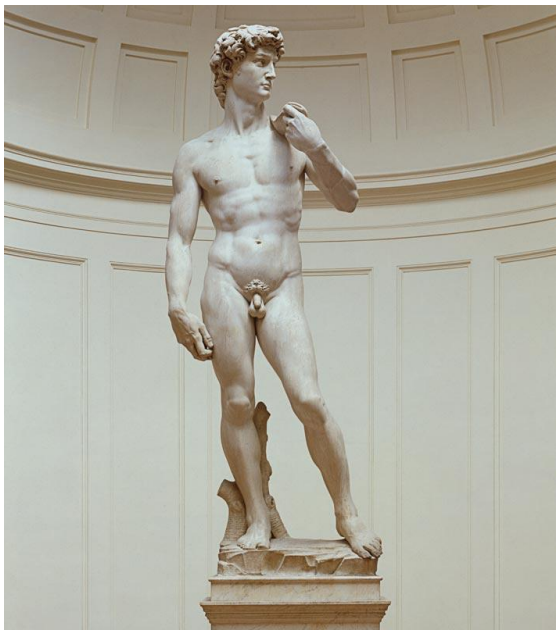
Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlığın, sanatın sınırlarını aşarak çok daha geniş bir felsefi kapsam taşıdığı düşünüldüğünde, bunun yalnızca sanata dair bir teori değil, derin bir dünya görüşü ve köklü bir felsefi zemin olduğu anlaşılmaktadır. Nietzsche'ye göre, Apollon'un hayal ve düş dünyası, bizi sürekli değişimin ve kaosun egemen olduğu varoluş dünyasından uzaklaştırmaktadır (Dereko, 2007). Bu iki zıt ilke, yan yana var olurken genellikle açık bir çatışma içindedir ve bu gerilim, birbirlerini sürekli daha güçlü ve yenilikçi doğumlara zorlamaktadır (Nietzsche, 2010). Bu bakış açısı, Nietzsche'nin düşüncesinde Apollon ve Dionysos'un yalnızca estetik kavramlar değil, aynı zamanda varoluşsal ilkeler olduğunu da ortaya koymaktadır. Apollon, düzenin, ölçünün ve bireysel sınırların simgesi olarak, insanı güvenli bir hayal dünyasına çekerken, Dionysos, sınırları aşan, kaotik ve taşkın doğasıyla insanı varoluşun temel gücüyle yüzleştirmektedir. Bu nedenle, Nietzsche'ye göre gerçek özgürlük, bu iki zıt gücün sürekli çatışması ve dengelenmesiyle elde edilebilecek, derin bir varoluşsal deneyimi ifade etmektedir.

Apolloncu sanat, görünüşten ve bakıştan alınan saf zevki paylaşırken, aynı zamanda bu zevkin ötesine geçmeyi ve belirgin görüntülerin ortadan kaldırılmasından doğan daha derin bir tatmini aramaktadır (Nietzsche, 2010). Yine Apolloncu sanat anlayışı, formdaki uyumu ve biçimsel dengeyi en yüksek değer olarak görmektedir. Bu bakış açısına göre, oluş ve değişim kavranması zor ve bu nedenle gerçek dışı kabul edilmekte; bu yüzden bu tür coşkulu değişime karşı çıkılmaktadır. Apolloncu sanatlar genellikle göze hitap eden, mimarlık, heykeltıraşlık, çömlekçilik, oyma, bezeme, süsleme ve resim gibi disiplinlerden oluşmaktadır. Uygarlıkların gelişim süreci dikkate alındığında, bu sanatların daha erken ortaya çıktığı ve daha eski olduğunu ifade etmek mümkündür (Dereko, 2007). Bu bakış açısı, Apolloncu sanatın estetik idealini ve onun tarihsel kökenlerini vurgulamaktadır. Apolloncu yaklaşım, net biçimler, ölçü ve düzen arayışıyla, insanın kaotik doğaya karşı geliştirdiği bir denge arzusunu yansıtmaktadır. Bu nedenle, Apolloncu sanat, insanın dünyayı anlamlandırma, biçimlendirme çabasının ifadesi ve kültürel gelişimin temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Böylece, bu ifade biçimi yalnızca görsel bir estetik sunmakla kalmamakta, aynı zamanda insanın içsel uyum arayışını da simgelemektedir.

Dionysosçu sanatın özündeki uyumsuzluk, sadece algılamayı istemekle kalmayıp, aynı zamanda bu algının ötesine geçme arzusuyla karakterize edilmektedir. Sonsuzluğa yönelik bu çaba, açıkça algılanan gerçekliğin verdiği saf hazda ve derin bir özlem hissinde kendini göstermekte, bu da her iki durumda da Dionysosçu bir perspektifin var olduğunu hatırlatmaktadır (Nietzsche, 2010). Dionysosçu deneyim, kişinin kendinden geçerek öznel kimliğini yitirdiği ve böylece evrensel ahenkle birleştiği bir deneyim olarak ifade edilmektedir. Bu durumda, Apolloncu deneyim bireyselliği koruyarak güven ve huzur sunarken, Dionysosçu deneyim bu bireyselliği feda ederek evrensel bütünlükle kaynaşmayı hedeflemektedir. Dünyanın karmaşasından kurtuluşun ya bireyselliği koruyarak ya da onu aşarak mümkün olduğunu savunmaktadır (Dereko, 2007). Bu perspektif, Dionysosçu sanatın bireysel sınırları aşan, coşkun ve özgürleştirici doğasını ortaya koymaktadır. Dionysosçu deneyim, insanın yalnızca kendini değil, evrensel olanı da kucaklama arzusunun bir ifadesi olarak bilinmektedir. Bu, bireysel kimliğin ötesine geçerek, yaşamın kaotik ve sınırsız doğasıyla bütünleşme arayışıdır. Böylece, Dionysosçu sanat, insanın varoluşsal gerilimlerini ve içsel taşkınlığını ifade etme yolunda, Apolloncu düzenin ötesine geçen, derin ve dönüştürücü bir yaratım sürecini temsil etmektedir.

Apollon ve Dionysos Anlayışıyla Sanat Pratiklerinin İncelenmesi

Sanatsız bir hayatın anlamsız bir boşluk olduğunu düşünen Nietzsche, sanatın; insanın yaşamı olumlamasına, kaostan güzellik yaratmasına ve kendi potansiyelini açığa çıkarmasına olanak sağladığını düşünmektedir. Apollon ve Dionysos tanrı figürlerini kullanarak bu figürlerin sanatın iki yönünü temsil ettiğini savunmuştur. Bu anlayışla Michelangelo Buonarroti(1475-1564)'nin "Davut (David, 1501-1504)" (Görsel 1) eserini incelemek mümkündür. Michelangelo'nun en ünlü eserlerinden biri olan bu heykel, idealize edilmiş insan formu ve mükemmel anatomik oranlarıyla dikkat çekmektedir. Güçlü, sakin ve dengeli duruşu, insanın akılcı doğasını ve fiziksel mükemmelliğini vurgulamaktadır. Yüzdeki odaklanmış ifade, Apolloncu akılcılığın bir sembolü olarak görülebilmektedir. Sanatçının bir başka eseri "Kıyamet Günü (The Last Judgment, 1536-1541)" (Görsel 2) tablosunda ise kaotik figürler, yoğun duygular ve karmaşık sahnelerle, insanın günahları ve kurtuluş umudunu bir araya getirmektedir. Hareketli kompozisyonlar ve dramatik anlatım, ruhsal taşkınlığın ifadesi olarak görülmektedir. Bu ruhsal taşkınlığı Dionysoscu anlayışa açıklamak mümkündür. Sanat tarihine önemli eserler kazandıran pek çok sanatçının eserlerini Nietzsche'nin sanat anlayışı ekseninde incelemek olasıdır.



Görsel 1. Michelangelo Buonarroti, Davut, 5,17 m, 1501-1504

Görsel 2. Michelangelo Buonarroti, Kıyamet Günü, 1.370 x 1.200 cm, 1535–1541

Francisco Goya(1746-1828)'nın "Şemsiye (The Parasol-1777)" (Görsel 3) eseri, izleyene neşeli, zarif ve dengeli bir sahne sunmaktadır. Rokoko stilinden etkilenmiş olan tablo, bir genç kadının bir adam tarafından şemsiye ile gölgelenmesini göstermektedir. Figürlerin idealize edilmiş pozları ve canlı renk paleti, saray yaşamının hafifliğini ve zarafetini yansıtmakta ve Goya, burada Apolloncu düzen ve toplumsal normların uyumunu vurgulamaktadır. "Çocuklarını Yiyen Satürn (Saturn Devouring His Son-1820-1823)" (Görsel 4) eseri ise Goya'nın geç döneminde, sağır olduktan sonra yarattığı 'Kara Resimler' serisinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dionysosçu bir yaklaşım sergileyen eserde mitolojik bir figür olan Satürn, kendi oğlunu vahşice yerken betimlenmiştir. Gözleri delirmiş gibi açılmış, kasvetli ve kanlı bir sahne sunmaktadır. Parçalanmış vücutlar, karanlık arka plan ve kontrolsüz fırça darbeleri, insan doğasının en karanlık ve yıkıcı yönlerini açığa çıkarmaktadır. Bu eserin Dionysoscu taşkınlık, içgüdüsel yıkıcılık ve içsel kaosun bir manifestosu olarak ifade edilmesi mümkündür.

Görsel 3. Francisco Goya, Şemsiye, 104 x 152 cm, 1777

Görsel 4. Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 146 x 83 cm, 1819-1823

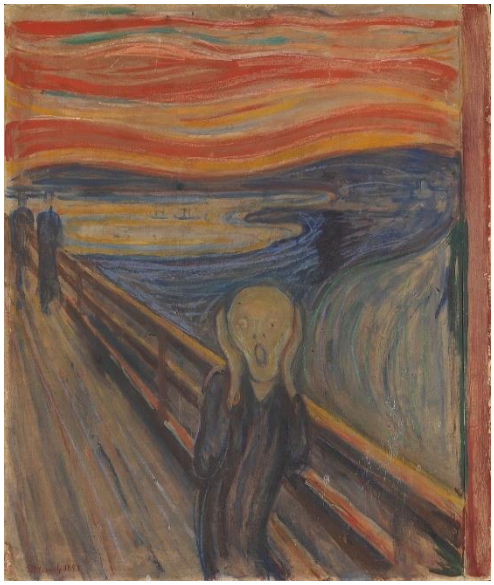
Benzer bir anlayışla Vincent Van Gogh(1853-1890)'un Patates Yiyenler (The Potato Eaters-1885) (Görsel 5) eserini incelemek mümkündür. Hollanda köylülerinin zor yaşamını konu alan bu kompozisyonda, karanlık bir iç mekânda toplanmış, sade giyimli beş köylü bulunmaktadır. Topraktan çıkan patatesleri paylaşan figürler, fiziksel emek ve sade yaşamı temsil etmektedirler. Kalın konturlar ve koyu tonlar, sahneyi daha ciddi ve ağır kılmaktadır. Van Gogh, bu tabloda toplumsal dayanışma ve emek kavramlarını vurgulayarak Apolloncu düzen ve toplumsal yapının gücünü yansıtmaktadır. Van Gogh'un bir başka eseri Yıldızlı Gece (Starry Night-1889) (Görsel 6) ise sanatçının zihinsel olarak zorlandığı bir dönemi simgelemektedir. Saint-Rémy-de-Provence'deki akıl hastanesinde yaptığı bu eser, sanatçının ruhsal taşkınlıklarını ve duygusal yoğunluğunu ortaya koymaktadır. Tabloda, gece gökyüzü girdap gibi dönen yıldızlarla doludur, kasaba ise karanlık ve hareketsiz olarak resmedilmiştir. Yoğun mavi ve sarı tonların çarpıcı kontrastı, içsel fırtınaların dışavurumudur. Bu eser, Dionysoscu bir anlayışla bireysel sınırların erimesi, doğanın sınırsız gücü ve kozmik kaosun görsel ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 5. Vincent van Gogh, Patates Yiyenler, 82 x 114 cm, 1885

Görsel 6. Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 73,7 x 91,1 cm, 1889

Van Gogh ile aynı dönemlerde yaşamış olan Kuzeyli sanatçı Edvard Munch(1863-1944)'un "Bahar (Spring-1889)" (Görsel 7) adlı eserini de Apollon ve Dionysos anlayışıyla incelemek mümkündür. Munch'un sakin ve kontrollü bir döneminde üretildiği ilkbaharın yenileyici gücünü temsil eden sahne, açık renklerin ve yumuşak tonların hâkimiyetindedir. Genç bir kadın pencere kenarında otururken, dışarıdaki doğa sakin ve dengeli resmedilmiştir. Apolloncu bir anlayış ile betimlenebilecek bu eserdeki net hatlar ve sakin renk paleti, bireyin doğayla olan uyumunu ve içsel huzuru vurgulamaktadır. Sanatçının en ikonik eserlerinden biri olan "Çığlık (The Scream-1893)" (Görsel 8) ise Dionysoscu bir yaklaşımla varoluşsal korku ve içsel krizlerin güçlü bir ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Deforme olmuş, ağız açık bir figür, kan kırmızı bir gökyüzü altında boğuk bir çığlık atarken betimlenir. Dalgalar halinde akan çizgiler ve yoğun renk kontrastları, insan ruhunun sınırlarını aşan bir taşkınlık yaratmaktadır. Bu eser, bireysel kimliğin erimesi, toplumsal kaygının doruk noktası ve insanın varoluşsal dehşetiyle yüzleşmesini temsil etmektedir.

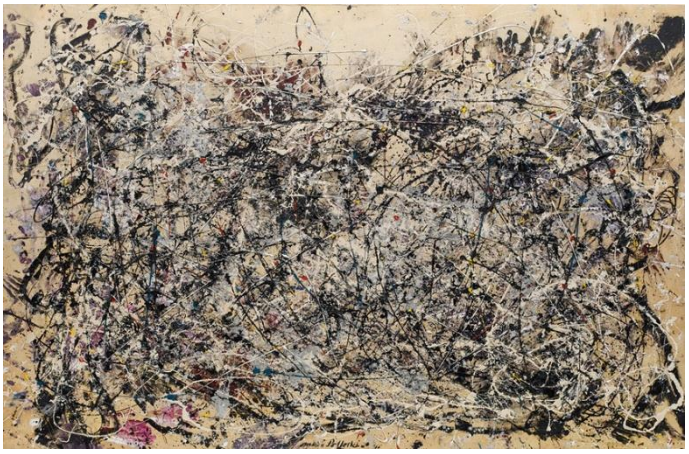
Görsel 7. Edvard Munch, Bahar, 1889



Görsel 8. Edvard Munch, Çığlık, 91 x 73,5 cm, 1893

Benzer ifade biçimlerini dönemimize daha yakın tarihli eserlerde de gözlemlemek mümkündür. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock(1912-1956)'un "Erkek ve Kadın (Male and Female-1942)" (Görsel 9) adlı eseri figüratif ve sembolik unsurlara, net hatlara ve sembolik formlara sahiptir. Apolloncu bir yaklaşımla değerlendirilmesi mümkün olan bu eser, kadın ve erkek figürlerinin ayrıştığı, geometrik ve yapısal bir kompozisyon içermektedir. Rasyonel düşünce ve sembolik anlatım ön plandadır, figürlerin sınırları belirgin olarak görülmektedir. Pollock'un damlatma tekniğiyle ürettiği "Numara 1A (Number 1A-1948)" (Görsel 10) adlı eserini ise Dionysoscu bir anlayışla değerlendirmek mümkündür., Eser, tamamen içgüdüsel, özgür ve kaotik boya sıçramalarıyla doludur. Fırça kullanılmadan doğrudan tuval üzerine damlatılan boyalar, sanatçının bedensel hareketlerinin ve içsel taşkınlıklarının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kontrolsüz enerji, sınırsız özgürlük ve düşüncenin akışkan doğasının, Dionysosçu taşkınlığı yansıttığını ifade etmek mümkündür.

Görsel 9. Jackson Pollock, Erkek ve Kadın, 73 x 49 cm, 1942



Görsel 10. Jackson Pollock, Numara 1A, 161,61 x 261,62 x 4,6 cm, 1949

Pollock ile birlikte Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Mark Rothko(1903-1970)'nun eserlerini de Nietszhce'nin sanat anlayışı kapsamında değerlendirmek mümkündür. Rothko, "Beyaz Merkez (*White Center*-1950)" (Görsel 11) eserinde minimalist bir yaklaşım sergilemiştir. Büyük renk blokları, dikkatlice seçilmiş tonlarla oluşturulmuş yatay katmanlar şeklinde düzenlenmiştir. Dingin ve net renk geçişleri, izleyicinin zihninde sakinlik ve denge hissi yaratmaktadır. Eser, soyut dışavurumculuğun Apolloncu bir yorumu olarak görülebilmekte, sade fakat derinlikli bir huzur sunmaktadır. Rothko'nun "Bordo Üzerine Siyah (*Black on Maroon*-1958)" (Görsel 12) adlı eseri ise derin, karanlık ve içsel bir yolculuğun temsili olarak görülmektedir. Koyu kırmızı ve siyahın yoğun birleşimi, izleyiciyi içine çeken, neredeyse hipnotik bir atmosfer yaratmaktadır. Rothko, Dionysosçu bir yaklaşımla ele aldığı eserinde insan ruhunun karanlık tarafını, varoluşsal korkuları ve içsel krizleri soyut bir dille ifade etmektedir.

Görsel 11. Jackson Pollock, Numara 1A, 205,8 x 141 cm, 1950

Görsel 12. Jackson Pollock, Bordo Üzerine Siyah, 266,7 x 381,2 cm, 1958

Eserlerinde izleyeni zihinsel bir yolculuğa çıkaran Yayoi Kusama(1929-)'ın "Bal Kabağı (*Pumpkin*-1990)" (Görsel 13) eserinde de Nietszche'nin sanatsal ifade anlayışını gözlemlemek mümkündür. Kusama'nın en ikonik eserlerinden biri olan bu çalışma, belirgin formlar ve tekrarlanan desenlerle dikkat çekmektedir. Parlak sarı ve siyah noktalarla kaplanmış kabak, düzen ve simetriyi sembolize etmektedir. Net sınırları ve ritmik desenleri, zihinsel düzen arayışını yansıtmaktadır. Bu anlayış Apolloncu ifade ile özdeşleştirilebilmektedir. Sanatçı, "Sonsuz Aynalı Odalar (*Infinity Mirror Rooms*)" (Görsel 14) isimli eserinde ise sonsuzluk hissi veren, sınırsız alanlar yaratan ve gerçekliği aşan deneyimler sunmaktadır. Aynalar ve ışıklarla dolu bu odalar, izleyiciyi sonsuz bir tekrarın içine çekmektedir. Görsel taşkınlık, optik yanılsamalar ve benlik kaybı hissi, Dionysosçu özgürlük ve sınırların erimesini temsil etmektedir.

Görsel 13. Yayoi Kusama, Balkabağı, 53,5 x 45 cm, 1990

Görsel 14. Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Odalar, 2013

SONUÇ

Sonuç olarak, Nietzsche'nin sanat felsefesi, Apolloncu düzen ve Dionysosçu kaos arasındaki karşıtlığın yaratıcı gerilimini, insanın varoluşunu anlamlandırma yolundaki temel güç olarak

görmektedir. Nietzsche'ye göre, sanat, bu iki zıt gücün sürekli çatışması ve geçici uzlaşmasıyla hayat bulmakta ve insanın içsel dünyasındaki karmaşıklığı, tutkuları ve içgüdüleri açığa çıkaran bir ifade alanı yaratmaktadır. Apollon, sınırların, düzenin ve netliğin temsilcisidir. Michelangelo'nun "Davut" heykelinde olduğu gibi, formun mükemmel uyumunu ve insan bedeninin idealize edilmiş ifadesini simgelemektedir. Dionysos ise sınırsızlığın, taşkınlığın ve içsel özgürlüğün tanrısıdır. Bu, Pollock'un "Number 1A" eserinde görülen özgürce akan boya sıçramaları veya Van Gogh'un "Yıldızlı Gece"sinde kozmik kaosun döngüsel hareketleriyle kendini göstermektedir. Bu eserler, insanın yalnızca akılla sınırlı bir varlık olmadığını, aynı zamanda taşkın tutkuların, içgüdülerin ve kontrolsüz enerjilerin bir bütünü olduğunu ortaya koymaktadır. Nietzsche'nin düşüncesinde sanat, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda insanın varoluşsal kaygılarına, içsel çatışmalarına ve özgürlük arayışına yönelik derin bir yanıt olarak ortaya çıkmaktadır. Bu, Edvard Munch'un "Çığlık" eserinde görülen yoğun varoluşsal korkudan, Yayoi Kusama'nın "Sonsuz Aynalı Odalar"ında kaybolan benliğe kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Apolloncu sanat, net sınırlar ve düzen arayışıyla, insanın içsel dünyasını sakinleştiren ve anlam kazandıran bir perspektif sunarken, Dionysosçu sanat, sınırsızlık, esrime ve taşkınlıkla, varoluşun kaotik yönlerine kapı aralamaktadır. Bu zıt güçlerin sanattaki sentezi, yalnızca bireysel deneyimleri değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümleri ve kültürel gelişimleri de şekillendirmektedir. Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" tablosundaki kontrolsüz vahşet ve içgüdüsel korku, insan doğasının en karanlık yanlarını ortaya koyarken, aynı sanatçının "Şemsiye" tablosu, toplumsal düzenin ve zarafetin Apolloncu sembolizmini yansıtmaktadır. Nietzsche'ye göre, bu iki gücün sürekli çatışması, insanın kendi sınırlarını aşma ve varoluşun özüne ulaşma çabasının temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle, sanat, yalnızca geçmişin pasif bir yansıması değil, aynı zamanda geleceğe yönelik yaratıcı bir güç, sürekli bir yeniden inşa ve dönüştürme süreci olarak görülmektedir. Bu bağlamda, sanatçı hem rasyonel aklın rehberliğinde hem de içsel taşkınlıkların etkisinde, insan ruhunun derinliklerine yolculuk eden bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin bu estetik anlayışı, yalnızca sanatı değil, aynı zamanda insan doğasını, kültürel dönüşümü ve bireysel özgürlüğü anlamada da merkezi bir role sahiptir. Bu nedenle, sanat, insanın kaosun ortasında anlam bulma çabasını ve varoluşun derinliklerine ulaşma arzusunu temsil eden en güçlü araçlardan biri olarak her zaman varlığını koruyacaktır.

KAYNAKÇA

Demir, A. B. (2022). Schopenhauer ve Nietzsche'de Sanat Ve Yaşam. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (34), 123-141.

Dereko, A. (2007). Nietzsche'de tragedya sanatı.

Yapık, M. S. (2019). NİETZSCHE'NİN TRAJİK DÜŞÜNCESİNDE APOLLON VE DİONYSOS KARŞITLIĞI. *Journal of International Social Research*, *12*(65).

Şeref, C. (2019). Nietzsche: Apolloncu Dionysos ile Karşılaşınca. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, *9*(2), 271-292.

Küçükalp, K. (2011). NIETZSCHE FELSEFESİNDE APOLLON-DIONYSOS ya da VARLIK-OLUŞ KARŞITLIĞI. *Felsefe Dünyası*, (53), 41-52.

Vanleene, S. M. A. (2011). NİETZSCHE'NİN SANAT ANLAYIŞI BAĞLAMINDA APOLLON VE DİONYSOS. *Felsefe Dünyası*, (53), 237-252.

Işık, S. (2020). Mitosa Karşı Logos ya da Dionysos'a Karşı Sokrates: Tragedyanın Doğuşu'nda Felsefe ve Sanat Karşıtlığı. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (12), 31-50.

Coşar, M. (2001). NIETZSCHE FELSEFESİNDE DÜRTÜ VE METAFOR KAVRAMLARI. *Felsefe Dünyası*, *1*(33), 83-90.

Nıetzsche, F. (2010). Tragedyanın Doğuşu, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 https://www.myartprints.co.uk/a/michelangelo-buonarroti/DavidMichelangeloBuonarroti.html

Görsel 2 https://resimbiterken.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/last-judgement-michelangelo.jpg

Görsel 3 https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goya-lucientes-francisco-de/francisco-de-goya-lucientes-semsiye-371/

Görsel 4 https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/oglunu-yiyen-saturn-francisco-goya/333160

Görsel 5 https://usercontent-one.translate.goog/wp/magazine.artland.com/wp-content/uploads/2022/02/potato-eaters.jpg?media=1690186145&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

Görsel 6 https://tr.wikipedia.org/wiki/Yıldızlı_Gece#/media/Dosya:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 7 https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/List_of_paintings_by_Edvard_Munch?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc#/media/File%3AEdvard_Munch_-_Spring_(1889).jpg

Görsel 8 https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/The_Scream?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc#/media/File%3AEdvard_Munch%2C_1893%2C_The_Scream%2C_oil%2C_tempera_and_pastel_on_cardboard%2C_91_x_73_cm%2C_National_Gallery_of_Norway.jpg

Görsel 9 https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=7YKFZJ&titlepainting=Male%20and%20Female&artistname=Jackson%20Pollock

Görsel 10 https://terraingallery.org/wp-content/uploads/2015/08/pollock-number-1A-1948-850px.jpg

Görsel 11 https://artisticjunkie-com.translate.goog/wp-content/uploads/2019/01/Mark-Rothko-White-Center-Painting.jpg?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

Görsel 12 https://www-mark--rothko-org.translate.goog/black-on-maroon.jsp?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

Görsel 13 https://uploads4.wikiart.org/images/yayoi-kusama/pumpkin-1990.jpg

Görsel 14 https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-alan-duygusu-sonsuz-aynali-odalar-3565517

İŞİTME YETERSİZLİĞİ OLAN BİREYLER İÇİN TİTREŞİM VE GÖRSEL GERİBİLDİRİM İÇEREN MÜZİKSEL ÖĞRETİM MODELLERİ

Dr. Öğretim Üyesi Sinem Miraç ÖZTÜRK[1]

Öz

Bu çalışma, işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen çok-duyulu (haptik ve görsel geri bildirim içeren) üç farklı müzik öğretim prototipinin pedagojik etkililiğini ve kullanıcı deneyimlerini karma yöntem yaklaşımıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nitel doküman analiziyle elde edilen temaların, ilgili nicel etki büyüklüğü verileriyle desteklendiği gömülü karma desen kapsamında yapılandırılmıştır. Analize dahil edilen üç bağımsız çalışma, çok-duyulu müzik öğretim prototiplarının işitme yetersizliği olan bireyler üzerindeki öğrenme çıktıları ve kullanıcı deneyimleri açısından ölçülebilir sonuçlarını sunmaktadır. Nitel analizde, prototiplerin teknik özellikleri, uygulama bağlamları, kullanıcı deneyimleri ve öğrenme çıktıları tematik olarak kodlanmış; erişilebilirlik, ritmik ve melodik performans, öz-yeterlik ve duyuşsal geri bildirim ile uyarlanabilirlik temaları ortaya konmuştur. Nicel analizde ise, çalışmaların rapor ettiği grup ortalamaları, standart sapmalar ve örneklem büyüklükleri kullanılarak Hedges'in g etki büyüklükleri Comprehensive Meta-Analysis yazılımıyla hesaplanmış ve %95 güven aralıklarıyla sunulmuştur. Bu çalışma, nitel temalar ve nicel etki büyüklüğü bulgularını bütüncül biçimde birleştirerek, işitme yetersizliği olan bireylerin müzik öğreniminde çok-duyulu öğretim modellerinin etkisini kapsamlı biçimde değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: İşitme Yetersizliği, Çok-Duyulu Müzik Öğretimi, Haptik Ve Görsel Geri Bildirim, Karma Yöntem, Etki Büyüklüğü.

Musical Instruction Models Incorporating Vibration and Visual Feedback for Individuals with Hearing Impairment

Abstract

This study aims to examine the pedagogical effectiveness and user experiences of three multisensory (haptic and visual feedback-based) music teaching prototypes developed for individuals with hearing impairments, employing a mixed methods research design. The study is structured within an embedded mixed design framework, where themes derived from qualitative document analysis are supported by related quantitative effect size data. The three independent studies included in the analysis present measurable outcomes and user experiences regarding multisensory music teaching prototypes for individuals with hearing loss. In the qualitative analysis, the technical features, application contexts, user experiences, and learning outcomes of the prototypes were thematically coded, resulting in themes such as accessibility, rhythmic and melodic performance, self-efficacy and sensory feedback, and adaptability. Quantitative analysis involved calculating Hedges' g effect sizes using group means, standard deviations, and sample sizes reported in the studies, conducted through the Comprehensive Meta-Analysis software with 95% confidence intervals. By integrating qualitative themes with quantitative effect size results, this study provides a comprehensive evaluation of the impact of multisensory teaching models on music learning for individuals with hearing impairments.

Keywords: Hearing İmpairment, Multisensory Music Teaching, Haptic And Visual Feedback, Mixed Methods, Effect Size.

[1] Bayburt Üniversitesi

GİRİŞ

Müzik öğrenimi geleneksel olarak işitsel kanallar aracılığıyla gerçekleşse de, birçok çalışma çok duyulu bütünleşme süreçlerinin bilişsel ve duyu-motor becerilerinin gelişimini desteklediğini göstermiştir. Paivio (1991), Çift Kodlama Kuramı'nda aynı bilgiyi sözel/görsel ve dokunsal kodlarla işlemenin hafızada daha sağlam izler oluşturduğunu belirtirken; geleneksel müzik eğitimi -çoğunlukla- işitsel algıya dayalı olsa da, çok duyulu öğrenme ortamları bilişsel yükü azaltıp öğrenme etkinliğini artırmaktadır (Shams & Seitz, 2008; Moreno & Mayer, 2007).

Özel gereksinimli bireylerdeki işitsel eksiklikleri telafi etmek için titreşim (haptik) ve LED tabanlı görsel ipuçları içeren prototipler geliştirilmiştir (Nanayakkara, Taylor, Lomas & McPherson, 2009). Haptik-sinestezik uyarının ritim ve melodi algısını geliştirdiği, LED görsellerinin ise zamanlama ve nota tanımlamasını desteklediği bildirilmiştir. Darrow & Tsiris (2013), müzik terapilerinin motivasyonu ve sosyal etkileşimi artırdığını vurgulamış ve haptik geri bildirimin bu kazanımları güçlendirdiğini ileri sürmüştür. Ayrıca, biyoloji eğitiminde titreşim geri bildirimi, kavram öğrenimini %25 oranında iyileştirerek haptik teknolojilerin disiplinler arası uygulanabilirliğini göstermiştir.

İşitme yetersizliği olan bireylerde müzik ritmi, temposu ve dinamik öğelerinin anlaşılmasını kolaylaştırmak için geliştirilen haptik ve görsel geri bildirim modelleri; titreşim motorları ve LED tabanlı görsel göstergeler aracılığıyla müzik parametrelerini çok duyulu deneyimlere dönüştürerek kullanıcıların ritmik yapıyı ve dinamik değişimleri daha etkili bir şekilde algılamasını sağlar. Müzik deneyimlerini işitme yetersizliği olan bireyler için erişilebilir kılmayı amaçlayan teknik yaklaşımlar, Darrow & Tsiris (2013) tarafından özel eğitimde müzik terapisi uygulamalarına ilişkin vurgulanan motivasyon ve sosyal etkileşim kazanımlarına paralel bir yol izlemektedir. Nanayakkara et al. (2009), katılımcıların haptic chair prototipi kullanarak fiziksel titreşimleri LED tabanlı görsel göstergelerle senkronize ederek ritmik desenleri takip etmedeki doğruluklarını %40'a kadar artırdıklarını bildirmiştir. Bu çalışma dokunsal ve görsel uyarımların sinerjik etkisine dair ilk somut kanıtı sunarken, aynı zamanda prototipin ergonomik tasarımının kullanıcı konforu üzerindeki belirleyici rolünü ortaya koymaktadır.

Modelin bir sonraki aşamasında Nanayakkara et al. (2009), renk kodlamalı nota akışını titreşim geri bildirimiyle birleştiren geliştirilmiş model sayesinde işitme yetersizliği olan öğrencilerde melodik motiflerin tanınması ve doğru tekrarlanma oranlarını %30-40'a kadar iyileştirmişlerdir; bu sonuç, çok duyulu öğrenme ortamlarının yalnızca ritim algısını değil aynı zamanda melodik yapıyı ve dinamik kontrolü de desteklediğini göstermektedir. Çalışmada kullanılan titreşim motorlarının tablet tabanlı görsel arayüzü ve konumlandırma seçenekleri, farklı yetersizlik profillerine uyum sağlama açısından örnek teşkil etmektedir.

Fletcher'in (2021) haptik stimülasyon kiti çalışması, bileklik ve omuz askısı aracılığıyla iletilen düşük frekanslı titreşim dalga formlarının, ses perdesi ve ritim algısında önemli iyileştirmeler sağladığını ortaya koymuştur. Özellikle, omuz bandı konumlandırmasının motor zamanlama stabilitesini artırdığı bulgusu, haptik arayüzlerin tasarımında biyomekânik yerleştirme stratejilerinin önemine işaret etmektedir.

Bu bağlamda, işitme yetersizliği olan bireyler için titreşim ve görsel geri bildirim tabanlı müzik öğretim modellerinin pedagojik entegrasyonu, kullanıcı konforu, erişilebilirlik, uzun vadeli etki ve ölçeklenebilirlik boyutlarının birlikte değerlendirildiği çok katmanlı bir araştırma gündemini gerektirmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında bu çalışmada, üç temel prototip modelin karşılaştırmalı analizi yapılacaktır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen üç farklı çok duyulu (haptik ve görsel geri bildirim temelli) müzik öğretim modelinin etkinliğini incelemekte olup, belirli sınırlılıkları içermektedir.

Analize yalnızca üç bağımsız çalışma dahil edilmiştir: Nanayakkara et al. (2009) tarafından geliştirilen dokunsal sandalye (haptic chair) prototipi, Fulford, Ginsborg & Goldbart (2011) tarafından uygulanan renk kodlu görsel ve titreşimli geri bildirim modeli ve Branje et al. (2010) tarafından tasarlanan sırta uygulanan titreşimli dokunsal uyarım sistemi.

Dahil edilen çalışmaların tamamı kısa süreli müdahalelere dayandığı için, uzun dönemli etkiler, öğrenme kalıcılığı ve beceri transferine dair sonuçlar sunulamamaktadır. Ayrıca, katılımcılardaki bireysel farklılıklar (işitme seviyesi, yaş, önceki müzik deneyimi gibi) ayrıntılı olarak analiz edilmediğinden, bulguların tüm

Kuramsal Çerçeve

Bu bölümde işitme yetersizliği olan bireylere yönelik titreşim (haptik) ve görsel geribildirim temelli müzik öğretim modellerinin arkasındaki temel kuramsal yaklaşımlar ele alınacaktır.

Çok-Duyusal Öğrenme Kuramları

Çok-duyusal öğrenme (multisensory learning), bireylerin birden fazla duyusal modaliteyi (işitsel, görsel, dokunsal vb.) aynı anda kullanarak bilgi edinmelerini destekleyen bütünsel bir öğrenme yaklaşımıdır (Shams & Seitz, 2008; Stern, Desmond, Waddell, Talbot, Okray, Jacob, Vargas-Gutierrez & Otto, 2023; Murray, Lewkowicz, Amedi & Wallace, 2016). Bu yaklaşım, özellikle duyusal yetersizlikleri olan bireylerde telafi edici duyusal girdilerin bütünleştirilmesini sağlayarak öğrenme sürecinin etkinliğini artırmayı amaçlamaktadır (Shams & Seitz, 2008).

Bilişsel psikoloji ve nöropedagojiye dayanan çok duyulu öğrenme kuramları, çevresel uyaranların tek bir duyuya değil, birden fazla duyusal kanala hitap etmesi durumunda öğrenme kalitesinin arttığını savunmaktadır (Shams & Seitz, 2008; Chalas, Anagnostopoulou, Karagianni, Paraskevopoulos, & Bamidis, 2024). Paivio'nun İkili Kodlama Kuramı (Dual Coding Theory), bilginin sözel ve görsel yollarla işlendiğinde daha güçlü bilişsel temsiller oluşturduğunu öne sürmektedir (Paivio, 1991). Bu çerçevede, işitsel girdileri titreşim (haptik) ve görsel ipuçlarıyla desteklenmesi, özellikle işitme yetersizliği olan bireylerde öğrenme sürecini derinleştirebilmektedir (Gellevij, van der Meij, de Jong, & Pieters, 2002).

Nörobilimsel çalışmalar, çok-duyulu uyaranların beynin birden fazla entegrasyon bölgesinde (örn. superior temporal sulkus ve intraparietal sulkus) daha yüksek aktivasyonlara neden olduğunu göstermiştir (Stein & Stanford, 2008). Bu bulgular, işitsel yetersizlik gibi tekil duyusal eksikliklerin görsel ve haptik müdahale programlarıyla büyük ölçüde telafi edilebileceğini göstermektedir (Merabet & Pascual-Leone, 2010).

Çok-duyusal öğrenme kuramları, özellikle özel gereksinimli bireylerin eğitiminde alternatif öğrenme yolları sunarak katılımı, motivasyonu ve bilgi işleme düzeyini artırma potansiyeline sahip olabilmektedir. Bu kuramlar doğrultusunda geliştirilen müzik öğretim modelleri yalnızca ritim ve melodi algısını değil, aynı zamanda öz yeterlilik ve bilişsel farkındalığı da desteklemektedir.

Çift Kodlama Kuramı

Çift Kodlama Kuramı (Dual Coding Theory), Allan Paivio tarafından geliştirilen ve bilişsel psikoloji alanında yaygın olarak kabul gören bir öğrenme kuramıdır. Bu kurama göre bilgi zihinde

iki ayrı ancak etkileşimli kodlama sistemiyle temsil edilir: sözel (verbal) ve görsel (nonverbal) sistemler (Paivio, 1991).

Sözel sistem dil tabanlı bilginin işlenmesini ve depolanmasını sağlarken; görsel sistem; nesneler, görüntüler ve uzamsal ilişkiler gibi görsel-uzamsal bilginin işlenmesini sağlar. Çift kodlama yaklaşımı, öğrenme süreçlerinde sözel ve görsel uyaranların birlikte sunulmasının bilginin daha etkili kodlanmasını ve uzun süreli bellekte daha kalıcı temsillerin oluşturulmasını sağladığını öne sürmektedir. Bu bağlamda özellikle işitme yetersizliği olan bireylerde görsel geri bildirimin sözel bilgi yerine veya sözel bilgiye ek olarak sunulması bilişsel yükü azaltmakta ve öğrenme etkinliğini artırmaktadır (Clark & Paivio, 1991).

Müzik eğitimi bağlamında değerlendirildiğinde, notaları renklerle eşleştirme, ritmik yapıları grafiksel olarak sunma veya haptik titreşimlerle destekleme gibi çok-duyulu stratejiler, Çift Kodlama Kuramı'nın temel prensipleriyle örtüşmektedir. İşitsel verileri görsel ve/veya taktil duyularla aynı anda sunmak, yalnızca bilgi kodlama sürecini değil aynı zamanda hatırlama ve üretim becerilerini de güçlendirmektedir (Mayer & Fiorella, 2014). Bu kuram, işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen müzik öğretim modellerinde görsel ve haptik desteklerin pedagojik değerini açıklamak için temel bir kuramsal dayanak sunmaktadır.

Özel Eğitimde Müzik Pedagojisi

Müzik pedagojisi; bireylerin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişimini desteklemek için müziksel öğrenme süreçlerini yapılandırmayı amaçlayan disiplinler arası bir alan olarak tanımlanmaktadır (Abrahan, Justel & Benítez, 2017; Stekić, 2024). Özel eğitim bağlamında müzik pedagojisi ise; bireysel farklılıklar, gelişimsel özellikler ve özel gereksinimler doğrultusunda farklılaştırılmış, erişilebilir ve kapsayıcı öğretim stratejileri geliştirmeye odaklanır (Darrow & Tsiris, 2013).

Araştırmalar, müzik eğitiminin özel gereksinimli bireylerde dikkat, hafıza, motor koordinasyon, sosyal etkileşim ve öz yeterlik gibi alanlarda önemli gelişmelere katkıda bulunduğunu göstermektedir (Hallam, 2010; Rickson ve McFerran, 2007). Müzikal aktivitelerin özellikle otizm spektrum bozukluğu (OSB), işitme bozukluğu, öğrenme güçlüğü ve gelişimsel gecikme gibi tanılarla yaşayan bireylerde duyusal bütünleşme ve iletişim becerilerinin geliştirilmesinde önemli bir araç olduğu vurgulanmaktadır (Geretsegger et al., 2014).

Bu bağlamda özel eğitimde de kullanılan müzik öğretim modelleri; Orff Schulwerk, Dalcroze Eurhythmics, Kodály Method gibi çok duyulu ve deneyime dayalı teknikleri ve müzik terapisi temelli modelleri içermektedir. Bu yöntemler bireylerin akademik öğrenme süreçlerine katkıda bulunmakta ve sosyal-duygusal gelişimini desteklemektedir (Szűcs, Kerekes, Kiss, Radócz & Váradi, 2024; Mas & Muñoz, 2017; Moret-Tatay, Marín-Liébana, Blasco-Magraner & Bernabé-Valero, 2021). Özellikle işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen müzik öğretim modelleri, müzik yapılarını bünyesinde barındırarak görsel ve haptik geri bildirimler yoluyla erişilebilirliği artırmaktadır. Böylelikle özel gereksinimli bireylerin aktif katılımı desteklenmekte ve kapsayıcı bir öğrenme ortamı oluşturulmaktadır (Hammel, 2004).

Erişilebilirlik Tasarım İlkeleri

Erişilebilirlik tasarım ilkeleri, bireylerin fiziksel, bilişsel, duyusal veya iletişimsel sınırlamalarından bağımsız olarak çevreyle tam ve eşit bir şekilde etkileşime girebilmelerini sağlamayı amaçlayan evrensel yönelimli tasarım stratejilerini ifade etmektedir (Suwannawut, 2009; Dike, Bang & Gwimi, 2024). Bu ilkeler, özellikle eğitim ortamlarında yetersizliğe sahip bireylerin öğrenme süreçlerine katılımını kolaylaştıran fiziksel ve dijital erişim çözümlerinin geliştirilmesini teşvik etmektedir (Burgstahler, 2015).

Erişilebilirlik tasarımının temelini oluşturan evrensel tasarım (Universal Design) yaklaşımı; öğrenme materyallerinin, dijital arayüzlerin ve pedagojik uygulamaların tüm kullanıcılar için işlevsel olmasını hedeflemektedir (CAST, 2018). Bu çerçevede sunulan yedi temel ilkeden bazıları kullanımda eşitlik, esneklik, sezgisel algılanabilirlik ve düşük fiziksel çaba gereksinimidir (Connell et al., 1997).

Müzik eğitimi özelinde erişilebilirlik; işitme, görme veya fiziksel hareket kısıtlılığı olan bireylerin müziksel aktivitelere aktif katılımını kolaylaştıracak teknolojik ve pedagojik çözümlerin geliştirilmesini gerektirmektedir. Örneğin, görsel müzik notasyonu yazılımları, haptik geri bildirimli enstrümanlar ve alternatif giriş cihazları gibi araçlar bu ilkelerin somut örnekleridir (Edwards, 2016). Ayrıca, dijital teknolojilerin ve artırılmış/karma gerçeklik sistemlerinin erişilebilirlik ilkelerine göre tasarlanması, özel gereksinimli bireylerin etkileşim düzeylerini ve öğrenme motivasyonlarını anlamlı biçimde artırmaktadır (Al-Azawei, Serenelli ve Lundqvist, 2016). Böylece, yalnızca fiziksel erişim değil, aynı zamanda bilişsel ve duyuşsal erişim de desteklenmiş olmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen çok-duyulu (haptik ve görsel geri bildirim temelli) üç farklı müzik öğretim prototipinin pedagojik etkililiğini ve kullanıcı deneyimlerini incelemek amacıyla karma desenli bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırma, nitel doküman analizi yoluyla elde edilen temaların, ilgili nicel çıktılarla (etki büyüklüğü verileri) desteklendiği gömülü karma desen kapsamında yapılandırılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Seçim Kriterleri

Analize dahil edilen çalışmalar, çok-duyulu müzik öğretim prototiplerinin uygulandığı, işitme yetersizliği olan bireylerin katılımıyla gerçekleştirilmiş ve öğrenme çıktıları hakkında ölçülebilir sonuçlar sunan üç bağımsız araştırmadır:

1. Nanayakkara et al. (2009): Haptic Chair – Titreşimli sandalye + LED görsel senkronizasyonu.
2. Fulford, Ginsborg & Goldbart (2011): Renk kodlu görsel + taktil geri bildirim sistemi.
3. Branje et al. (2010): Sırta entegre vibrotaktil stimülasyon kiti.

Seçim kriterleri şunlardır:

(1) prototip temelli çok-duyulu öğretim uygulamalarına yer verilmesi, (2) katılımcı grubunun işitme yetersizliği tanısı taşıması, (3) öğrenme çıktılarının kantitatif verilerle raporlanmış olması ve (4) müdahale süreci ile geri bildirim türlerinin ayrıntılı biçimde açıklanması.

Veri Analizi

Nitel Analiz

Çalışmaların içerikleri tematik doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Analiz sürecinde, prototiplerin teknik özellikleri, uygulama bağlamları, kullanıcı deneyimleri ve öğrenme çıktıları tematik olarak kodlanmıştır. Kodlar aşağıdaki temalarda birleştirilmiştir:

- Erişilebilirlik ve kullanıcı konforu
- Ritmik ve melodik performans çıktıları
- Öz-yeterlik ve duyuşsal geri bildirim

- Uyarlanabilirlik ve etkileşimsel öğrenme

Nicel Analiz ve Etki Büyüklüğü Hesaplamaları

İlgili çalışmaların sonuç bölümlerinde doğrudan paylaşılan nicel bulgular kullanılarak, Hedges'in g etki büyüklüğü değerleri hesaplanmıştır. Bu hesaplamalarda, her bir çalışmadan elde edilen grup ortalamaları, standart sapmalar ve örneklem büyüklükleri temel alınmıştır.

Etki büyüklüğü değerleri, Comprehensive Meta-Analysis (CMA) yazılımı aracılığıyla hesaplanmış ve %95 güven aralıkları ile birlikte raporlanmıştır. Heterojenlik düzeyleri için I^2 istatistiği kullanılmış; bu oranların düşük ya da orta düzeyde olması, bulguların karşılaştırılabilirliğini desteklemiştir.

Bu kapsamda, etki büyüklüğü hesaplamaları mevcut dokümanlar arası bulguların ikincil yorumuna olanak tanımak amacıyla yapılmıştır. Böylece, nitel temalar ve nicel çıktılar birlikte değerlendirilerek çok-duyulu öğretim modellerinin etkisi bütüncül biçimde ele alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Ritim Senkronizasyonu ve Yorum

Katılımcıların metronom eşliğinde ritim üretimi sırasında gösterdikleri zaman sapmalarına dayalı analizde, üç çalışmanın birleştirilmiş verileri ritim senkronizasyonu üzerinde orta ila yüksek bir etki göstermiştir (g = 0.78, %95 CI [0.44, 1.12]). Bu bulgu Çok-Duyusal Öğrenme Kuramları çerçevesinde değerlendirildiğinde, haptik ve görsel girdilerin zamanlama süreçleri için bilişsel destek sağladığını ortaya koymaktadır. Nanayakkara et al., (2009) çalışmasındaki haptic chair, tempo içselleştirmesini doğrudan vücut aracılığıyla sağlarken, Fulford et al., (2011) renk kodlamasıyla zamanlama için görsel bir referans sağlamıştır. Branje et al., (2010) sırt bölgesine uygulanan düşük frekanslı titreşimlerle ritmik duyumun somatik temsiline katkıda bulunmuştur. Orta düzeydeki heterojenlik (I^2 = 51,2%), bu sistemlerin duyusal modalitesinde, konumunda ve tekniğinde farklılıklar olduğunu göstermektedir.

Tablo 1

Ritim Senkronizasyonu Gösterimi

Ölçüt	Etki Büyüklüğü (g)	Heterojenlik (I^2)	Yorum
Ritim Senkronizasyonu	0.78 [0.44, 1.12]	51.2%	Orta-yüksek etki; haptik/görsel destek tempo içselleştirmeyi güçlendiriyor.

Melodik Tekrar Doğruluğu ve Yorum

Dört nota uzunluğundaki melodik motiflerin doğru tekrar oranlarından hesaplanan etki büyüklüğünün anlamlı ve orta düzeyde olduğu bulunmuştur (g = 0.64, %95 CI [0.29, 0.99]). Çift Kodlama Kuramı'na göre, görsel ve dokunsal kanallar aracılığıyla bilginin aynı anda sunulması bilişsel temsili güçlendirmektedir. Burada, Nanayakkara et al. (2009) tarafından geliştirilen görsel frekans spektrumları; Fulford et al. (2011) tarafından geliştirilen renk-titreşim kombinasyonu ve Branje et al. (2010) tarafından geliştirilen çok bölgeli titreşim yerleşimi melodik motiflerin ayırt

edilmesini kolaylaştırmıştır. Heterojenlik düşük çıkmıştır ($I^2 = 22.6\%$), bu da öğrenme çıktılarının modele göre oldukça tutarlı olduğunu göstermektedir.

Tablo 2

Melodik Tekrar Doğruluğu Gösterimi

Ölçüt	**Etki Büyüklüğü (g)**	**Heterojenlik (I^2)**	**Yorum**
Melodik Tekrar Doğruluğu	0.64 [0.29, 0.99]	22.6%	Orta etki; çift kodlama destekli temsil melodik takipte etkili.

Öz-Yeterlik Algısı ve Yorum

Katılımcıların müzik üretim sürecine yönelik öz güvenlerinde anlamlı bir artış olduğu gözlenmiştir ($g = 0.52$, %95 CI [0.19, 0.86]). Fiziksel geri bildirimin hissedilmesi, özel eğitimde müzik pedagojisi kapsamında duygusal katılımı ve bireysel kontrol algısını güçlendirmiştir. Branje et al., (2010) çalışmasında duyusal uyarımların doğrudan vücutla ilişkilendirilmesi, müziksel etkileşimin somut deneyime dönüşmesini sağlamıştır. Fulford et al., (2011) ise katılımcıların kendi üretim süreçleri üzerinde daha fazla kontrol hissi geliştirdiğini belirtmiştir. Heterojenlik çok düşüktür ($I^2 = 8.5\%$), bu da duyuşsal kazanımların modelden bağımsız olarak tutarlı olduğunu göstermektedir.

Tablo 3

Öz-Yeterlik Algısı Gösterimi

Ölçüt	**Etki Büyüklüğü (g)**	**Heterojenlik (I^2)**	**Yorum**
Öz-Yeterlik Algısı	0.52 [0.19, 0.86]	8.5%	Orta etki; etkileşimli öğretim öz-yeterlik duygusunu destekliyor.

Bu çalışma, işitme yetersizliği tanısı almış bireyler için geliştirilen çok-duyulu (haptik ve görsel geri bildirimli) müzik öğretim modellerinin ritim, melodi ve öz-yeterlik alanlarında tutarlı ve anlamlı kazanımlar sunduğunu göstermektedir. Bulgular, dört ana kuramsal başlıkla uyum içinde şekillenmiştir:

- Çok-Duyulu Öğrenme Kuramları duyusal bütünlemenin etkisini ortaya koymuştur.
- Çift Kodlama Kuramı, görsel ve dokunsal temsilin öğrenme performansını artırdığını göstermiştir.
- Özel Eğitimde Müzik Pedagojisi, bireyselleştirilmiş müziksel deneyimlerin duyuşsal kazanımlarla ilişkisini açıklamıştır.

- Erişilebilirlik Tasarım İlkeleri kapsamında modellerin teknik yapılarının kullanıcı konforu, ayarlanabilirlik ve kapsayıcılık ilkelerine uygun biçimde şekillendiği görülmüştür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, işitme yetersizliği olan bireyler için geliştirilen haptik (titreşim) ve görsel geribildirim tabanlı müzik öğretim modellerinin bilişsel, duyusal ve motor boyutlardaki etkilerini ortaya koymaktadır. Üç temel çalışmadan elde edilen birleşik veriler, ritim senkronizasyonunda (Hedges'in g = 0.78), melodik tekrar doğruluğunda (g = 0.64) ve öz-yeterlik algısında (g = 0.52) orta ile yüksek düzeyde anlamlı kazanımlar sağlandığını göstermiştir. Bu bulgular, çok-duyulu yaklaşımların geleneksel tekil duyusal sunumlara kıyasla öğrenme sürecini nasıl zenginleştirdiğini ve müziksel beceri gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Özellikle ritim senkronizasyonundaki büyük etki büyüklüğü, titreşim motorlarının vücuda duyarlı şekilde (örneğin omuz bandı veya bileklik formunda) yerleştirildiğinde, katılımcıların zamanlama doğruluklarının anlamlı biçimde arttığını göstermiştir. Bu sonuç, sensörimotor bütünleşme teorileri ve Çok-Duyusal Öğrenme Kuramları ile uyum içinde olup; ritmik motor yürütmenin yalnızca işitsel değil, taktil destekle de pekiştirilebileceğini doğrulamaktadır. Haptik kanallar, işitme yetersizliği olan bireyler için yalnızca duyusal bir işlevi değil, aynı zamanda hareket planlamasını somutlaştıran bir öğrenme desteği sağlamaktadır. Melodik tekrar doğruluğunda elde edilen orta düzeydeki etki büyüklüğü, görsel renk kodlamalı nota akışları ile bütünleştirilen haptik geribildirimlerin, melodik örüntülerin fark edilmesi ve bellekte tutulması süreçlerine katkı sunduğunu göstermiştir. Bu bulgu, Çift Kodlama Kuramı'nın çoklu temsillerin (görsel ve dokunsal) bellek izlerini güçlendirdiği yönündeki savını desteklemektedir. Müzikal bilgi iki farklı modalitede kodlandığında, geri çağırma ve üretim performansı anlamlı biçimde artmaktadır.

Öz-yeterlik algısındaki yükseliş ise öğrenme sürecine bedensel olarak dâhil olmanın ve doğrudan geribildirim almanın bireysel kontrol ve başarı hissini artırdığını ortaya koymuştur. Bu kazanım; özel eğitimde müzik pedagojisi perspektifinden bakıldığında, bireyselleştirilmiş öğrenme deneyimlerinin öz-güven ve motivasyon üzerindeki etkisini göstermektedir.

Heterojenlik analizleri, ritim senkronizasyonu bulgularında çalışmalara özgü farklılıkların (örneğin titreşim frekansları, cihaz tasarımı, görsel şema detayları) etkili olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, ileriki araştırmalarda prototip yapılandırmalarının sistematik biçimde tanımlanması ve ölçme prosedürlerinin standartlaştırılması önerilmektedir.

Müzik öğretiminde çok-duyulu stratejilerin entegre edilmesinin, işitme yetersizliği olan bireyler için pedagojik ve psikososyal açıdan güçlü kazanımlar sunduğunu göstermektedir. Bu modeller, grup etkinliklerinde eşzamanlı uyarımlarla iş birliğini ve etkileşimi artırmakta, bireysel uygulamalarda ise müziksel farkındalığı ve öz-düzenlemeyi desteklemektedir. Ancak bu modellerin eğitim ortamlarında yaygınlaştırılması yalnızca pedagojik değil, aynı zamanda teknik ve ekonomik boyutların birlikte değerlendirilmesini gerektirebilmektedir. Haptik ünitenin dayanıklılığı, pil ömrü, titreşim motorlarının hassasiyeti gibi donanımsal unsurlar ile görsel arayüzlerin kullanılabilirliği, sürdürülebilir bir öğretim altyapısının ana bileşenleridir. Bu nedenle, modüler donanım tasarımı, yazılım güncellenebilirliği ve kullanıcı eğitimine yönelik uygulamalı rehberlerin hazırlanması büyük önem taşımaktadır.

Bu teknolojilerin eğitim, mühendislik ve sağlık gibi farklı alanlarda işlevsel biçimde geliştirilebilmesi için interdisipliner iş birlikleri teşvik edilmelidir. Kullanıcı merkezli tasarım döngülerine işitme yetersizliği olan bireylerin, öğretmenlerin ve araştırmacıların birlikte

katılması, erişilebilir, esnek ve etkili müzik öğretim modellerinin geleceğini biçimlendirecek kapsayıcı bir vizyonun temelini oluşturabilmektedir.

KAYNAKÇA

Abrahan, V., Justel, N., & Benítez, M. (2017). Benefits of Music Training in Child Development: A Systematic Review. Revista Internacional de Educación Musical, 5, 61 69. https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p061-069.

Al-Azawei, A., Serenelli, F., & Lundqvist, K. (2016). Universal Design for Learning (UDL): A content analysis of peer-reviewed journal papers from 2012 to 2015. Journal of the Scholarship of Teaching and Learning, 16(3), 39–56. https://doi.org/10.14434/josotl.v16i3.19295

Branje, C. J., Maksimowski, M., Karam, M., Fels, D. I., & Russo, F. A. (2010). Vibrotactile display of music on the human back. In 2010 Third International Conference on Advances in Computer-Human Interactions (pp. 154–159). IEEE. https://doi.org/10.1109/ACHI.2010.40

CAST. (2018). Universal Design for Learning Guidelines version 2.2. http://udlguidelines.cast.org

Chalas, N., Anagnostopoulou, A., Karagianni, M., Paraskevopoulos, E., & Bamidis, P. (2024). Unravelling the multisensory learning advantage: Different patterns of within and across frequency-specific interactions drive uni- and multisensory neuroplasticity. NeuroImage, 291. https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2024.120582.

Clark, J. M., & Paivio, A. (1991). Dual coding theory and education. Educational Psychology Review, 3(3), 149–210. https://doi.org/10.1007/BF01320076

Connell, B. R., Jones, M., Mace, R., Mueller, J., Mullick, A., Ostroff, E., Sanford, J., Steinfeld, E., Story, M., & Vanderheiden, G. (1997). The principles of universal design. North Carolina State University, The Center for Universal Design. https://www.sphassociates.ca/uploads/files/Principles%20of%20Universal%20Des gn.pdf

Darrow, A. A., & Tsiris, G. (2013). Music therapy and special music education: Interdisciplinary dialogues. Music Therapy Perspectives, 5(1). https://journals.qmu.ac.uk/approaches/article/view/465/482

Dike, U., Bang, E., & Gwimi, S. (2024). Universal Design Principles and Their Role in Creating Inclusive Environments for Physically Challenged Individuals. International Journal of Science, Architecture, Technology and Environment. https://doi.org/10.63680/hjfd0068.

Edwards, L. C. (2016). Music therapy and parent-infant bonding. Oxford University Press. ISBN 978-0-19 958051-4

Fletcher, M. D. (2021). Using haptic stimulation to enhance auditory perception in hearing impaired listeners. Expert Review of Medical Devices, 18(1), 63–74. https://doi.org/10.1080/17434440.2021.1863782

Fulford, R., Ginsborg, J., & Goldbart, J. (2011). Learning not to listen: The experiences of musicians with hearing impairments. Music Education Research, 13(4), 447–464. https://doi.org/10.1080/14613808.2011.632089

Gellevij, M., van der Meij, H., de Jong, T., & Pieters, J. (2002). Multimodal versus unimodal instruction in a complex learning context. The Journal of Experimental Education, 70(3), 215–239.https://doi.org/10.1080/00220970209599507

Geretsegger, M., Elefant, C., Mössler, K. A., & Gold, C. (2014). Music therapy for people with autism spectrum disorder. Cochrane Database of Systematic Reviews, (6), CD004381. https://doi.org/10.1002/14651858.CD004381.pub3

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. International Journal of Music Education, 28(3), 269–289. https://doi.org/10.1177/0255761410370658

Hammel, A. M., & Hourigan, R. M. (2011). Teaching music to students with special needs: A label-free approach (2nd ed.). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780195395402.001.0001

Mas, A., & Muñoz, E. (2017). The role of emotional skills in music education. British Journal of Music Education, 34, 243-258. https://doi.org/10.1017/S0265051717000067.

Mayer, R. E., & Fiorella, L. (2014). Learning as a generative activity: Eight learning strategies that promote understanding. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781107707085

Merabet, L. B., & Pascual-Leone, A. (2010). Neural reorganization following sensory loss: The opportunity of change. Nature Reviews Neuroscience, 11(1), 44–52. https://doi.org/10.1038/nrn2758

Moreno, R., & Mayer, R. E. (2007). Interactive multimodal learning environments: Contemporary issues and trends. Educational Psychology Review, 19(3), 309–326. https://doi.org/10.1007/s10648-007 9047-2

Moret-Tatay, C., Marín-Liébana, P., Blasco-Magraner, J., & Bernabé-Valero, G. (2021). Effects of the Educational Use of Music on 3- to 12-Year-Old Children's Emotional Development: A Systematic Review. International Journal of Environmental Research and Public Health, 18. https://doi.org/10.3390/ijerph18073668.

Murray, M., Lewkowicz, D., Amedi, A., & Wallace, M. (2016). Multisensory Processes: A Balancing Act across the Lifespan. Trends in Neurosciences, 39, 567 579. https://doi.org/10.1016/j.tins.2016.05.003.

Nanayakkara, S. C., Taylor, J., Lomas, D., & McPherson, A. P. (2009). An enhanced musical experience for the deaf: Design and evaluation of a music display and a haptic chair [Proceedings paper]. In Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '09, pp. 337 346). Association for Computing Machinery. https://doi.org/10.1145/1518701.1518756

Paivio, A. (1991). Dual coding theory: Retrospect and current status. Canadian Journal of Psychology, 45(3), 255–287. https://doi.org/10.1037/h0084305

Rickson, D. J., & McFerran, K. (2007). Music therapy in special education: Where are we now? Kairaranga, 8(1), 40–47. https://www.researchgate.net/publication/267770013_Music_Therapy_in_Special_ ducation_Where_Are_We_Now

Shams, L., & Seitz, A. R. (2008). Benefits of multisensory learning. Trends in Cognitive Sciences, 12(11), 411–417. https://doi.org/10.1016/j.tics.2008.07.006

Stein, B. E., & Stanford, T. R. (2008). Multisensory integration: Current issues from the perspective of the single neuron. Nature Reviews Neuroscience, 9(4), 255–266. https://doi.org/10.1038/nrn2331

Stekić, K. (2024). The role of active and passive music engagement in cognitive development: A systematic review. International Journal of Music Education. https://doi.org/10.1177/02557614241268049.

Stern, C., Desmond, K., Waddell, S., Talbot, C., Okray, Z., Jacob, P., Vargas-Gutierrez, P., & Otto, N. (2023). Multisensory learning binds neurons into a cross-modal memory engram. Nature, 617, 777 - 784. https://doi.org/10.1038/s41586-023-06013-8.

Suwannawut, N. (2019). Conceptual Frameworks for Design and Accessibility. Universal Access Through Inclusive Instructional Design. https://doi.org/10.4324/9780429435515 2.

Szűcs, T., Kerekes, R., Kiss, J., Radócz, J., & Váradi, J. (2024). A Systematic Review on the Emotional Dimensions of Music Education. Harmonia: Journal of Arts Research and Education. https://doi.org/10.15294/harmonia.v24i2.15113.

MİMARİNİN SİNEMA ÜZERİNDEKİ GÜÇLÜ ETKİSİNİN 'FRİDA' ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN İNCELEMESİ[1]

Buse ÖZTEKİN[2] & Seçil SEÇAL SARIGÜL[3]

Öz

Sinema, birçok disiplini bünyesinde barındıran oldukça kapsamlı bir sanattır. Işık, kurgu, ses, sahne ve dekor gibi unsurların yanı sıra, mekân kullanımı filmin temasını derinleştiren oldukça önemli bir faktördür. Bu mekânlar, filmin ait olduğu döneme ve o dönemdeki kültürel etkileşimlere ilişkin ipuçları sunarken, aynı zamanda karakterlerin içsel yapısı ve anlatının duygusal yapısını destekler. Mekânın biçimsel dili doğrultusunda sahneye yansıyan duygular, filmin tematik yapısını çok daha etkin bir biçimde izleyiciye aktarır. Bu çalışmanın amacı, sinemada mekân kullanımı çerçevesinde, Frida (2002) filminin anlatı yapısını incelemektir. Çalışma, görsel analiz ve tematik çözümleme yöntemleriyle yürütülmüş; sahneler, "yaratıcı mekân", "travma katmanı", "duygu-renk", "yansıtıcılık" ve "kültürel mekân" başlıkları altında beş temel anlatı kodu üzerinden değerlendirilmiştir. Kuramsal çerçeve olarak, Christian Metz'in sinematografik anlatı kuramı ile Giuliana Bruno'nun "Göçebe Mekânlar" yaklaşımı esas alınmıştır. Elde edilen bulgular, filmdeki mekânların yalnızca arka plan değil, anlatının duygusal, sanatsal ve kimliksel katmanlarını taşıyan etkin bileşenler olduğunu ortaya koymaktadır. Filmdeki mekânlar, Frida Kahlo'nun sanatını, kimliğini ve duygusal dünyasını yansıtan temel araçlar olarak görülmektedir. Filmin mekânsal anlatı biçimlenişi, kamera hareketi, renk, ışık gibi sinematografik bileşenler üzerinden değerlendirilmektedir. Sonuç olarak bu çalışma, film mekânlarının, karakterlerin içsel durumlarıyla bütünleşen ve aktif bir bileşen olarak anlatıyı destekleyen ögeler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mimari biçimlenişin sinema üzerindeki etkisinin bütüncül olarak okunduğu bir inceleme sunulurken, mimarinin sinema içinde sadece teknik ya da estetik bir bileşen değil, anlam üreten, kimlik inşa eden ve izleyiciyle duygusal bir bağ kuran dinamik bir araç olduğu aktarılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mimarlık, Sanat, Mekân, Frida.

An Analysis of The Strong Influence of Architecture on Cinema through The Example of 'Frida'

Abstract

Cinema is a highly comprehensive art form that encompasses multiple disciplines. In addition to elements such as lighting, editing, sound, stage design, and set decoration, the use of space is a particularly important factor that deepens a film's theme. These spaces not only provide clues about the era in which the film is set and the cultural interactions of that time, but also support the inner structure of the characters and the emotional composition of the narrative. The emotions reflected in the scene through the formal language of space convey the thematic structure of the film to the audience in a much more effective way. The aim of this study is to examine the narrative structure of the film *Frida* (2002) within the framework of spatial use in cinema. The study is conducted using visual analysis and thematic interpretation methods; selected scenes are evaluated through five main narrative codes: "creative space," "trauma layer," "emotion-color," "reflectivity," and "cultural space." The theoretical framework is based on Christian Metz's theory of

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar : %60, 2.yazar : %40

[2] Buse Öztekin, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Yüksek Lisans Enstitüsü, 23800901027@ogr.atu.edu.tr

[3] Dr. Öğr. Üyesi Seçil Seçal Sarıgül, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, ssecal@atu.edu.tr, Orcid: 0009-0005-3710-0114

cinematic narration and Giuliana Bruno's approach of "nomadic spaces." The findings reveal that the spaces in the film are not merely background settings, but active components that carry the emotional, artistic, and identity-based layers of the narrative. The spatial elements in the film are seen as essential tools reflecting Frida Kahlo's art, identity, and emotional world. The spatial narrative structure of the film is analyzed through cinematographic elements such as camera movement, color, and lighting. In conclusion, this study demonstrates that cinematic spaces are narrative elements that integrate with the characters' inner states and function as active components that support the storyline. In this context, the study offers a holistic reading of the impact of architectural configuration on cinema, arguing that architecture in film is not merely a technical or aesthetic component, but a dynamic tool that generates meaning, constructs identity, and establishes an emotional connection with the audience.

Keywords: Cinema, Arthitecture, Art, Space, Frida.

GİRİŞ

Sinema, yalnızca görsel bir sanat alanı değil, aynı zamanda mekânın, bedenin ve duyguların çok katmanlı temsil edildiği dinamik bir anlatı aracıdır. Mimarlık ise bu anlatının fiziksel biçimlenişini oluşturarak izleyicinin algısında estetik ve psikolojik bir derinlik yaratır. Bu bağlamda sinema ile mimarlık arasındaki ilişki, sadece estetik bir ortaklık olmamakla birlikte, anlam üretiminin güçlü bir etkileşimidir. Özellikle biyografik filmler, karakterin içsel dünyasıyla çevresel mekânlar arasındaki bağı açığa çıkarmada mimariden etkin şekilde faydalanır. Bu çalışmada, mimarinin sinemasal anlatı üzerindeki etkisi 2002 yapımı Frida filmi üzerinden incelenmektedir. Filmdeki mekânlar, karakterin duygusal dönüşümünü, sanatsal yaratıcılığını ve kimlik inşasını destekleyen anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı, sinema-mekân ilişkisini Frida Kahlo'nun yaşam öyküsü bağlamında çözümlemek ve mekânsal unsurların anlatıya nasıl katkı sunduğunu açığa çıkarmaktır. Nitel bir yaklaşımla yürütülen çalışmada, görsel okuma ve tematik çözümleme yöntemleri kullanılarak filmdeki seçili sahneler beş anlatı kodu (yaratıcı mekân, travma katmanı, duygu-renk, yansıtıcılık, kültürel mekân) çerçevesinde analiz edilmiştir. Kuramsal çerçeve olarak Christian Metz'in sinematografik anlatı kuramı ile Giuliana Bruno'nun göçebe mekânlar yaklaşımı temel alınmıştır.

Sinema ve Mekânsal-Bedensel Deneyim İlişkisi

Sinema, görsel-işitsel kodlarla anlam kuran sanatsal bir anlatım biçimidir. Bu bağlamda, sinemayı yalnızca bir iletişim aracı olarak görmeyen Christian Metz'e göre sinema, ikonsal bir gösterge sistemi kullanır; bu sistem, göstergenin temsil ettiği nesneye benzeyen imgeler aracılığıyla izleyicinin eğitsel süreç öncesinde bile anlam kurabilmesini sağlar. Analoji yoluyla bu imgeler evrensel düzeyde algılanabilir ve kültürden bağımsız benzerlikler üzerinden anlam üretir. Metz (1974) sinemayı "bir dil değil, sanatsal bir dil yetisidir." Olarak tanımlarken, sinemanın anlam üretme yetisine sahip olduğunu vurgular. Anlam, çoğunlukla görsel imgeler üzerinden iletilir; bu da sinemayı izleyici açısından doğrudan anlaşılır kılar. Ayrıca Metz, sinemanın yalnızca dilsel anlatımla değil, örtük kod sistemleri aracılığıyla bilinçaltına yönelik mesajlar ilettiğini belirtir. Zaman ve hareket, sinemasal anlatımda en temel bileşenler olup, hareketli görüntü, ses, müzik, yazı ve diyalog sinemanın yapı taşlarıdır (Güngör, 2017).

Giuliana Bruno, "Site-seeing: Architecture and the Moving Image" adlı makalesinde sinemanın sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda mekânsal ve bedensel bir dolaşım pratiği olduğunu aktarır (Bruno, 1997). Le Corbusier'in "promenade architecturale" (mimari gezinti) kavramına dair, mimarlığın yürüyerek deneyimlenen bir sanat olduğu düşüncesine benzer şekilde, Bruno da sinemayı, hareketli mimari gezinti olarak tanımlar. Dolayısıyla film, izleyici tarafından yalnızca izlenmez; dokunulan, hissedilen ve yaşanılan bir mekâna dönüşür. İzleyici filmi deneyimlerken onun içinde yaşar, ona dokunur ve kendi öyküsünü o yapının içinde inşa eder (Bruno, 1997). Bu

bakış açısı Eisenstein'ın "Montage and Architecture" adlı metnindeki mekânla görsel etkileşimi ele alan yaklaşımla örtüşür.

Mekân, çevresinden soyutlanamayacak kadar toplumsal ve kültürel anlamlar taşır. Fiziksel ve kültürel çevresi aracılığıyla toplum ve birey hakkında önemli bilgiler sunar. Benzer şekilde sinema filmlerinde kullanılan mekânlar da sadece görsel birer arka plan değil; anlatısal zamanın, karakter davranışlarının ve anlatının gerçeklik düzeyinin belirleyici öğeleridir (Ersoy, 2010). Bu doğrultuda, sinemasal mekânlar, fiziksel mekânların kurgusal inşası ile oluşur ve bu süreçte mimarlık aktif bir anlatı üreticisi rolü üstlenir (Çam, 2016). Mimarinin mekânlar aracılığıyla sinemaya kazandırdığı unsurlar oldukça fazladır. 20. yüzyılda modern mimarlığın gelişimiyle birlikte cam gibi yapı elemanlarının mekânlar arası geçirgenliği artırması, geleneksel görme/görülme ilişkilerini dönüştürmüştür. Bu değişim, özellikle iç–dış mekân ilişkisi, perspektif oluşumu ve sahne düzenlemelerinde yeni imkânlar yaratmıştır (Balaban, 2023). Mimarlığın sinema ile kurduğu bu bağlam, anlatının sahne üzerinden zenginleşmesini sağlar.

Mimarlık ve sinema, görsel algıya dayanan iki disiplin olarak beden-mekân etkileşimini merkeze alır ve benzer duyusal dinamikleri aktarır. Bu bağlamda, bedenin mekânla olan etkileşimi temsil edilirken, görsel ve dokunsal hafızaya dayalı bir deneyim sunulur. Pallasmaa'nın "dokunsal" kavramı ile görsel mekânların aynı zamanda bedensel bir hafıza tetikleyicisi olduğunu vurgulanır. Ancak bu deneyim, yalnızca teknik özelliklerle değil, sahnelenen mekânın duygusal ve atmosferik nitelikleriyle anlam kazanır. (Yücel ve Ökem, 2020)

Bu çalışma kapsamında odaklanılan figür, 1907 yılında doğan Meksikalı sanatçı Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón'dur. Sanatı sürrealist olarak tanımlansa da kendisi bu sınıflandırmayı reddetmiş; doğrudan kişisel deneyimlerinden beslenmiştir. (Demir, 1995). Çocukluk döneminde geçirdiği çocuk felci nedeniyle bir bacağında sorun yaşayan Frida Kahlo, lise yıllarında geçirdiği ağır trafik kazası sonucu ciddi sağlık problemleri yaşamış ve bu durum sanatına doğrudan yansımıştır. Sağlık sorunları, aşk ilişkileri ve politik duruşu onun hem sanatını hem de mekânlarla olan bağını belirlemiştir (Yayman Ataseven, 2021). Frida (2002) filmi, bu çok katmanlı yaşam öyküsünü sinemasal anlatıya taşıyarak mimarlık ve anlatı ilişkisini güçlü biçimde kurar.

Filmde, Frida Kahlo'nun yaşamının geçtiği özgün mekânların yanı sıra Teotihuacan, Xochimilco, Puebla gibi tarihi yerler de çekim mekânları olarak yer almaktadır. Ayrıca Juan O'Gorman tarafından tasarlanan Kahlo'nun San Ángel'deki stüdyo evi, San Ildefonso Ulusal Hazırlık Okulu, Casa Azul ve yeniden inşa edilmiş set mekânları filmde kullanılmıştır. Film mekânları, karakterin yaşam döngüsünü ve sanatını sahnelemeye olanak tanıyan mimari kurgularla yeniden düzenlenmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırmaya dayalı bir yapılandırma üzerinden, tematik kodlama ve görsel okuma analizleri içermektedir. Analiz filmi olarak seçilen Frida (2002) filmindeki mekânların, karakter psikolojisi ve sanatsal kimlik üzerindeki temsil durumu irdelenmektedir. Analiz sürecinin iki temel aşaması bulunmaktadır;

- Kuramsal çerçeve ve literatür taraması; çalışma, Christian Metz'in sinematografik anlatı kuramı (Metz, 1974) ve Giuliana Bruno'nun Göçebe Mekânlar yaklaşımından beslenirken (Bruno, 1997), mekân ve duygu ilişkilerini dinamik bir katman olarak incelemektedir. Ayrıca Juhani Pallasmaa'nın dokunsallık kavramı ve mimari deneyime dair görüşleri (Pallasmaa, 2005) destekleyici kaynak olarak ele alınmıştır. Bu kuramsal çerçeve, analiz sürecinin kavramsal yönlendirme aracıdır.

- Tematik çözümleme ve görsel okuma; film sahneleri seçilirken, Frida Kahlo'nun biyografik öyküsündeki kırılma anları, kimliksel dönüşümleri ve sanatsal üretim süreçlerini yansıtan mimari mekân temsiliyeti gözetilmiştir. Bu doğrultuda sahneler beş ana anlatı kodu çerçevesinde (yaratıcı mekân, travma katmanı, duygu-renk, yansıtıcılık, kültürel mekân) çözümlenmiştir. Anlatı kodları, hem mekânsal hem de psikolojik düzeyde anlam üretimi çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu bağlamda, sahne-anlatı ilişkisi, mekânsal biçimlenişler, karakter-mekân etkileşimi ve kuramsal yorum üzerinden sahne çözümlemeleri yapılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1

Tematik Çözümleme ve Görsel Okuma Çerçevesinde Anlatı Kodları

Anlatı Kodu	**Açıklama**
Yaratıcı mekân	Karakterin sanatsal üretimde bulunduğu fiziksel alan.
Travma katmanı	Karakterin yaşadığı olayların travmatik olarak işlenmesi.
Duygu - renk	Renklerin karakterdeki duygu ifadelerine yansıması.
Yansıtıcılık	Mekânlarda kullanılan mimari öğelerin yansıtıcı özellikleriyle sağlanan sahne içerikleri.
Kültürel mekân	Tarihi mekânları içerisine alarak kültürel olarak dönemi yansıtan alanlar.

BULGULAR

Çalışmada elde edilen veriler çerçevesinde, filmde mekânlar yalnızca fiziksel çevreler değil, karakterin psikolojik dönüşümünü taşıyan anlatı alanlarıdır. Özellikle Mavi Ev'in zamansal temsiliyetindeki sabitlik, Frida'nın içsel devinimini görünür kılmaktadır. Ayrıca, kullanılan renkler ve doğal ışık değişimleri, duygusal aktarımları doğrudan etkilemektedir. Özellikle kırılma anlarında (örneğin otobüs kazası sahnesi) mimari detaylar ve objeler (altın tozu, dar koridorlar, pencere ışıkları) ile karakterin yaşadığı psikolojik geçiş eşzamanlı aktarılmıştır. Filmde yer alan sahneler, belirlenen beş anlatı kodu çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu kodlar, yaratıcı mekân, travma katmanı, duygu-renk, yansıtıcılık ve kültürel mekân olarak sınıflandırılmıştır. Her bir sahne, mekânsal özellikleri, karakterle etkileşimi ve anlatı derinliği açısından değerlendirilmiştir. Tablo 2'de, sahnelerin anlatı kodları ile eşleştirilmesi ve mekânların filmdeki işlevi ve görsel yorumları özetlenmiştir. Bu yapı, sinemasal anlatıda mimarinin aktif bir bileşen olarak nasıl rol üstlendiğini somut biçimde ortaya koymaktadır.

Tablo 2

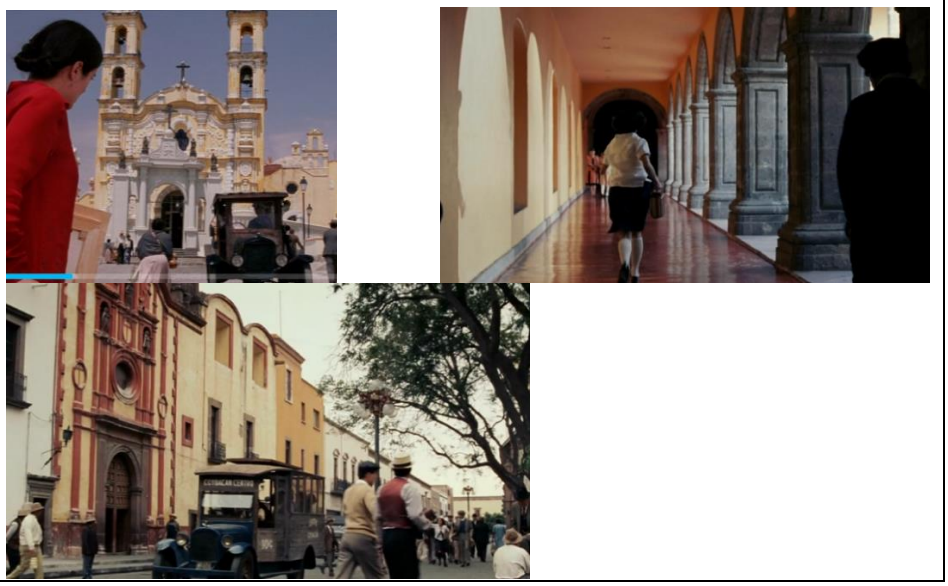
Sahnelerin Anlatı Kodları ve Mekânsal Yorumlar ile Eşleştirilmesi

Sahne Tanımı	**Anlatı Kodu**	**Mekânsal Gözlem ve Yorum**

Mavi Ev (Şekil 1)	Yaratıcı mekân	Filmin başında Frida'nın doğup büyüdüğü ve hayatının son günlerini geçirdiği 'Mavi Ev'de bir tahtta taşınırken görülmesi, evin anlatıdaki merkezi rolünü vurgular. Evin renkleri ve bitkilerin serbest yerleşimi, Frida'nın sanat anlayışındaki özgürlük ve doğallığı simgeler. Mekânın arka plandaki görsel dili, Metz'in de belirttiği gibi izleyiciye doğrudan değil, dolaylı anlatımlarla hissettirilir.
Otobüs kazası (Şekil 2)	Travma katmanı	Filmin en trajedik noktasını oluşturan kaza anında, Frida'nın elinde olduğu bilinen altın tozu etkileyici bir görsellikle kullanılmıştır. Sahne, yukarıdan bir bakışla adeta bir tablo gibi düzenlenmiş, karakterin yaşamında bir dönüm noktasını simgelemiştir. Bir obje üzerinden travmatik bir sahne oluşturulup, filmin dönüm noktası vurgulanmıştır.
Mavi Ev-Frida'nın Odası (Şekil 3)	Duygu – renk	Frida'nın babası tarafından getirilen tuval ile ilk çalışmalarına başladığı bu oda, karakterin içe dönük yaratım sürecine ev sahipliği yapar. Koyu ahşap ve krem tonlarının baskın olduğu yüksek tavanlı ve az ışık alan bu mekânda yapılan renkli resimler, kontrast etkisiyle izleyiciye güçlü şekilde yansıtılır. Balaban'ın da aktardığı gibi mekândaki ögelerin kompozisyonu, sanat üretimini doğrudan destekler.
Frida ve Diego'nun Evi (Şekil 4)	Yansıtıcılık	Ayna öğesi sıkça kullanılmıştır ve Frida'nın otoportreleriyle ilişkilendirilebilecek yansımalar yaratılmıştır. Merdiven, pencere gibi mimari ögelerin sahne düzenlemelerinde oldukça vurgulu biçimde yer alması, görsel anlatıya ve kompozisyona katkı sağlamıştır. Sık sık gösterilen galeri boşlukları dinamik ve aydınlık sahneler elde edilmesine olanak sağlamıştır.
Teotihuacan, Xochimilco, Puebla (Şekil 5)	Kültürel mekân	Tarihi ve kültürel önem taşıyan bu mekânlar, dönemin toplumsal yapısını, estetik anlayışını ve kültürel yapısını yansıtır. Yapılar, araçlar ve kıyafet seçimleri, dönemsel etkiyi aktarmada etkili birer unsur olmuştur. Balaban'ın da belirttiği gibi, bu mekânlar anlatının kimliğini yansıtmada önemli rol oynamıştır.

Şekil Listesi	
Şekil 1. Mavi Ev	
Şekil 2. Otobüs kazası	

Şekil 3. Mavi Ev-Frida'nın Odası	
Şekil 4. Frida ve Diego'nun Evi	

Şekil 5. Teotihuacan, Xochimilco, Puebla	

Frida'nın üretim alanlarındaki doğa unsurları, yaratım süreci ile çevresel etkileşimin iç içe olduğunu göstermektedir. Bu mekânlar üretimi desteklerken aynı zamanda sanatın temsil biçimini belirleyen görsel kurgulardır. Travmatik anlar, mimari çevrede yer alan ögelerle birlikte aktarılmaya çalışılmış; özellikle görsel detaylarla karakterin duygusal kırılmaları vurgulanmıştır. Kazanın anındaki bakış açısı ve altın tozu kullanımı, olay örgüsünün bir belleğe dönüşme biçimini sahnelemiştir. Mekânlarda kullanılan hakim renk tonları (mavi, kırmızı, kahverengi vb.) ile karakterin duygusal dönüşümleri arasında etkileşim sağlanmıştır. Renk kullanımı sadece estetik öge değil, anlam taşıyıcı bir görsel kod oluşturarak sahnelerde sinematografik bir öge olarak kullanılmıştır. Ayna gibi yansıtıcı yüzeylerin ve merdiven, pencere, galeri gibi mimari açıklıkların sıklıkla kullanılması, Frida'nın kimliğindeki parçalanmışlığına ve yeniden inşa isteğine dair görsel ipuçları oluşturmaktadır. Tarihi alanların kullanımı, anlatının yalnızca bireysel değil, toplumsal bir hafızaya da dokunduğunu gösterir. Mekânlar, hem zamansal hem ideolojik bir çerçeve sunmaktadır.

Filmdeki mekânlar, anlam üreten sahne ögeleri olarak yapılandırılmıştır. İç mekânda kamera hareketi, karakterin duygusal durumu ile çevresel baskı arasındaki ilişkiyi görsel olarak açığa çıkarır. Örneğin Frida'nın yatağa mahkum olduğu sahnelerde, kamera çoğunlukla üst açıyla bakış açısı oluştururken, sıkışmışlık hissi yaratır. Bu perspektif, karakterin bedenine yöneltilmiş bir gözetim yaratırken, odadaki aynalar ve pastel renkler, kırılganlık ve içe dönüşü temsil eder. Benzer şekilde, atölye sahnelerinde geniş açıyla mekânı çevreleyen kamera hareketi ve mavi renkler ile doğal ışık karakterin yaratıcılığını vurgulayan bir görsel kurgu oluşturur. Kamera hareketinin yavaş ilerlemesi mimari detayların incelenmesini ve izleyicinin mekânla daha uzun etkileşim kurmasını sağlar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma, sanatı ile tanınmış bir karakterin yaşamını anlatan Frida filminde, mekânların sinemasal anlatıya nasıl dahil olduğunu incelemeyi amaçlamıştır. Filmde kullanılan renkler, mekânlar, mimari detaylar anlatının ruhsal, estetik ve kültürel katmanlarını taşıyan birer anlatı

bileşenine dönüşmektedir. Yapılan analizlerde, sahnelerde yer alan merdiven, pencere, galeri boşluğu gibi mimari unsurların, karakterin iç dünyasıyla nasıl örtüştüğü detaylı biçimde değerlendirilmiştir.

Çalışmada yapılandırılan anlatı kodları, filmin mekânsal kurgusunu çözümleyebilmek ve mimarinin anlatıdaki çok yönlü işlevini görünür kılmak amacıyla belirlenmiştir. "Yaratıcı mekân", karakterin sanatsal süreçleriyle fiziksel çevresi arasındaki etkileşimi açığa çıkarırken; "travma katmanı", mimarinin bireysel belleği nasıl aktardığını göstermektedir. "Duygu–renk" kodu, mekânsal biçimlenişin duygusal durumu ve geçişleri nasıl desteklediğini ortaya koyarken, "yansıtıcılık" kodu mimari unsurların (ayna, pencere, merdiven gibi) sahneye anlam üreten aktif anlatı araçları olduğunu vurgular. "Kültürel mekân" ise mekânların yalnızca bireysel değil, toplumsal hafızanın taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Bu kodlar aracılığıyla filmdeki mekânlar; temsili ve işlevsel birer anlatı katmanı haline gelmiş, Metz'in belirttiği görsel kodlama ve Bruno'nun mekân algısı ile doğrudan örtüşen bir sinematografik yapı oluşturmuştur.

Mekânsal atmosfer yaratan ikonik seçimlerin temsil biçimleri, karakterin benlik inşasına dair simgesel katmanlar taşımaktadır. Bu yönüyle film, Metz'in belirttiği gibi yalnızca açık ögelerle değil, örtük kodlarla da anlam üretmekte; Bruno'nun "bedensel gezinti" olarak tanımladığı sinema-mekân ilişkisini görsel deneyime dönüştürmektedir. Temsili bir ev üzerinden değişen duygu durumlarının renk paleti ve ışık düzenlemeleri ile ifade edilmesi, yalnızca karakterin ruh halini değil, izleyicinin duygusal hislerini de yönlendiren bir kurgu aracı olmuştur. Bu sayede Frida'nın geçirdiği kaza gibi yaşanan önemli olaylar oldukça akılda kalıcı bir şekilde sahneye yansıtılmıştır. Kamera açıları, renk kullanımları ve mekânsal unsurların sinemasal anlatıya özenle dahil edildiği; karakter-mekân etkileşiminin tematik bir devamlılık içinde ele alındığı görülmüştür. Diğer yandan filmdeki tarihi çevrelerin, dönemsel koşullar üzerine bilgi verici şekilde anlatıya dahil olduğu sezdirilmektedir.

Sonuç olarak, Frida filmindeki mimari biçimlenişin sinema üzerindeki etkisinin bütüncül olarak okunduğu bir inceleme sunulmuştur. Mimarinin sinema içinde sadece teknik ya da estetik bir bileşen değil, anlam üreten, kimlik inşa eden ve izleyiciyle duygusal bir bağ kuran dinamik bir araç olduğu analiz edilmiştir. Bu çalışma ile biyografik bir anlatı incelenerek, mimarinin, karakterin içsel gelişimini yansıtmak için nasıl stratejik bir araç haline getirildiği somutlaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

Balaban B. (2023). *İç Olmayan: Mimarlık Ve Sinema Kesişiminde Eleştirel Bir Mekânsal Üretim*. İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Bruno G. (1997). Site-seeing: Architecture and the Moving Image. *Ohio University School of Film Wide Angle 19.4 (1997) 8-24.*

Çam A. (2016). Sinemasal Mekânlar Ve Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi. *Sinema Araştırmaları Dergisi Mart 2019 7(2), 7-37.* DOI: 10.32001/sinecine.537771

Demir, H. (1995). Biz Frida'yı çok sevdik. *Kadın Araştırmaları Dergisi,0(3) 45-46.*

Ersoy E. (2010). *Mimarlık Ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü*. İstanbul Teknik

Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Güngör A.C.(2017). Sinematografik İmgenin Öğretimi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC October 2017 Volume 7 Issue 4.*

Metz, C. (1974). Film Language: A Semiotics of the Cinema. *University of Chicago Press.*

Pallasmaa, J. (2005). The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. *John Wiley & Sons.*

Taymor, J. (Yönetmen). (2002). *Frida [Film]*. ABD: Ventanarosa,Lions Gate Films.

Yayman Ataseven S. (2021). Sanatın İyileştirici Gücü Teması İçinde Frıda Kahlo'nun Yaşamı Ve Resimleri. *EKEV AKADEMİ DERGİSİ Yıl: 25 Sayı: 88 (Güz 2021).*

Yücel A., Ökem H.S. (2020). Body-Space Interaction in the Context of the Cinematographic Representation of the Space. *Kent Akademisi | Kent Kültürü ve Yönetimi Dergisi | Cilt: 13 Sayı: 4, Kış 2020.*

Wikipedia. Elde edilme tarihi: 12 Nisan 2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/Frida_Kahlo.

FEMİNİST SANAT BAĞLAMINDA CAROLEE SCHNEEMANN VE SANAT PRATİĞİNİN PSİKANALİTİK ELEŞTİRİSİ

Ece KORKMAZ[1] & Seda LİMAN TURAN[2]

Öz

Feminist sanat, feminizmin ikinci dalgası ile birlikte konularını genişleterek sadece kadın haklarını değil; insan haklarını, cinsiyet ve cinsellik gibi kavramları, toplumsal cinsiyet rollerini, ayrımcılığı kapsayan tüm konuları, sosyolojik, psikolojik, politik ve etik açıdan irdeleyerek, eşitsizliğe ve baskılanmaya karşı bir duruş sergilemektedir. Bu kapsamlı bakış açısıyla feminist sanat hareketi çerçevesinde üretilen resim, performans ve enstalasyon çalışmaları postmodernizm süreci ile birlikte artmaya başlamıştır. Feminist sanat akımı temsilcilerinden biri olan Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann, sanatın toplumsal cinsiyet ve beden algısını sorgulayan bir araç olarak kullanılmasına öncülük etmiştir. Schneemann, kadın bedeni, cinsellik, cinsiyet ve toplumsal tabular hakkında gerçekleştirdiği performans çalışmaları ile tanınmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden literatür taranarak yapılan araştırmada feminist sanatçı Schneemann'ın sanat pratikleri, bedenin keşfi ve ötekileşme metaforları kapsamında psikanalitik eleştiri yöntemi ile incelenmiştir. Araştırma sonucunda Scheemann'ın sanat pratiğinin, beden ve imajlarını kullanılarak kimlik ve cinsiyet sorununu irdelediği, kadın bedeninin yaratıcı enerjisini vurgulamaya çalıştığı ve eril bakışı yeniden konumlandırmayı hedeflendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Sanat, Carolee Schneemann, Cinsiyet, Beden.

Carolee Schneemann in the Context of Feminist Art and Psychoanalytic Critique of Art Practice

Abstract

Feminist art, with the second wave of feminism, expands its subjects and takes a stance against inequality and oppression by examining not only women's rights but also human rights, concepts such as gender and sexuality, gender roles, discrimination, sociological, psychological, political and ethical aspects. With this comprehensive perspective, painting, performance and installation works produced within the scope of the feminist art movement have started to increase with the postmodernism process. American artist Carolee Schneemann, one of the representatives of the feminist art movement, pioneered the use of art as a tool that questions gender and body perception. Schneemann is known for her performance works about the female body, sexuality, gender and social taboos. In the research, which was conducted by reviewing the literature from qualitative research methods, feminist artist Schneemann's art practices were examined with the psychoanalytic criticism method within the scope of body discovery and othering metaphors. As a result of the research, it was concluded that Scheemann's art practice examines the problem of identity and gender by using the body and its images, tries to emphasise the creative energy of the female body and aims to reposition the masculine gaze.

Keywords: Feminist Art, Carolee Schneemann, Gender, Body.

[1] Trabzon Üniversitesi
[2] Trabzon Üniversitesi

GİRİŞ

Feminist sanat, 1960'lı yıllardan itibaren gelişmeye başlayan ve özellikle kadın sanatçıların kendi deneyimlerini, kimliklerini ve toplumsal konumlarını sanat yoluyla ifade etmeye başladıkları bir sanat hareketidir. Bu hareket, feminizmin ikinci dalgası ile paralel bir şekilde yükselmiş; insan hakları, cinsiyet eşitsizliği, toplumsal cinsiyet rolleri, ayrımcılık ve cinsellik gibi o dönemin temel toplumsal meselelerini odağına almıştır. Feminist sanat, yalnızca kadının sanat tarihindeki görünmezliğine karşı bir duruş değil, aynı zamanda kadın bedeninin temsili, deneyimi ve algısı üzerine köklü bir sorgulama sunmaktadır. 1960 sonrası dönemde sanat anlayışının dönüşmesiyle birlikte, feminist sanat da sadece geleneksel tekniklerle sınırlı kalmamış; performans sanatı, beden sanatı ve abject sanat gibi yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Bu dönemde sanatçılar, resmin ötesine geçerek video, yerleştirme, fotoğraf ve performans gibi farklı medyumları kullanmaya başlamışlardır. Bu çeşitlilik, feminist sanatın eleştirel gücünü ve toplumsal etkisini artırmıştır. Bu bağlamda öne çıkan sanatçılardan biri olan Carolee Schneemann, 1960'lı ve 70'li yıllarda gerçekleştirdiği çarpıcı performanslarıyla feminist sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Schneemann, bedenini bir sanat nesnesi olarak değil, doğrudan bir ifade aracı olarak kullanmış; kadın bedeni üzerindeki toplumsal baskıları, cinsellik tabularını ve ataerkil normları sanat yoluyla sorgulamıştır. Özellikle "Interior Scroll" gibi ikonik performanslarında, bedensel ve kişisel deneyimlerini estetik bir protestoya dönüştürmüştür. Çalışmaları hem toplumun hem de bazı feminist çevrelerin sert eleştirilerine maruz kalmış olsa da Schneemann, bu tepkilere rağmen bedenini sanatsal anlatımının merkezine yerleştirmeye devam etmiştir. Onun için beden, sadece bir gösteri unsuru değil, aynı zamanda kadın deneyiminin doğrudan bir temsili haline gelmiştir. Schneemann, cinsellik temalı performanslarında kendi bedenini kullanmaktan hiçbir zaman pişmanlık duymadığını dile getirerek, kadın sanatçının öznesi olduğu sanatı üretme hakkını savunmuştur.

Genellikle performans sanatçısı kimliğiyle öne çıksa da Schneemann'ın sanat kariyeri resim eğitimiyle başlamıştır. Bu temel, onun daha sonraki multidisipliner çalışmalarına da zemin hazırlamıştır. Geleneksel sanat tarihinin erkek egemen yapısına ve estetik anlayışına eleştirel bir bakış geliştiren Schneemann, baskıcı toplumsal normlara ve kültürel tabulara meydan okuyan bir sanat dili geliştirmiştir. Feminist sanatın tarihsel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olan Schneemann'ın çalışmaları, sadece sanatı değil, kadınların kamusal alandaki varlığını da yeniden tanımlamaya katkı sağlamıştır. Feminist sanat üretimine kesintisiz olarak devam eden Carolee Schneemann, özellikle 1960 sonrası dönemde sanat tarihinde önemli bir etki yaratmış, sanat anlayışını kökten değiştiren figürlerden biri haline gelmiştir. Schneemann, sanat aracılığıyla kadınların karşı karşıya kaldığı tarihsel ve toplumsal baskılara karşı çıkarken; feminizmin gündeme taşıdığı toplumsal cinsiyet, cinsellik, ayrımcılık, kadın bedeni üzerindeki denetim gibi konuları da radikal bir biçimde gündeme getirmiştir. Schneemann, sanatında, feminizm içerisindeki içsel tartışmalar, kadınların tarih boyunca sanat içindeki görünmezliği ve toplumun kadına biçtiği roller gibi konuları, zamanının ötesinde bir eleştirel bakışla ele almıştır. Schneemann, neyin "sanat" olarak kabul edildiği sorusunu yeniden gündeme getirirken, kadın bedeninin sadece bir nesne değil, özne olarak da temsil edilebileceğini ortaya koymuştur.

Bu araştırmada, Carolee Schneemann'ın sanat pratiği psikanalitik kuram bağlamında ele alınmakta ve sanatına yansıyan temaların derinlemesine incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak Schneemann'ın eserlerinin içerdiği anlam katmanları ve eleştirel söylem çözümlenmeye çalışılmış; özellikle bilinçdışı, arzu, bastırma ve beden algısı gibi psikanalitik kavramlar üzerinden sanatının nasıl şekillendiği analiz edilmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması yöntemi kullanılarak ilgili kaynaklar araştırılmış ve konuya ilişkin bilgiler psikanalitik eleştiri yöntemi ile incelenmiştir.

Feminizm

Feminizm, başlangıçta kadınların hak ve özgürlükleri için yürütülen bir mücadele ile başlamıştır. Bu süreç Birinci Dalga Feminizm olarak adlandırılmıştır. Yaklaşık 1890 ile 1960 yılları arasındaki bu dönemde kadınlar, özellikle oy kullanma ve eğitim görme gibi temel haklarını elde etmek için çaba göstermiştir (Anahtar, 2022). Amerika Birleşik Devletleri'nde ise İkinci Dalga Feminizm 1968 yılı sonrasında ortaya çıkmıştır. İkinci dalgası ile birlikte feminizm pek çok soruna çözüm arayan bir düşünce haline gelmiştir. Bu sorunlar arasında insan hakları, ayrımcılık, cinsellik, patriyarka ve kapitalist sistem içindeki düşünceler yer almaktadır. Feministler toplumsal cinsiyetin yanı sıra biyolojik cinsiyeti de tartışmışlardır. Bu dalga ile feminist hareket kadın hakları konusundan çıkıp çok geniş konuları ele almaya başlamıştır.

Üçüncü Dalga Feminizm, İkinci Dalgaya bir eleştiri niteliği taşıyarak doğmuş ve daha kapsayıcı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu yaklaşım, sadece belirli bir kesimi değil; farklı etnik kökenlere, milletlere, ırklara ve cinsel yönelimlere sahip kadınları da içine alarak feminizmi dahada çeşitli ve evrensel bir harekete dönüştürmeyi amaçlamıştır. Dördüncü dalga ise 2008 yılında ortaya çıkmaya başlamıştır ve günümüzde hala gelişim göstermeye devam etmektedir. Dördüncü dalganın en önemli özelliği ise teknolojidir. Teknoloji sayesinde tüm dünya kadınları bir araya gelip, çeşitli sorunları konuşup çözüm aramaya yönelmektedirler (Oskay, 2024).

Feminist Sanat

Feminizm hareketlerinin yükselmesiyle birlikte, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın bedeni üzerindeki toplumsal denetim gibi konulara yönelik çözüm arayışları yalnızca siyasal ya da toplumsal alanlarda değil, sanatsal üretimlerde de karşılık bulmuş; bu durum feminist sanatın ortaya çıkışını mümkün kılmıştır. Feminist sanat, özellikle kadınların tarih boyunca sanat pratiği içindeki görünmezliğine ve temsil sorunlarına karşı geliştirilmiş, kadın sanatçının kendi kimliğini ve deneyimini merkeze aldığı eleştirel bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Postmodernizmin sanat dünyasında yarattığı dönüşümle birlikte, kullanılan malzeme ve ifade biçimlerinde yaşanan çeşitlilik, feminist sanatın anlatım gücünü artırmış; geleneksel sanat anlayışının dışında kalan beden, kimlik, cinsellik ve toplumsal normlara yönelik sorgulamalar, sanatın merkezine taşınmıştır. Bu bağlamda 1980'li ve 90'lı yıllarda dikkat çeken önemli bir sanat anlayışı da abject sanat olmuştur. Julia Kristeva'nın psikanalitik kuramına dayanan "Abject" Kristeva'ya (1982) göre; hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bastırılan, reddedilen, gösterilmesi ve konuşulması uygun görülmeyen unsurları temsil etmektedir. Özellikle bedensel atıklar, hastalık, ölüm ve çürüme gibi temalar abject kapsamında değerlendirilmekte ve bu temalar çoğunlukla kadın bedeniyle ilişkilendirilmektedir.

Feminist sanatçılar, abject sanat aracılığıyla kadın bedenine dair bastırılmış deneyimleri görünür kılmakta; bedensel salgılar, doğurganlık, cinsellik ve regl gibi toplumda tabulaştırılmış olguları sanatsal üretimlerinin merkezine almaktadırlar. Bu üretimlerde, abject yalnızca bir estetik unsur değil, aynı zamanda politik bir direniş biçimi haline gelmektedir. Alp'in (2014) de belirttiği üzere, abject sanatın feminist sanattaki işlevi, toplum tarafından bastırılan ya da "iğrenç" olarak kodlanan bedenlerin ve deneyimlerin yeniden tanımlanması ve görünür hale getirilmesidir. Bu bağlamda abject sanat, bireyin dışlanması, bedensel aşağılanma, toplumsal normların

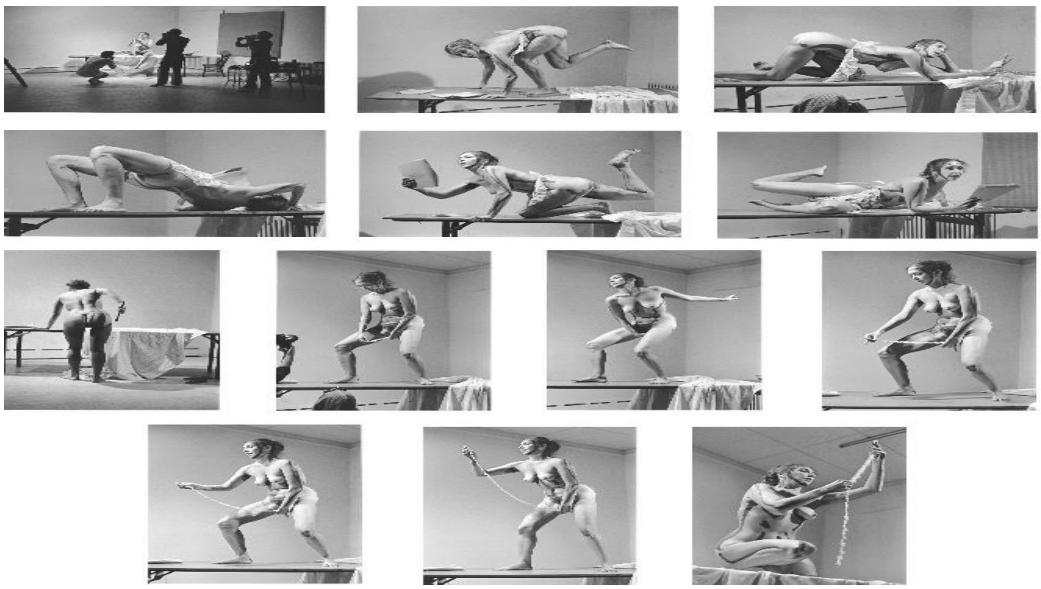
sorgulanması ve kadın kimliğinin yeniden inşası gibi temaları ele alan feminist sanatçılar için güçlü bir ifade alanı oluşturmaktadır.

Carolee Schneemann

1960 sonrasında gelişen performans sanatı ve abject sanat ile birlikte üretilen eserlerin tarzı değişmiş ve sanatçılar resim dışında farklı şekillerde eser üretmeye başlamıştır. Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann(1939-1919), bu yıllarda yaptığı sıra dışı performans çalışmaları ile tanınmıştır. Schneemann feminizm ve abject sanatı da içerisine alarak beden, cinsellik ve cinsiyet ile ilgili yapıtlarıyla ön plana çıkmış feminist bir sanatçıdır. Çalışmalarında kendi bedenini kullanarak kadınlar üzerindeki toplumsal baskılar ile ilgili eserler üretmiştir. Hem toplumun hem feministlerin eleştiri odağı haline gelmiş olsa da Schneemann, kadınlar üzerinde oluşmuş yargılar ile ilgili performanslarına devam etmiş ve cinsellik üzerine yaptığı çalışmalarda kendi bedenini bir araç olarak kullanmaktan pişman olmadığını belirtmiştir. Genellikle performans sanatçısı olarak tanınsa da öncelikle resim eğitimi almış ve bu eğitim diğer çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Schneemann geleneksel sanat tarihine karşı çıkmış, baskıcı tabular ve toplumsal geleneklerin estetik açıdan hangi konumda olduğunu anlamlandırmaya çalışmıştır. Schneemann, feminist sanat için üretmeye hep devam etmiştir. 1960 sonrasında sanat tarihinde büyük etki uyandıran çalışmalarına bakıldığında Schneemann'ın sanatıyla bir direniş biçimi oluşturduğu görülmektedir. Feminizm içindeki konuları, savaşları, sanat tarihi için neyin önemli olduğunu ve kadının yerini zamanın ilerisinde bir eleştiri biçimi ile çalışmalarına yansıtmıştır.

Sanat kariyerinin ilk yıllarda resim çalışmaları yapan Schneemann, ilerleyen yıllarda çoğu performansa dayalı eserler üretmeye başlamıştır. Yaygın olarak feminist bir performans sanatçısı olarak bilinse de sanatçı kendisini her şeyden önce bir ressam olarak tanımlamaktadır. "Resim, performans, film enstalasyonu ve video sanatını kapsayan çalışmalarıyla sanat tarihinde toplumsal cinsiyeti ve cinsiyetçiliği keşfetmesiyle tanınmaktadır (Open Oregon Educational Resources).

Malzemeleri gerçek zamana ve gerçek mekâna taşımaya başladıktan sonra performans çalışmalarının kendiliğinden oluştuğu düşünülmektedir. Schneemann, eserlerinde toplumsal cinsiyet, kadınlara karşı oluşan önyargılar, toplumsal tabular ve kimlik gibi konuları ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı, performanslarında bedenini politik ve kişisel bir özgürlük alanı olarak kullanarak; bu yaklaşımıyla radikal performans sanatı uygulamaları içinde önemli bir yer edinmiştir (Alp, 2014). Performans sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilen Schneemann, bedenini sanatının temel bir aracı olarak benimsemiş ve bu yönüyle feminist sanat üzerinde dönüştürücü etkiler yaratmıştır (Blumberg, 2016). Bu bağlamda, Schneemann'ın sanatsal yaklaşımı, doğaçlamaya, bedenselliğe ve izleyiciyle kurulan etkileşime dayanan Happening (Oluşum) sanatıyla önemli ölçüde örtüşmektedir. Happening sanatı, önceden belirlenmiş bir senaryoya bağlı kalmaksızın, performansın gerçekleştiği anda şekillenen ve doğaçlama gelişen bir ifade biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu tür performanslarda izleyiciler yalnızca görsel değil; aynı zamanda koku ve tat gibi farklı duyular aracılığıyla da sürece katılır ve böylece doğrudan bir etkileşim ortamı oluşur. Happening'in temel amaçlarından biri, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak etkin bir katılımcı haline getirmektir (Karabaş, 2016).



Resim 1. Interior Scroll, 1975-1977

Schneemann'ın özellikle Interior Scroll adlı performansı ve bedeni merkeze alan diğer çalışmaları, Happening sanat anlayışı ile değerlendirilebilecek eserler arasında yer almaktadır. Sanatçının 1975–1977 yılları arasında iki kez gerçekleştirdiği *Interior Scroll* (İç Parşömen Kâğıdı) adlı performansında, ilk olarak yalnızca kadın izleyicilerden oluşan bir topluluğun karşısında sahneye çıkarak çıplak bir şekilde durmuş ve vajinasından ince, uzun bir kâğıt tomarı çıkararak üzerindeki metni yüksek sesle okumaya başlamıştır. Schneemann'ın bu performansı, yalnızca bedenin politik ve sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasına dair radikal bir örnek sunmakla kalmamış, aynı zamanda 1970'li yıllarda feminist sanatın ikonik eserlerinden biri haline gelmiştir.

Bu çalışmada, sanatçı boya vuruşlarıyla bedeninin hatlarını belirginleştirir, beline bir önlük bağlar ve bir kitaptan parçalar okur. Çalışmanın sonunda kitabı ve önlüğü atar ve vajinasından ince uzun bir kâğıt tomarını dışarı çeker, dışarı çıkarırken de bu tomarın üzerindeki yazıları okur. Metin, erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki 'kişisel karmaşa/ duyguların kalıcılığı' eleştirisini aktarmaktadır (Fineberg, 2016: 372).

Eleştirmenler *Interior Scroll* performansı hakkında 'Schneemann, kadın bedenleri hakkındaki tabularımız ve korkularımızla yüzleşiyor ve feminizmin simgesi haline geliyor' ifadesini kullanmışlardır. Schneeman'ın "performansında beden, kadının yaşadığı baskı, korku, utanma, acı, öfke gibi duyguların ve toplumun kadına yüklediği anlamların bir yansıması haline gelmektedir. Sanatçı bu duygu ve düşünceleri, bedeniyle izleyiciye göstermektedir" (Söylemez, 2011). Çıplak kadın bedeninin yalnızca çalışmanın nesnesi olarak değil, aynı zamanda çalışmanın aktif yaratıcı faili olarak sunulmasıyla hayata geçirmektedir. Schneemann'ın kendi bedenini sergilemesi, böylece yaratıcı failliği, kadının pasifliğine karşıt olarak erkek ilkesiyle hizalayan bir kültüre içkin olan çelişkiyi açığa çıkarmaktadır (Wark, 2009'dan aktaran Ulusoy 2024: 642). Bu yaklaşım, Schneemann'ın 1970–1976 yılları arasında gerçekleştirdiği *Limitlerini Dâhil Ederek Sınırlarına Kadar* adlı performansında da devam etmektedir. Sanatçı, bu çalışmasında da çıplak bedenini merkeze alarak performans üretimini sürdürmüş ve bu süreci "Vücudumu çıplak göstermiyorum, ben vücudum oluyorum" sözleriyle açıklamıştır. Söz konusu performansı dokuz kez sahnelemiş ve sonrasında bir enstalasyon çalışmasına dönüştürmüştür.

Resim 2. Up to and Including Her Limits, 1970-76

Limitlerini Dâhil Ederek Sınırlarına Kadar adlı performansında Schneemann, kinetik bir düzeneğe kendini bağlayarak elinde boyalarla birlikte havada salınmakta ve duvar yüzeylerini boyamaktadır. Sanatçı, düzeneği farklı zaman aralıklarında değiştirerek performansa yeniden dönmüş ve bu süreçte çalışmasını sürekli dönüştürmüştür. Bu performans, yalnızca bedenin ifadesine değil, aynı zamanda Schneemann'ın ressam kimliğine de işaret etmektedir. Boşlukta salınan bedenin bıraktığı fırça izleri ve dinamik hareketlerin görselleşmesi, sanatçının tüm vücut hareketlerini bir bütün olarak tuvale aktardığı bir ifade biçimi sunmaktadır. Bu yönüyle eser, Jackson Pollock'un otomatik ve bedensel hareketlere dayalı aksiyon resmine doğrudan bir gönderme olarak da okunabilmektedir. Ancak Schneemann'ın performansı, Pollock'un eylem-resim pratiğinden farklı olarak, kadın bedenini yalnızca ifade aracı değil, aynı zamanda özneleşen bir yaratıcı olarak konumlandırmaktadır. Bu durum, eril sanat tarihinde sıklıkla dışlanan veya pasifleştirilen kadın sanatçının varlığını görünür kılarken, bedenin aktif bir temsil ve üretim aracı olarak yeniden tanımlanmasını sağlamaktadır.

Schneemann'ın kendi bedenini hem araç hem de anlam taşıyıcısı olarak kullanması, feminist sanatın temel yaklaşımlarından biri olan "beden üzerinden politik söylem üretme" pratiğini güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Sanatçının bu performansında çıplaklık, nesneleştirici erkek bakışına hizmet eden geleneksel temsillerden kopmakta; bunun yerine, kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkını ve yaratıcı failliğini vurgulayan bir ifade biçimine dönüşmektedir. Böylece Schneemann, hem modern sanat tarihine hem de feminist sanat söylemine radikal bir müdahalede bulunmaktadır. Bu bağlamda Schneemann'ın beden odaklı performanslarını, yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlara, cinsiyet rollerine ve sanat tarihine yönelik eleştirel bir müdahale olarak değerlendirmek mümkündür. Sanatçının 1964 yılında gerçekleştirdiği Et Sevinci (Meat Joy) adlı performansı da bu anlayışın erken ve çarpıcı örneklerinden biridir. Bu performansta bedenler, tam anlamıyla bir eylem alanına dönüşmekte; sanatçı, toplumsal beden ile kişisel beden arasındaki sınırları ve bu sınırların doğurduğu yabancılaşmayı sorgulamaktadır.

Resim 3. Meat Joy, 1964

Schneemann, toplumsal beden ve kişisel beden arasındaki sınırları ve yabancılaşmayı araştırırken tavuk, balık gibi ölü hayvanları insan bedeni ile eklemlendirerek bedenin toplumsal yabancılaşmasına dikkat çekmektedir (Alp, 2014). Sanatçı bu çalışmasında kinetik tiyatro olarak tanımladığı bir performans gerçekleştirmiştir. Kinetik tiyatroyu, dokunma ve fizikselliğin çeşitli biçimlerde keşfedildiği ve kutlandığı, dans ve performans arasında bir ortam deneyimi olarak tanımlamıştır. Schneemann'ın, çalışmasından kinetik tiyatro olarak bahsetmesinin sebebi dokunsal, plastik, fiziksel karşılaşmaların gerçekleştirilebildiği anlık, duyumsal bir ortam yaratmasıdır (Open Oregon Educational Resources). Bu performansla birlikte Schneemann, yalnızca izleyen değil, hisseden, etkileşime giren bir beden anlayışını ortaya koymuş ve izleyici ile sanatçı arasındaki geleneksel sınırları daha da muğlaklaştırmıştır. Schneemann, kadına ait olanı, bir kadının bedeni ile ifade ederek izleyiciyle buluşturmaktadır. Bu yönüyle erkek egemen bakışa karşı bir hesaplaşma içerisine girmektedir. Amacı kendi bedenini nesnelleştirmek değil, kadın bedeni üzerindeki ayrımcılığı ortadan kaldırabilmek adına toplumsal farkındalık sağlamaktır.

Resim 4. Fuses, 1964-67

Meat Joy adlı performansının ardından Schneemann, Amerika'ya dönerek bir ev kiralamış ve burada James Tenney ile birlikte yaşadığı yakın ilişkiyi belgeleyen bir kısa film üzerinde çalışmaya başlamıştır. Çektiği görüntüler üzerine dokusal öğeler ekleyerek, kolaj ve film üzerinde

müdahaleler gerçekleştirmiştir. Ortaya çıkan Fuses (1964–1967) adlı bu çalışmasında, Schneemann kendi bedeninin nesneleştirildiği fikrini açıkça reddetmiş ve Tenney ile arasındaki "eşitlik duygusunu" görünür kılmayı amaçlamıştır. Bu film, kadın cinselliğini yalnızca temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda kadının kendi arzusu ve bakışıyla yeniden tanımlamasına imkân tanıyan öncü bir feminist ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir.

Schneemann, kendi bedenini bir araç olarak kullandığı çalışmalarında sıklıkla toplumun eleştirilerine maruz kalmaktadır. Bunun temel nedeni, henüz toplum tarafında yeterince fark edilmemiş ya da tabu olarak görülen toplumsal sorunları, çoğu zaman sert bir şekilde eserlerine yansıtmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle kadın bedenini yaptığı çalışmaların merkezine yerleştirerek, toplumsal cinsiyet rollerine ve kadınların maruz kaldığı baskılara dikkat çekmesi, sanatının toplum tarafından eleştirilmesine sebep olmaktadır. Ancak zamanla, feminist hareketin yükselişi ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki farkındalığın artmasıyla birlikte Schneemann'ın çalışmaları daha geniş bir kabul görmekte ve anlamlandırılmaktadır.

SONUÇ

Schneemann'ın çalışmaları incelendiğinde oldukça cesur eserler ortaya çıkardığı görülmektedir. Yaşadığı dönemdeki toplumun cinsiyet ve cinsellik hakkındaki yargılarını eleştirirken yaptığı eserler ile toplum tarafından eleştirilmiştir. Schneemann'ın tüm eleştirilere rağmen sanatına devam ettiği ve düşüncelerini savunmaktan vazgeçmediği görülmüştür. Aynı dönem içerisinde feminist kişiler tarafından da eleştirilmesine rağmen Schneemann yaptığı çalışmalarda anlatmak istediği konulardan vazgeçmemiştir. Eserlerini üretmeye ve toplumu eleştirmeye devam ederken feminizm hakkında pek çok soruyu kendi içinde anlamlandırmaya çalışmıştır.

1960 sonrasında enstalasyon, performans ve resim çalışmaları üretmeye devam eden Shneemann, performans çalışmalarını çoğu zaman fotoğraflamış ve video kaydına almıştır. Bazı çalışmalarını ise enstalasyon çalışmasına çevirmiştir. Bu çalışmalarında çoğu zaman feminizmin konularını işlemekte olsa da savaş ve sanat tarihini anlamlandırmak ile ilgilide işler üretmiştir. Schneemann'ın çalışmalarında gördüğümüz ve ilk bakışta neden olduğu anlaşılmayan bazı anlar ve malzemeler sanatçının eleştirel bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Schneemann'ın çalışmalarını ve düşüncelerini anlayabilmek feminist sanatı ve toplumsal konulara yönelik sanatçıların ifade biçimlerini anlamlandırmak açısından önemli bir yere sahiptir. Sanatçının özellikle bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanması, o dönemde hem kadın sanatçılar hem de sanat izleyicileri açısından çarpıcı bir durum yaratmıştır (Karaduman, 2023). Schneemann, kadın bedeninin tarih boyunca pasif bir nesne olarak temsil edilmesine karşı durarak, kendi bedenini aktif bir özne olarak konumlandırmıştır. Bu yaklaşımı, sanat tarihindeki erkek egemen anlatılara doğrudan bir müdahale niteliği taşımaktadır. Ayrıca, Schneemann'ın sanat anlayışında disiplinlerarası yaklaşımın da önemli bir yeri vardır. Şiir, dans, film, performans ve görsel sanatlar gibi farklı alanları bir araya getirerek oluşturduğu işler, hem izleyiciyi çok boyutlu bir deneyime davet etmekte hem de geleneksel sanat formlarını sorgulamaktadır. Bu yönüyle Shneemann, çağdaş sanatın sınırlarını genişleten öncü isimlerden biri olmuştur (Gündüz, 2023). Schneemann'ın çalışmaları, sanatın sınırlarını zorlayarak önemli bir etki yaratmıştır. Onun eserleri hem sanat hem de toplum için düşündürücü bir iz bırakmıştır.

KAYNAKÇA

Alp, K. Ö., (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. ISSN 1308-2698.

Anahtar, İ. (2023). Feminist sanat eleştirisi bağlamında gerilla kızlar. *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, *2*(2), 82-95.

Bayhan, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 1

Blumberg, N. (2016). Carolee Schnemann. [Makale]. https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann.

Çulcu, F. C. (2006). Günümüz sanatında seyir nesnesi olarak Beden (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Fineberg, J. (2016). 1940'tan günümüze sanat. (S. A. Eskier , G. E. Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları

Gündüz, Y.K. (2023). Çağdaş Türkiye sanatının feminist özneleri ve toplumsal cinsiyet olgusu üzerine hermeneutik bir yaklaşım. *Ulakbilge Sanat Dergisi*,11(36), 34-56.

Karabaş, P. A., & İşleyen, F. (2016). Performans sanatının doğuşu ve günümüze yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *2*(2), 340-350.

Karaduman, A. (2023). Feminist sanat ve kadın temsili: Tarihsel ve toplumsal bağlamda bir inceleme. *IJIİA Uluslararası Sanat ve İletşim Dergisi*, 9(2), 98-112.

Kristeva, J. (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia

University Press.

Open Oregon Educational resources. Performance art. https://openoregon.Pressbooks. pub/understandingnewmediaarts/chapter/performance-art/

Oskay, N. (2024). Güncel sanat pratiğinde feminist sanat ve tekstil etkileşimi.

Özdemir, D. (2016). Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçılar Eserlerinde 'Beden İmgesi'. *Sanat Dergisi*, (29), 45-56.

Ubu Web. Carolee Schneemann. https://ubu.com/film/schneemann.html

Ulusoy, A. Ö. (2024). Biyopolitik Bir Kavram Olarak "Kadın Bedeni" ve Protest Bir Tavır

Olarak Performans Sanatında Çıplaklık. *Konservatoryum*, *11*(2), 631-644.

BİR AHISKA TÜRKÜSÜNDE EVLİLİK İLE DEĞİŞEN AİLE İÇİ ROLLER: AĞLAMA GELİN AĞLAMA[1]

Sena DEMİRCİ[2] & Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM[3]

Öz

Türküler, toplumsal norm ve değerlerin bir kuşaktan diğerine aktarımında öncü bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda, Ahıska türküleri, geleneksel toplumsal yapı içerisinde rol dağılımlarının izlenebildiği sözlü kültür ögelerindendir. Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsü, kadının sosyo-kültürel bağlam içinde nasıl konumlandırıldığını ve aile içi rolleri anlamaya yönelik bir örnek teşkil etmektedir. Araştırmanın amacı, etno-müzikolojik ve sosyolojik bir yaklaşımla Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün sözel içeriği üzerinden geleneksel toplumsal yapıda evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiğini analiz etmek ve türkünün müzikal özelliklerini tespit etmektir.

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden biri olan örnek olay durum çalışması modeli üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmada doküman incelemesi yöntemiyle Ağlama Gelin Ağlama adlı türkünün Ahıska türkülerinden olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz ışığında bulgulanmıştır. Bu kapsamda, türkünün sözel içeriğinde yer alan ifadeler, geleneksel toplumsal roller ışığında yorumlanmış ve evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiği incelenmiş; türkünün müzikal özellikleri tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsü, geleneksel toplumsal yapıda evlilik ile aile içi rollerin belirgin bir şekilde değiştiği ve yeniden üretildiği bir temsil alanı olarak değerlendirilmiştir. Kaynana-anne, kaynata-baba, görümce-bacı ve kayın-kardeş eşleşmeleriyle aile içi rol değişimleri saptanmıştır. Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün müzikal özelliklerinin tespiti sonucunda türkünün melodik yapısının müstezat ayağı, ritmik yapısının ise 6/8'lik olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Ahıska Türkleri, Türkü, Evlilik, Aile İçi Roller.

Changing Intra-Familial Roles through Marriage in a Meskhetian Folk Song: Don't Cry Bride Don't Cry

Abstract

Folk songs play a leading role in transmitting social norms and values from one generation to the next. In this context, Meskhetian folk songs are elements of oral culture through which traditional social structures and role distributions can be observed. The Meskhetian folk song Don't Cry Bride, Don't Cry (*Ağlama Gelin Ağlama*) serves as a case for understanding how women are positioned within the socio-cultural context and how intra-familial roles are shaped. The aim of this study is to analyze how marriage transforms intra-familial roles within the traditional social structure through the lyrical content of the Meskhetian folk song Don't Cry Bride, Don't Cry, using an ethno-musicological and sociological approach, and to identify the musical characteristics of the song.

The study was conducted using the qualitative case study method. Through document analysis, it was confirmed that Don't Cry Bride, Don't Cry belongs to the Meskhetian folk song tradition. The data obtained

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50

[2] Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, sena.dmirc@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2842-4844.

[3] Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, sibelpasaoglu@akdeniz.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8136-5989.

were evaluated using descriptive analysis. In this context, the expressions in the lyrics of the song were interpreted in light of traditional social roles, and the transformation of familial roles through marriage was examined; in addition, the musical analysis of the song was carried out.

As a result, the song Don't Cry Bride, Don't Cry is interpreted as a representative medium through which marital and intra-familial role transformations are distinctly observed and reproduced within the traditional social structure. Intra-familial role changes were identified through pairings such as mother-in-law/mother, father-in-law/father, sister-in-law/sister, and brother-in-law/brother. The musical analysis revealed that the melodic structure of the song corresponds to the *müstezat* mode, while its rhythmic structure is in *6/8* meter.

Keywords: Ethnomusicology, Meskhetians, Folk Song, Marriage, Intra-Familial Roles.

GİRİŞ

Ahıska Türkleri, 1944'te Sovyetler Birliği tarafından gerçekleştirilen sürgün sonucu Orta Asya'ya zorunlu göç etmek zorunda kalan, kökenleri tarihsel olarak Gürcistan'a dayanan bir Türk topluluğudur. Yüzyıllardır Ahıska bölgesinde yaşayan bu topluluk, Sovyetler tarafından etnik temizlik ve nüfus değişimi gerekçesiyle sürgüne gönderilmiştir. Madzhidov (2022)'a göre Ahıska Türkleri, 1944 yılında Sovyetler Birliği tarafından Orta Asya'ya sürgün edilmiştir. Ardından, 1989 yılında Fergana olayları nedeniyle ikinci bir göç deneyimi yaşayan Ahıska Türkleri 2004 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne işçi göçü kapsamında bir başka göç süreci daha yaşamışlardır. Kısa bir süre içinde üç büyük göç deneyimi yaşamış olan Ahıska Türkleri, 2021 itibariyle Rusya, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan, Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere pek çok farklı ülkede yaşamlarını sürdürmekte ve kültürel değerlerini bu coğrafyalarda yaşatmaktadır (Madzhidov, 2022, s.6).

Zorunlu göç ve sürgün deneyimleri, Ahıska Türklerinin yalnızca demografik yapısını değil, aynı zamanda kültürel yapısını da etkilemiştir. Farklı coğrafyalara dağılmış olmalarına rağmen Ahıska Türkleri, kültürel kimliklerini korumakta ve aktarmaktadır. Kültürel aktarım, bir toplumun veya kültürün değerlerinin, inançlarının, geleneklerinin, normlarının, sanatlarının ve diğer kültürel öğelerinin, bir kuşaktan diğerine ya da bir topluluktan diğerine aktarılması sürecidir. Bu aktarım, sözlü, yazılı, ritüel, sanatsal ya da günlük yaşam pratikleri aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Kültürel aktarım, toplumsal hafızanın korunmasını ve kültürel kimliğin sürekliliğini sağlamaktadır. "Belli bir toplumun üyesi olarak insan, kendi kültürel mirasını öğrenir, onu savunur, yaşatır ve kendisinden sonraki kuşaklara aktarır. Bu süreç, kültürel varlığımızın bir ön şartı ve kaçınılmaz işlevidir" (Güvenç, 1979, s.4). Bu bağlamda sözlü kültür ögeleri, dolayısıyla türküler hem kültürel kimliğin korunmasında hem de aktarım sürecinde aktif rol oynamaktadır. Kültürel aktarım bu noktada, göçle kesintiye uğrayan yaşam biçimlerinin sürekliliğini sağlayarak önemli bir işlev görmektedir.

Kültür ögelerinin sözlü aktarımı sosyalleşme yoluyla gerçekleşmektedir. Sözlü aktarımın en etken unsurlarından biri olarak kültürel bellek gösterilebilmektedir. Kültürel belleğin hatırlama işleviyle sözlü kültür ögeleri bir kuşaktan diğerine öğretilmektedir. Bu sebeple hatırlama ve dolayısıyla bellek, sözlü aktarımda ön plana çıkmaktadır. Akın (2018), sözlü aktarım ile kültürün korunabilmesinde belleğin önemli rolünden bahsederek, yazılı aktarımı dışarıda bırakmış ve "kültürel belleğin inşasında ve kuşaklar arası aktarımında müziğin en az ritüeller kadar etkili olduğu ilk bakışta göze çarpar. Müzik, bilhassa sosyal bağlamda ele alındığında kültürel bellek ile ilgili olarak yukarıda sözünü ettiğimiz 'kaydetme', 'çağırma' ve 'iletme' (şiirsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımı) koşullarının gerçekleşmesinde birincil derecede görev alır" ifadeleriyle müziğin etken rolüne dikkat çekmiştir (Akın, 2018, s.104). Bu bağlamda kültürün belleğe işlenmesi, yinelenmesi ve aktarımı sosyo-kültürel yapı içerisinde müzik ile gerçekleştiği söylenebilir. Müzik, kültürel belleğin oluşumunda ve kültürel aktarım sürecinde etkili bir ögedir.

Çeşitli pratiklerle sosyo-kültürel yapıda yer alan müzik, bu pratiklerin tekrar edilmesiyle; belleğin gelişim ve aktarımında rol oynamaktadır.

Müziğin bellek ile ilişkisini tanımlayan müzikal bellek; bireylerin ya da toplulukların müzikle ilgili deneyimlerini, bilgilerini ve duygusal tepkilerini zihinsel olarak saklama ve hatırlama kapasitesini ifade etmektedir. Müzikal bellek, müziğe ilişkin ezgiler, ritimler, sözler ve müzikle bağlantılı duygusal deneyimlerin hatırlanmasında işlev görmekte; kişisel hatıraları ve aynı zamanda toplumsal ritüelleri içermesi dolayısıyla da hem bireysel hem de kolektif olarak değerlendirilebilmektedir. Uçan (1997)'a göre müzikal bellek, duyulan, okunan, yazılan, izlenen, dinlenen, söylenen veya icra edilen müzik ve müzik unsurlarını zihinde depolama, saklama ve gerektiğinde hatırlama yetisi olarak tanımlanmaktadır. Algılama biçimine veya duyusal deneyimlerin niteliğine bağlı olarak işitsel, görsel, dokunsal, devinsel ya da kassal türlerde ortaya çıkabilmektedir (Uçan, 1997, s.23). Müzikal bellek, toplumsal belleğin önemli bir parçası olarak, kültürel kimliklerin ve dolayısıyla toplumsal rollerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında merkezi bir rol oynamaktadır.

Müzik ve bu bağlamda türküler; barındırdıkları sözel içerikler sebebiyle toplumsal cinsiyet rollerinin de bir kuşaktan diğerine öğretilmesine olanak sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, bireylere toplum tarafından yüklenen roller ve beklentiler doğrultusunda biçimlenen; biyolojik cinsiyetin ötesine geçerek sosyal ve kültürel bağlamda inşa edilen bir yapıdır. Toplumun, kadın veya erkek olarak bireylere atfettiği davranış kalıplarına, bireylerin uymaları beklenmektedir. Yılmaz (2018)'a göre toplumsal yapıda erkek, çoğunlukla aile içinde karar alma süreçlerinde belirleyici bir konumdayken; kadın, erkeğin denetimi altında ve onun belirlediği sınırlar çerçevesinde söz hakkı elde edebilmektedir. Kadınların duygusal bir yapıya sahip oldukları yönündeki yaygın toplumsal algı, onların yaşam alanlarını büyük ölçüde aile, eş ve çocuk üzerinden tanımlamaktadır. Bu çerçevede, toplumsal normlar kadına ev içi roller atfetmiş; annelik ve ev hanımlığı gibi görevlerle sınırlandırılmıştır. Kadın ev içi emekle meşgulken, erkek ise kamusal alanda ekonomik sorumluluğu üstlenen birey olarak konumlandırılmıştır (Yılmaz, 2018, s.57-61). Bu çerçevede müzikal bellek, kültürel değerlerin yanı sıra, toplumsal rollerin de bir kuşaktan diğerine aktarılmasında ve öğretilmesinde belirleyici bir etkendir.

Tüm bu bilgiler ışığında araştırma; Ahıska Türklerinin *Ağlama Gelin Ağlama* adlı türküsünün sözel içeriği üzerinden geleneksel toplumsal yapıda evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiğini analiz etmeyi ve türkünün müzikal özelliklerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. *Ağlama Gelin Ağlama* adlı türkünün, kadının baba evinden ayrılışını, gelin oluşunu ve başka bir evde yeni bir hayata başlangıcını konu edindiği görülmüştür. Bu sebeple türkü, aile içi rol değişimine dair bir örnek niteliğindedir. Türkünün sözel içeriğinden yola çıkarak yapılan değerlendirmeden sonra, müzikal içeriğine dair notasyon bilgisi, yöresi, kaynak kişisi, derleyeni, teması, makamsal yapısı, karar sesi, bitiş sesi, ritmik düzeni ve ses genişliği ele alınacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırma, Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün sözel içeriği üzerinden evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiğini geleneksel toplumsal roller bağlamında inceleyen ve türkünün müzikal özelliklerinin tespitini gerçekleştiren nitel bir araştırmadır. Araştırma modeli olarak örnek olay durum çalışması modeli benimsenmiştir. Örnek olay durum çalışması modeliyle, Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün sözel içeriği üzerinden geleneksel toplumsal yapıda evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiğini analiz etmek ve türkünün müzikal özelliklerini tespit etmek amaçlamaktadır. Yin (1981)'in geliştirdiği teknik tanıma göre, örnek olay durum çalışması, olayın gerçekleştiği doğal ortamla olayın kendisi arasındaki sınırların net biçimde ayrılamadığı durumlarda, gerçek yaşam içinde meydana gelen olguları çoklu veri kaynakları

kullanarak ampirik bir biçimde inceleyen bir araştırma yöntemidir (Anderson, 1990, s.158'den akt. Köklü, 1994, s.771).

Araştırmanın verileri doküman incelemesi ile toplanmıştır. Bu çerçevede Ağlama Gelin Ağlama türküsünün sözel ve müzikal içeriğine doküman incelemesi sonucunda ulaşılmıştır. Karasar (2005) ve Bowen (2009)'a göre belgesel tarama yöntemi olarak da adlandırılan doküman incelemesi, mevcut kayıtlar ve belgeler üzerinden veri elde etmeyi amaçlayan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, belirli bir araştırma amacına yönelik olarak ilgili kaynakların tespiti, incelenmesi, not alınması ve bilimsel değerlendirmeye tabi tutulması süreçlerini içermektedir. Başka bir ifadeyle, doküman analizi; basılı ya da dijital ortamlarda bulunan materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesini ve yorumlanmasını kapsayan çok aşamalı bir süreçtir (Karasar, 2005; Bowen, 2009'dan akt. Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021, s.230).

Araştırmada doküman incelemesi yöntemiyle elde edilen Ağlama Gelin Ağlama türküsünün betimsel analiz ışığında değerlendirilmesine bulgular kısmında yer verilmiştir. Baltacı (2019)'ya göre betimsel analizde veriler özetlenerek sunulur ve söz konusu özetler, araştırmacının kişisel bilgi birikimi ve deneyimi çerçevesinde yorumlanır. Bunun yanı sıra, araştırmacı elde edilen bulgular arasında nedensel ilişkiler kurabilir ve gerektiğinde olgular arası yapısal farklılıkları analiz ederek karşılaştırmalı değerlendirmelere başvurabilir (Kitzinger, 1995; Kvale, 1994'ten akt. Baltacı, 2019, s.379).

BULGULAR VE YORUM

Ağlama Gelin Ağlama türküsünün sözel ve müzikal özelliklerinin tespitini gerçekleştirmeden önce, türkünün hangi pratik içerisinde nasıl yer aldığını açıklamak doğru olacaktır. Ağlama Gelin Ağlama türküsü, Ahıska Türklerinin düğün pratiği içerisinde icrası gerçekleşen bir türküdür. Türkü, gelin kızın baba evinden damat evine getirildikten sonrasını anlatmaktadır. Kukulov (2022)'a göre gelin, damadın evine ilk adımını attığında, geleneksel olarak evin girişinde kendisini bal veya şerbet dolu bir kap karşılamaktadır. Bu ritüelde, yeni kurulan yuvada sevgi, huzur ve uyumun daim olması amacıyla gelin alnını bala ya da şerbete batırmakta ve ardından bu tatlıyı kapı eşiğine sürerek içeri girmektedir. Gelin içeri girdikten sonra, damat ile onun sağdıç ve solduçları (nikah şahitleri veya arkadaşları) evin damından aşağı inmeye hazırlanmaktadır. Ancak merdiven, geleneğin gereğince diğerleri tarafından tutulmakta ve damadın inmesine izin verilmemektedir. Damat, bu engeli aşmak için merdiveni tutanlara bahşiş verir. Son olarak, gelin tarafından getirilen ve evliliğin sembolü sayılan yastık, yine sembolik bir şekilde damada para karşılığı satılır. Tüm bu anlar yaşanırken müzik devam eder; müzisyen ya da şarkıcı, geline Ağlama Gelin Ağlama *(Hoş Geldin)* türküsünü söyler (Kukulov, 2022, s.104).

Hacılı ise gelinin kapıya bal sürme ritüelinde Kukulov ile benzerlik gösterse de pratik hakkında farklı bilgiler sunmaktadır. Hacılı (2009)'ya göre gelin, damadın evine ilk kez girdiği anda kurban kesilmektedir. Ardından, gelinin eli bala batırılmakta ve gelin, bu balı evin giriş kapısının üst çerçevesine sürmektedir. Evin eşiğinde yer alan toprak bir çömlek gelinin ayaklarıyla kırılmaktadır. Aynı şekilde ters çevrilmiş, isli bir kazan da gelin tarafından ayağıyla ezilmektedir. Tüm bu ritüeller sırasında müzik çalmaya devam ederken; müzisyen ya da şarkıcı, geline Ağlama Gelin Ağlama (*Hoş Geldin)* türküsünü söyler (Hacılı, 2009, s.145).

Ahıska Türklerine özgü düğün pratiğinde görüldüğü üzere, bal sürme, eşik kırma, kazan ezme gibi sembolik davranışlar, gelinin sadece fiziksel mekân değil, aynı zamanda sosyal roller arasında da bir geçiş yaptığını vurgulamaktadır. Bu ritüeller, yeni kurulan evin huzur, bereket ve uyum içinde olması temennisini taşırken, aynı zamanda gelinden bu yeni düzene uyum sağlaması, eski kimliğini ve evini geride bırakması beklenmektedir. Kurban kesilmesi, düğün pratiğinin

kutsallığını göstermektedir. Tüm bu ritüellerin müzik eşliğinde yapılması düğün pratiğinin anlamını güçlendirmektedir. Bu bağlamda bulgular ve yorumlar bölümünde öncelikle, Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün sözel içeriğinden yola çıkılarak geleneksel toplumsal yapıda aile içi rollerin evlilik ile nasıl değiştiği analiz edilecektir. Sonrasında türkünün notasyonuna yer verilerek; yöre bilgisi, kaynak kişisi, derleyeni, teması, makamsal yapısı, karar sesi, bitiş sesi, ritmik yapısı ve ses genişliği incelenecektir.

Ağlama Gelin Ağlama Türküsünün Sözel Analizi

Bu alt başlık altında, Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün sözel içeriği üzerinden evlilik ile değişen aile içi roller incelenmektedir. Öncelikle türkünün Hamit Gazigil tarafından derlenen sözlerine yer verilmiştir. Yapılan doküman incelemeleri neticesinde türkünün *Hoş Geldin* (Hacılı, 2009, s.145-146; Kukulov, 2022, s.104-105; Mammadov, 2016, s.37) adıyla da Ahıska Türkleri tarafından bilindiği görülmüştür. Bazı kaynaklarda ise *Gelin Yeni Evine Getirildiğinde Söylenen Türkü* (Ragibova, 2008, s.43; Etyemez, 2016, s.179-180) olarak ele alınmış, herhangi bir başlık koyulmamıştır. Ağlama Gelin Ağlama türküsü ve varyantlarının sözel içerik bakımından değindiği ortak noktalar tespit edilmiştir. Türkünün ve varyantlarının sözel içeriklerine bu alt başlık altında tablo olarak yer verilmiş ve analizleri gerçekleştirilmiştir.

Tablo 1

Ağlama Gelin Ağlama Türküsü ve Varyantlarının Sözel İçerikleri

Ağlama Gelin Ağlama Türküsü	Hoş Geldin Türküsü	Gelin Yeni Evine Getirildiğinde Söylenen Türkü
Gelin diyer ana ana Yaş döker yana yana Ağlama gelin, ağlama Kaynanandur sene ana	Gelin deyer ana, ana, Sözü deyer yana yana Kaynanandır sene ana Gelin hoş geldin, hoş geldin (Ağlama gelin ağlama, sızlama gelin sızlama)	Gelin diyar ana ana Südün emdim kana kana Kaynanandur sene ana Gelin hoş geldin hoş geldin Bizim yere sen düş geldin
Gelin diyer baba baba Yaş döker kaba kaba Ağlama gelin ağlama Kaynatandur sene baba	Gelin deyer baba baba Sözü deyer kaba kaba Kaynatandır sene baba Gelin hoş geldin, hoş geldin	Gelin diyar ata ata Koyuni kuziya kata Kaynatadur sene ata Gelin hoş geldin hoş geldin Bizim yere sen düş geldin
Gelin diye kardaş kardaş Yaş döker yavaş yavaş Ağlama gelin ağlama Kaynın olur sene kardeş	Gelin deyer bacı bacı Yaşı töker acı acı Görümündür sene bacı Gelin hoş geldin, hoş geldin	Gelin diyar baci baci Başımdan kaldurun taci Görümlerin sene baci Gelin hoş geldin hoş geldin Bizim yere sen düş geldin

Gelin diyer baci baci	Gelin diyer kardaş kardaş	Gelin diyar kardaş kardaş
Yaş döker aci aci	Sözü deyer yavaş yavaş	Yanımda yohtur eş yoldaş
Ağlama gelin ağlama	Kayınağan sene kardaş	Kayınların sene kardaş
Görümündür sene baci	Gelin hoş geldin, hoş geldin	Gelin hoş geldin hoş geldin
	Yenge hoş geldin, hoş geldin	Bizim yere sen düş geldin

Ahıska Türklerine ait Ağlama Gelin Ağlama türküsü ve varyantları, evlilik ile aile içi rollerin nasıl yeniden kurgulandığını anlamak açısından önemli söylemsel veriler sunmaktadır. Söz konusu türküler, bireysel düzeyde kadının evlilik deneyimini değil, kolektif düzeyde toplumun belirlediği rolleri ve bu rollerin kuşaktan kuşağa aktarımını temsil etmektedir. Her bir varyant, evliliği yalnızca bireyler arası bir ilişki değil, aile içi rollerin yeniden tanımlandığı bir geçiş alanı olarak işlemektedir. Bu bağlamda Ağlama Gelin Ağlama, Hoş Geldin ve Gelin Yeni Evine Getirildiğinde Söylenen Türkü'nün sözel içeriği karşılaştırmalı analiz edilmiştir.

Ağlama Gelin Ağlama

Gelin diyer ana ana / Yaş döker yana yana dizelerinde, gelinin kendi ailesinden, özellikle annesinden ayrılışı ve bunun yarattığı derin hüzün vurgulanmaktadır. Buradaki *yaş dökmek* ifadesinin yalnızca fiziksel bir ayrılığı değil, aynı zamanda sosyal ve duygusal bir kopuşu temsil ettiği görülmektedir. Geleneksel toplum yapısında anne figürü çocuğun bakımının ve ihtiyaçlarının yerine getirilmesinden sorumludur. Kız çocuğu ise evlilikle birlikte baba evinden ayrılmakta; kocasının ailesine dahil olmakta ve bu bağlamda annesinden kopmaktadır. Chodorow (1974:46-50)'un; tüm toplumlarda bakım verenin çoğunlukla anne olması sebebiyle çocuğun, doğumundan itibaren annesiyle bütünleşik bir yaşam sürdüğünü ve kendini annesiyle özdeşleştirdiğini (akt. Demren, 2003, s.35) ifade etmesi bu durumu destekler niteliktedir. *Ağlama gelin, ağlama / Kaynanandur sene ana* dizeleriyle, yeni aile yapısında gelinin annesi yerine artık kaynanasını koyması gerektiğine işaret edildiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda, gelinin aile içi rollerinin değiştiği belirlenmiştir: Anne figürünün yerini kaynana figürünün aldığı saptanmıştır. Kaynana figürünün hem otoriteyi hem de yeni sosyal uyumun anahtarını temsil ettiği belirlenmiştir. Gelinden, bu yeni role uyum sağlaması, duygularını bastırması ve değişimi kabullenmesi beklendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Gelin diyer baba baba / Yaş döker kaba kaba dizeleri, gelinin baba evinden ayrılışındaki hüznü ifade etmektedir. *Baba baba* diyerek ağlaması, babaya duyulan bağlılık ve vedanın zorluğunu göstermektedir. *Kaba kaba* ifadesi ise yoğun ve kontrolsüz bir ağlayışı simgelemektedir. Geleneksel toplumsal yapıda baba, koruyucu ve otoriter bir figürdür. Bu durum hakkında Avşar (2017) "Geleneksel otoritenin temsili olan baba, ailede iktidar rolüne sahiptir" ifadelerini kullanmaktadır (Avşar, 2017 s.233). Evlilikle birlikte bu koruyucu figürden ayrılmanın, gelin için hem fiziksel hem de duygusal bir kopuş olduğu belirlenmiştir. *Ağlama gelin, ağlama / Kaynatandur sene baba* dizelerinde ise tıpkı bir önceki kıtada olduğu gibi, gelinin yeni ailesine uyum sağlaması gerektiğine dair bir öğütün yer aldığı görülmektedir. Burada *kaynatan* (kayınpeder) figürü öne çıkmaktadır. Artık baba yerine kayınpederin otoritesinin ve koruyuculuğunun geçerli olduğu bir aile yapısına geçişin söz konusu olduğu belirlenmiştir. Gelinden, baba figürünü sembolik olarak kayınpederle değiştirmesi ve yeni aile düzenini benimsemesi beklenmektedir.

Gelin diyer kardaş kardaş / Yaş döker yavaş yavaş dizelerinin, gelinin kardeşine veda ederken yaşadığı duygusal süreci yansıttığı sonucuna varılmıştır. *Yavaş yavaş* ağlama ifadesiyle; içten ama kontrollü bir hüzne işaret edildiği ve gelinin kardeşinden ayrılmanın getirdiği derin ama bastırılmaya çalışılan bir acının simgelendiği söylenebilmektedir. Erkek kardeş figürü, geleneksel

toplumsal yapıda kız kardeş için koruyucu bir figürdür. Günindi Ersöz (2010)'e göre "Kadının mutlak en az bir erkeğin himayesine ihtiyacı olduğu, kadını koruyup kollayanın erkek olduğu kabul edilmiştir" (Günindi Ersöz, s.174). Gelinin erkek kardeşiyle olan bu koruyuculuk bağı, evlilikle birlikte sembolik olarak sona ermektedir. *Ağlama gelin, ağlama / Kaynın olur sene kardeş* dizelerinde ise gelinin, eski aile ilişkileri yerine yeni akrabalık bağlarını kabul etmesi gerektiğinin dile getirildiği görülmektedir. Burada *kayın* (eşin erkek kardeşi) erkek kardeş yerine geçen yeni bir aile içi figür olarak yer almaktadır. Gelinden öz kardeşiyle kurduğu bağı ve yakınlığı kayınıyla kurması beklenmektedir. Bu bağlamda ifade, gelinin yeni ailede yalnız olmadığını, benzer ilişkileri orada da kurabileceğini ima eden bir teselli biçimi ve kadının bireysel bağlarının değil, içinde bulunduğu aile yapısının belirlediği ilişkilerin ön planda olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilmektedir.

Gelin diyer baci baci / Yaş döker aci aci dizelerinde, gelinin kız kardeşine (bacısına) veda ederken yaşadığı yoğun duygu görülmektedir. *Yaş döker aci aci* ifadesiyle, gelinin evlilik neticesinde kız kardeşinden ayrılmasını hüznünün yansıtıldığı belirlenmiştir. Kız kardeş, geleneksel aile yapısında gelin için hem sırdaş hem de duygusal destek kaynağı olarak rol oynamaktadır. Altan (1993)'e göre kadınlar duygusal, fedakâr, iyi huylu, kibar, sevecen, tatlı dilli, yumuşak, zarif… olarak betimlenmektedir (akt. Dökmen, 2009, s.109). Kadının bu özellikleri; kız kardeşin oynadığı aile içi rolü destekler niteliktedir. Evliliğin, bahsi geçen bağın kesilmesine ve sosyal olarak gelin ve kız kardeşin arasına mesafe girmesine yol açtığını söylemek mümkündür. *Ağlama gelin, ağlama / Görümündür sene baci* dizeleri ise bu duygusal kaybın, yeni bir akrabalık ilişkisiyle telafi edilmesi gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Görümce figürünün (eşin kız kardeşi), burada gelinin bacı figürüyle yer değiştirdiği saptanmıştır. Bu bağlamda bahsi geçen ifadelerin, gelinin yeni aile yapısına uyum sağlayabilmesi amacıyla sosyal ilişkilerini eski rollerle yeniden tanımlamasını isteyen geleneksel bir anlayışın yansıması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Hoş Geldin Varyantı

Hoş Geldin varyantında, Ağlama Gelin Ağlama türküsüne benzer bir rol dönüşümü mevcuttur. Doğrudan yeni aile bireylerine yönelen bir hitap ve kabulleniş görülmektedir. *Kaynanandır sene ana, kaynatandır sene baba, görümündür sene bacı* ve *kayınağan sene kardaş* ifadeleri ile, yeni aile içi rol dağılımlarının tanımlandığı; *hoş geldin* ifadesiyle bu rol dağılımlarının gelin tarafından daha kolay kabul edilmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir. Bu söylemlerde, gelinin bireysel kimliğinden çok aile içi ilişkilerinin öne çıktığı belirlenmiştir. Parantez içindeki *Ağlama gelin ağlama, sızlama gelin sızlama* ifadesinin, gelinin duygusal tepkisini bastırması gerektiğine dair geleneksel bir telkini içerdiği saptanmıştır. Bu ifade, bireysel duyguların toplumsal beklentilere göre biçimlenmesi gerektiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Gelinin bireysel özleminden sıyrılıp yeni rolünü benimsemesi ve içinde bulunduğu yeni aile yapısına uyum sağlaması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Gelinin yeni ailesi içinde yer edinebilmesinin temel koşulunun, var olan hiyerarşik yapı içerisindeki rollere uyum sağlamak olduğu saptanmıştır. Aynı zamanda *gelin hoş geldin* ifadesi, gelinin yeni aile yapısına kabulünü simgelemektedir. Böylece Hoş Geldin varyantında, evlilikle gelen toplumsal aidiyetin duygusal değil, yapısal bir zemin üzerinden kurulduğunu söyleyebilmek mümkündür. *Yenge hoş geldin, hoş geldin* dizeleri ise Ahıska Türklerinin düğün pratiklerine atıfta bulunmaktadır. Ahıska Türklerinin düğün pratiklerinde gelinin yengesi önemli bir rol oynamaktadır. Dursun (2019)'a göre gelin yengesi, düğün süresince gelinin yanında bulunan ve ona her konuda destek olan kişidir. Genellikle gelinin amca, dayı ya da ağabey eşlerinden biri bu rolü üstlenir. Gelin yengesi, düğün esnasında gelinin nasıl davranması gerektiğini, nerede duracağını ve ne yapacağını ona bildirir. Ayrıca, gerdek gecesi ve onu izleyen birkaç gece boyunca gelin ile damadın bulunduğu evde kalmaya devam eder (Dursun, 2019, s.33). Bu

bağlamda türküde yer alan yenge hoş geldin ifadesiyle; gelin yengesine seslenildiği tespit edilmiştir.

Gelin Yeni Evine Getirildiğinde Söylenen Türkü Varyantı

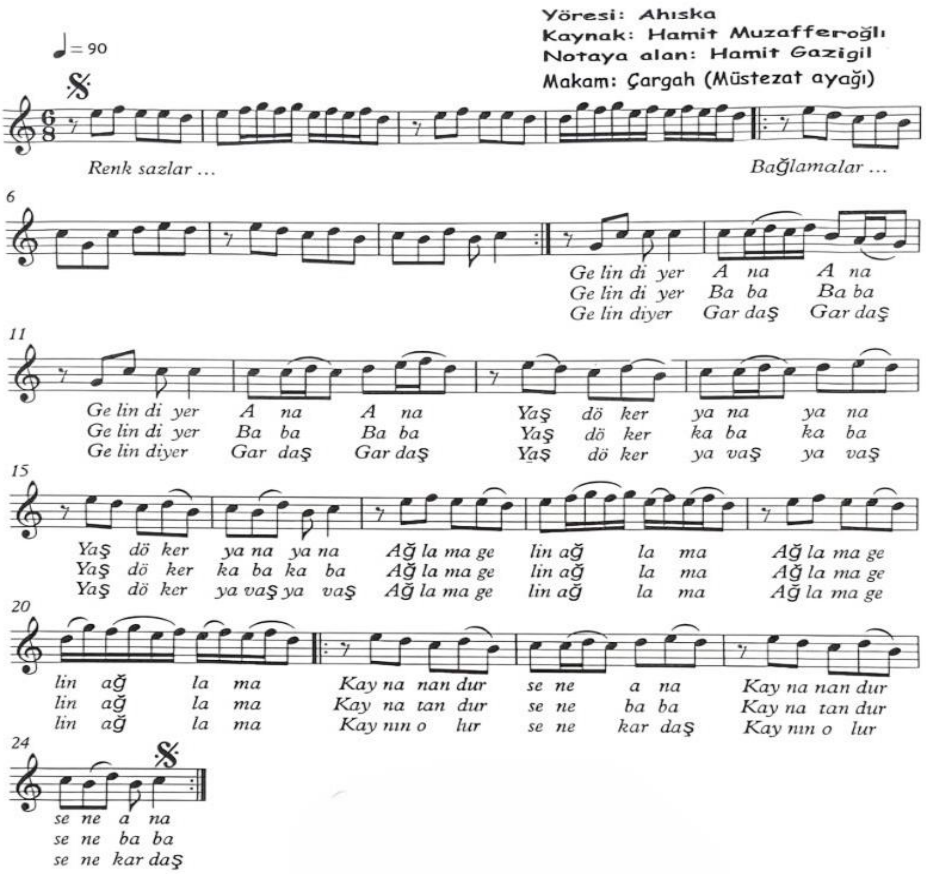
Gelin Yeni Evine Getirildiğinde Söylenen Türkü varyantında aile içi rol değişiminin daha kesin bir kabul ve yerleştirme üzerinden kurulduğu saptanmıştır. Gelinin, *bizim yere düş geldi* olarak tanımlandığı görülmektedir. *Düş gelme*nin, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, yeni bir sosyal düzenin parçası olma hâlini de yansıttığı belirlenmiştir. Her kıtada, tıpkı önceki varyantlarda olduğu gibi, eski bir aile bireyinin yerine yeni bir toplumsal rolün yerleştirildiği tespit edilmiştir. Ancak burada dikkat çeken, rollerin doğrudan birer aidiyet atfı üzerinden tanımlanmasıdır: *sütünü emdiği* anneden kopan gelinin, *kaynanaya* geçişi; *hayvanını güden* babasının yerine *kaynata*sının koyulması, *eşi yoldaşı olmayan* gelinin, artık *görümce* ve *kayını*yla yeni aile ilişkilerinin içinde var olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ağlama Gelin Ağlama türküsünün ve varyantlarının ortak paydasının, evliliğin kadının aile içi rollerini kökten dönüştüren bir geçiş dönemi olduğu belirlenmiştir. Her varyant, evlenmekte olan kadının, yani gelin figürünün, yeni bir aileye dahil olurken, eski ailesinin yerine yeni aile içi rollerin kurulduğunu göstermektedir. Biyolojik anne yerini kayınvalideye, baba kayınpedere, kardeşler ise kayınlara ve görümcelere bırakmaktadır. Bu durum, evliliğin bireysel bir deneyim olmanın ötesinde, toplumsal rollerin ve otorite ilişkilerinin yeniden üretildiği bir kurum olduğunu açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Ağlama Gelin Ağlama Türküsünün Müzikal Özellikleri

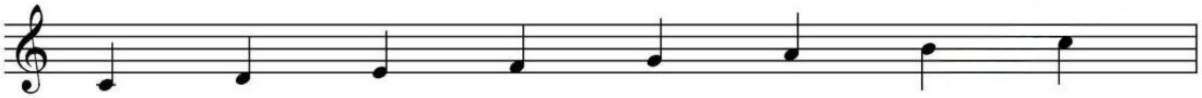
Bu alt başlık altında, Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün müzikal özellikleri incelenmektedir. Bu kapsamda türkünün yöresi, kaynak kişisi, derleyeni, teması, makamsal yapısı, karar sesi, bitiş sesi, ritmik düzeni ve ses genişliği ele alınmıştır. Türkünün notasyonuna ayrıca yer verilmiştir. Araştırmada müzikal özellikleri tespit edilen Ağlama Gelin Ağlama adlı türküye ait nota Hamit Gazigil tarafından derlenmiş olup, Materyal 1.'de sunulmuştur. Müzikal özelliklerin tespiti bu nota üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Materyal 1.Ağlama Gelin Ağlama Adlı Türkünün Notasyonu



Materyal 1'de görüldüğü üzere; Ağlama Gelin Ağlama adlı türkü, Ahıska yöresine ait olup Hamit

Muzafferoğlu'ndan derlenmiş, derleme çalışması Hamit Gazigil tarafından gerçekleştirilmiştir. Gelin ve düğün türküsü olan eserin, aynı zamanda ayrılık ve özlem konularını işlediği belirlenmiştir. Türkü makamsal dizisi bakımından müstezat ayağı olarak tespit edilmiştir. Kaya (2021)'ya göre müstezat ayağı perdeleri bakımından ele alındığında; do perdesi kararlı olanların Çargâh makamı ile benzerlik taşıdığını aktarmaktadır (Kaya, 2021, s.1017). Bu sebeple türkü Çargâh makamı dizisi çerçevesinde değerlendirilmiş; çargâh makamı dizisi Materyal 2.'de sunulmuştur.



Materyal 2.Çargâh Makamı Dizisi

Eserin hem karar hem de bitiş sesi do notası olarak tespit edilmiştir. Türkünün ritmik yapısını 6/8'lik usulün oluşturduğu görülmüştür. Eserin, sol pes sesinden başlayıp sol tiz sesine kadar

uzanan ve bir oktavlık (sekiz ses) ses genişliğini kapsayan melodik bir yapıya sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

SONUÇ

Bu araştırma, Ahıska Türklerine ait olduğu belirlenen Ağlama Gelin Ağlama türküsünün müzikal özelliklerinin tespitini gerçekleştirerek; sözel içeriği üzerinden geleneksel toplumsal yapıda evlilik ile aile içi rollerin nasıl değiştiğini analiz etmiştir. Türkünün ve varyantlarının içerdiği söylemler, yalnızca birer sözlü kültür ürünü değil, aynı zamanda toplumsal yapı, aidiyet ilişkileri ve geleneksel toplumsal roller hakkında bilgi sunan belgeler niteliğindedir.

Yapılan sözel içerik analiziyle Ağlama Gelin Ağlama türküsü ve varyantlarının gelinin biyolojik ailesinden koparak yeni ailesine dahil olma sürecini konu aldığı görülmüştür. Türkünün ve varyantlarının sözel içeriklerinden çeşitli ifadeler elde edilse de ortak olan noktanın, gelinin bir birey olarak değil, belirli rollerin taşıyıcısı olarak aile içinde yeniden konumlandırılması olduğu saptanmıştır. Bu rollerin adlandırılması türkülerde açıkça görülmektedir: Kayınvalidenin *ana*, kayınpederin *baba*, görümcenin *bacı* ve kayınağanın *kardeş* olarak rol değişimleri; geleneksel toplumsal yapıda aile içi rollerin evlilik ile nasıl değiştiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ağlama Gelin Ağlama adlı Ahıska türküsünün müzikal özellikleri ele alındığında; Hamit Muzafferoğlu'ndan derlenmiş olup derleyicisinin Hamit Gazigil olduğu saptanmıştır. Gelin ve düğün türküsü türünde olan bu eserin, aynı zamanda ayrılık ve özlem temalarına da değindiği görülmüştür. Türk Halk Müziğinde müstezat ayağı olarak bilinen Çargâh makam dizisiyle icra edildiği saptanmıştır. Türkünün karar ve bitiş sesinin do notası olduğu tespit edilmiştir. 6/8'lik ritmik yapıya sahip olan eserin, sol pes sesinden başlayarak sol tiz sesine kadar uzanan 8 seslik bir genişliğe sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, Ağlama Gelin Ağlama türküsü ve varyantları aracılığıyla, Ahıska toplumunda evliliğin yalnızca iki birey arasındaki bir birliktelikten ibaret olmadığı; aynı zamanda geleneksel toplumsal yapının içerisinde aile içi rollerin yeniden tanımlandığı bir geçiş süreci olduğu saptanmıştır. Geleneğin dili olarak seçilen türkünün, toplumsal yapıda aile içi rollerin değişimini hem duygusal hem de yapısal düzeyde aktardığı; böylece evliliği bir pratik olmanın yanı sıra; rollerin yeniden tanımlandığı bir alan olarak da anlamlandırmaya olanak sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance* (13), 101-117. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835.

Avşar, S. (2017). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında tarihsel rollerini yitiren erkekliğin çöküşü: küllerinden "yeni erkek"liğin doğuşu. *KADEM Kadın Araştırmaları Dergisi, 3*(2), 224-241. https://doi.org/10.21798/kadem.20182365990

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. https://doi.org/10.31592/aeusbed.598299

Demren, Ç. (2003). Erkeklik, ataerkillik ve iktidar ilişkileri. *Toplumsal cinsiyet, sağlık ve kadın*, 33-44.

Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dursun, E. (2019). Ahıska Türklerinin düğün terminolojisi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17*(1), 27-40. https://doi.org/10.18026/cbayarsos.544738

Etyemez, R. (2016). *Ahıska Türkleri folkloru üzerine bir araştırma (Kazakistan-Almatı bölgesi)*. (Tez No: 426285). [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.

Günindi Ersöz, A. (2010). Türk atasözleri ve deyimlerinde kadına yönelik toplumsal cinsiyet rolleri. *Gazi Türkiyat, 1*(6), 167-182.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hacılı, A. (2009). *Axısqa Türkləri: Vətən bilgisi*. İstanbul: Ahıska Reklam Tanıtım Ajansı.

Karahan, S., Uca, S. & Güdük, T. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme türleri ve görüşme tekniklerinin uygulanma süreci. *Nitel Sosyal Bilimler, 4*(1), 78-101. https://doi.org/10.47105/nsb.1118399.

Kaya, İ. (2021). Anadolu halk ezgilerinde karar ve perde derecelerinin öneminden hareketle sınıflandırılması. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 23*(2), 1003-1027. https://doi.org/10.26468/trakyasobed.865907

Köklü, N. (2019). Örnek olay çalışma metodları. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES), 27*(2), 771-779. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000372

Kukulov, T. (2022). *Axısxa adət, mərasim və tabirləri*. İstanbul: Efe Akademik Yayıncılık.

Madzhidov, M. (2022). *Ahıska Türkleri müzik kültürü üzerine bir derleme çalışması*. (Tez No. 755606). [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.

Mammadov, R. (2016). *Sürgünde yaşayan Ahıska Türklerinin folklor ve etnografyası*. (Tez No: 456629). [Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.

Ragibova, İ. (2008). *Kırgızistan'da yaşayan Ahıska Türklerinin folkloru*. (Tez No: 218797). [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanı.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4*(1), 227-256. https://doi.org/10.33400/kuje.843306

Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yılmaz, S. (2018). Toplumsal cinsiyet rollerinin günlük hayattaki yansımaları: Çorum/Alaca örneği. *İmgelem, 2*(2), 55-76.

ABSÜRDÜN ESTETİK DİLİ: CAMUS'UN FELSEFESİYLE KİRAZIN TADI'NDA YAŞAMIN DEĞERİ[1]

Selçuk ULUTAŞ[2] & Buket KARADELİ[3]

Öz

İnsanın bitimsiz anlam arayışı, evrenin anlamsız sessizliğiyle çarpıştığında Camus'un ifadesiyle "absürd" olgu belirir. Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni*'ndeki bu yaklaşım, intiharı çözümsüz bir kaçış olarak görürken, absürde rağmen yaşamı sürdürmeyi bilinçli bir başkaldırı biçiminde yeniden tanımlamaktadır. Abbas Kiarostami'nin Altın Palmiye ödüllü *Kirazın Tadı* (1997) filmi, bu felsefî çerçeveyi sinematografik dile bir estetik deneyim olarak aktarır ve "Hayat gerçekten yaşamaya değer mi?" sorusunu evrensel düzeyde estetik bağlamda gündeme getirmektedir. Bu çalışma, karşılaştırmalı metinfilm analizi yöntemiyle Camus'nün absürd kavramı ile Kiarostami'nin minimalist estetik stratejisi arasındaki bağları incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç ekseninde felsefenin dil yoluyla ve kavramlarla yaptığını filmlerle yapabilen bir yönetmen olarak Kiarostami'nin estetik stratejileri ve felsefi yaklaşımı incelenmektedir. *Kirazın Tadı isimli* Filmde intihar etmeyi planlayan Bay Badii, Tahran kırsalında bedenini gömecek birini ararken üç figürle karşılaşır: korkuyu yansıtan genç asker, intiharı dinsel yasakla reddeden Afgan talebe ve yaşam sevinci örneği sunan yaşlı Bay Bagheri. Bu üç bakış, Camus'nün olası tepkilerini —teslimiyet, inkâr ve başkaldırı— somutlaştırır. Kiarostami, müziksiz atmosferi, uzun planları ve çorak toprak tonlarını kullanarak karakterin içsel umutsuzluğunu görsel düzlemde yeniden üretir; yalnızca finalde Louis Armstrong'un *"St. James Infirmary Blues"* parçası, anlatıyı beklenmedik bir metakatmana taşıyarak izleyiciyi absürdle yüz yüze bırakır. Çalışmada gerçekleştirilen film incelemesi ile Badii'nin belirsiz sonu ile Sisifos'un sonsuz döngüsü arasında yapısal bir paralellik kurulmuştur. Her iki kahraman da saçmalığı kabul ederek eylemi sürdürür; anlamdan yoksunluk, varoluşu durdurmak yerine başkaldırıya dönüştürülür. Film, sonuç olarak Camus'nün "Mutlu Sisifos" imgesini sinema aracılığıyla bedenleştirir ve minimal anlatının estetik olanaklarıyla felsefî bir tartışmayı evrensel boyuta taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik Deneyim, Albert Camus, Abbas Kiarostami, Kirazın Tadı, Yaşamın Anlamı, Sinema-Felsefe İlişkisi.

The Aesthetic Language of the Absurd: The Value of Life in Taste of Cherry with Camus's Philosophy

Abstract

When man's endless search for meaning collides with the meaningless silence of the universe, the "absurd" phenomenon emerges, as Camus puts it. While Albert Camus's Myth of Sisyphus sees suicide as an unresolved escape, this approach redefines continuing life despite the absurd as a conscious rebellion. Abbas Kiarostami's Palme d'Or-winning film *Taste of Cherry* (1997) transfers this philosophical framework to cinematographic language as an aesthetic experience and brings the question "Is life really worth living?" to the agenda in a universal aesthetic context. This study aims to examine the connections between Camus's

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50.

[2]Doç. Dr., Hacı Bektaş Veli Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı, selcukulutas@nevsehir.edu.tr
Orcid:0000-0003-4804-0565
[3]Hacı Bektaş Veli Üni Görsel İletişim Tasarımı Yüksek Lisans, 22022900005@nevsehir.edu.tr
Orcid: 0009-0005-7664-8801

concept of the absurd and Kiarostami's minimalist aesthetic strategy through the comparative text-film analysis method. In line with this aim, Kiarostami's aesthetic strategies and philosophical approach are examined as a director who can do with films what philosophy does with language and concepts. In the film called *Taste of Cherry*, Mr. Badii, who plans to commit suicide, encounters three figures in the Tehran countryside while looking for someone to bury his body: the young soldier who reflects fear, the Afghan student who rejects suicide due to religious prohibition, and the elderly Mr. Bagheri, who exemplifies the joy of life. These three gazes embody Camus's possible reactions—surrender, denial, and rebellion. Kiarostami reproduces the character's inner hopelessness on a visual level by using the musicless atmosphere, long shots, and barren earth tones; only in the finale does Louis Armstrong's "St. James Infirmary Blues" piece take the narrative to an unexpected meta-layer, leaving the audience face to face with the absurd. With the film analysis conducted in the study, a structural parallel is established between Badii's ambiguous ending and Sisyphus's endless cycle. Both heroes continue the action by accepting the absurdity; the lack of meaning is transformed into rebellion instead of stopping existence. As a result, the film embodies Camus's "Happy Sisyphus" image through cinema and carries a philosophical discussion to a universal dimension with the aesthetic possibilities of the minimal narrative.

Keywords: Aesthetic Experience, Albert Camus, Abbas Kiarostami, Taste of Cherry, The Meaning Of Life, Cinema-Philosophy Relationship.

GİRİŞ

Bu çalışmanın temel odağını, Albert Camus'nün absürd felsefesi ile Abbas Kiarostami'nin 1997 yapımı *Kirazın Tadı* (Ta'm-e Gīlās) filmi arasında kurulabilecek düşünsel ve estetik düzeydeki ilişkiler oluşturmaktadır. Camus'nün felsefi düşüncesi, insanın evrensel anlam arayışı ile dünyanın sessiz, ilgisiz doğası arasındaki çelişkiye dikkat çeker. Ona göre bu çelişki, bireyin varoluşsal olarak karşılaştığı en temel sorunlardan biri olan "yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığı" sorusunu ortaya çıkarır. Camus, bu sorunun felsefenin ilk ve en önemli meselesi olduğunu savunmaktadır. Düşünür bu bağlamda geliştirdiği "absürd" düşünce sistemini, insanın bilinçli bir başkaldırıyla yaşamı seçmesi gerektiği fikri üzerine temellendirir (1996). Camus'nün Sisifos Söyleni adlı yapıtı, absürd bilinç ve başkaldırı kavramlarını merkeze alarak bireyin anlamsızlıkla yüzleştiği anları felsefi olarak çerçeveler. Bu düşünsel yapı, sinema gibi görsel anlatı araçlarıyla da yorumlanabilir ve yeniden üretilebilir bir nitelik taşmaktadır. Bu noktada, Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* filmi, Camus'nün felsefi yaklaşımını sinematografik anlatıya taşıyan önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Film, intihar etmeyi planlayan bir karakterin yaşadığı içsel çatışmaları, sade ve şiirsel bir estetikle ele alırken; yaşam, ölüm, inanç ve anlam gibi temaları Camus'nün önerdiği üç temel tutum (teslimiyet, inkâr, başkaldırı) üzerinden sinema diliyle işlemektedir.

Geleneksel anlatı yapılarının ötesine geçen bu film, izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurarak felsefi düşüncenin sinemasal formda nasıl temsile kavuşabileceğine dair güçlü ipuçları sunmaktadır. Kiarostami'nin minimal anlatım stratejisi; sessizlik, müziksizlik, uzun planlar ve çorak mekânlar aracılığıyla karakterin varoluşsal boşlukla olan mücadelesini hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde görünür kılar. Bu yönüyle film, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda felsefi bir yüzleşme alanı sunmaktadır. Bu çalışma, Camus'nün "absürd insan" figürünü ve yaşamın anlamsızlığı karşısında geliştirilen başkaldırı ilkesini, Kirazın Tadı filmi bağlamında karşılaştırmalı metin-film analizi yöntemiyle ele almayı amaçlamaktadır. Böylece hem felsefi hem sinemasal düzlemde üretilecek kavramsal geçişkenlik, sanat ile düşünce arasında kurulan olası etkileşim alanlarına dair derinlemesine bir çözümleme sunacaktır.

YÖNTEM

Denson ve Leyda (2021), günümüz medyasının geliştirdiği yeni algılayış biçimlerinin geleneksel bilimsel yöntemlerle açıklanmasının yetersiz kaldığını vurgulamaktadır. Bu nedenle, bu alandaki araştırmaların yalnızca yapısal ve biçimsel analizlerle sınırlı kalmayıp, felsefi ve spekülatif yaklaşımlarla derinleştirilmesi gerektiği belirtilmektedir (17–18). Sinemada anlatı ise, karakter, ışık, renk, mekân ve kurgu gibi görsel ve işitsel unsurların tasarım ve yapım süreçlerindeki uyumu sonucu ortaya çıkar. Bu unsurların özgün bir sinemasal dil oluşturması ve izleyiciyle etkili bir bağ kurması, sinema eserinin temel yapı taşları arasında yer almaktadır (Yaylalı, 2019: 215). Bu çalışma, felsefi bir metin ile sinema eseri arasında karşılaştırmalı bir çözümleme gerçekleştiren "metin-film analizi" yöntemini benimsemektedir.

Albert Camus'nün absürd felsefesi ile Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmi arasındaki düşünsel ilişkiyi ortaya koymak amacıyla karşılaştırmalı metin-film analizi yöntemi yapılmaktadır. Sinemasal anlatı, yalnızca karakter, ışık, renk, mekân ve kurgu gibi biçimsel unsurlarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda tematik ve felsefi derinliklerin incelenmesini de mümkün kılar. Bu doğrultuda, Camus'nün *Sisifos Söyleni* adlı metni temel alınarak, filmdeki "Bay Badii" karakterinin intihar düşüncesi etrafında gelişen anlatı yapısı tematik açıdan değerlendirilmiştir. Karakterin yolculuğu boyunca karşılaştığı genç asker, dindar talebe ve yaşlı adam gibi figürlerle olan diyalogları, absürde verilen olası tepkiler bağlamında analiz edilmiştir. Böylece hem metin hem de film, sınırlı ancak anlamlı ortak temalar çerçevesinde, biçimsel analizlerin ötesine geçilerek felsefi ve spekülatif yaklaşımlarla derinlemesine karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Analizin ilk aşamasında, Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* adlı eseri temel alınarak absürd kavramı kavramsal ve düşünsel çerçevede ele alınmaktadır. Bireyin yaşamın anlamsızlığı karşısında yaşadığı varoluşsal kriz ve bu duruma karşı Camus'nün geliştirdiği başkaldırı fikri değerlendirilmektedir. Özellikle intiharın, absürtle yüzleşme bağlamında nasıl ele alındığı üzerinde durulmakta; Camus'nün yaşamın değeri üzerine geliştirdiği düşünceler açıklanmaktadır. Bu çözümleme hem Camus'nün metniyle hem de konuya dair yapılan güncel felsefî yorumlarla desteklenmektedir.

Bu felsefî çerçeve, çalışmanın ikinci aşamasında Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* filmi bağlamında somutlaştırılmaktadır. Filmin başkarakteri Bay Badii'nin intihar niyetiyle çıktığı yolculuk, karşılaştığı karakterlerle olan diyalogları ve bu karakterlerin yaşam-ölüm karşısındaki tutumları detaylı biçimde analiz edilmektedir. Kiarostami'nin bilinçli olarak müzik kullanımından kaçınması, uzun ve durağan planlar ile çorak doğa görüntülerini ön plana çıkarması, karakterin içsel çatışmalarını görsel düzlemde somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda film, sinema diliyle absürd deneyimin nasıl ifade edildiğini anlamaya yönelik olarak incelenmektedir. Camus'nün absürd anlayışı ile Kiarostami'nin sinemasal anlatısı arasında kurulan paralellik, bu aşamada karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Camus'nün absürd karşısında öne sürdüğü üç temel tepki biçimi —teslimiyet, inkâr ve başkaldırı— filmin anlatısında Bay Badii'nin karşılaştığı üç karakter (asker, öğrenci, yaşlı adam) üzerinden yorumlanmıştır. Böylece felsefî düşüncenin sinema aracılığıyla nasıl bedenlendiği ve yeniden üretildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Son aşamada, *Kirazın Tadı* filminin estetik yapısı ile izleyici arasındaki etkileşim üzerine odaklanılmıştır. Kiarostami'nin müziksiz atmosferi, sessizlik ile örülen anlatısı ve yalnızca finalde duyulan müzik aracılığıyla yarattığı kırılma anı, izleyiciye doğrudan felsefî bir sorgulama alanı açmaktadır. Görsellik ve duyusal boşluk, izleyicinin düşünsel katılımını tetikleyen önemli öğelerdir. Bu bölümde, estetik unsurların izleyicide absürdle yüzleşme deneyimini nasıl biçimlendirdiği irdelenmektedir.

Camus'nün Absürd Düşüncesi Yaşamın Anlamsızlığına Karşı Başkaldırı

Fransızca kökenli "absurde" terimi, anlam bakımından mantıksal düzeni bozan, öğeleri arasında tutarlılık bulunmayan ve çelişkili yapılar sergileyen düşünce biçimlerine işaret eder. Bu bağlamda, absürd olan, akıl yürütme ilkeleriyle bağdaşmayan ve zihinsel bütünlükten uzak kalan düşünsel yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. (akt. Akarsu, 1998:154). Ancak Camus (1996) için "absürd", yalnızca sözcüğün gündelik ya da sözlük anlamıyla sınırlı kalmayan; insanın varoluşsal sorgulamaları temelinde şekillenmiş, felsefi bir derinliğe sahip kavramsal bir zemine oturmaktadır. Bu felsefi zeminin ardından, Camus'nün edebi eserlerinde bu düşüncenin nasıl somutlaştığına bakmak anlamlı olacaktır. Camus, absürd felsefesini temellendirdiği *Sisifos Söyleni* adlı eserine, varoluşun anlamına dair en temel sorunu ortaya koyarak başlar: "Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır: intihar" (15).

Albert Camus'nün (1996) düşünce sisteminde, felsefenin en temel ve öncelikli sorusu yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığıdır. Ona göre, evrenin fiziksel yapısına ilişkin soyut teoriler ya da bilimsel meraklar, bu sorunun yanında ikinci planda kalmaktadır. Bu yaklaşımda, bireyin yaşamı sürdürüp sürdürmeme yönündeki kararı, tüm diğer felsefi problemlerden önce gelir. Camus, filozofun inandığı değerleri yalnızca savunmakla kalmayıp onları yaşamında uygulaması gerektiğini vurgulayarak, bu sorunun yalnızca teorik bir mesele değil, aynı zamanda etik ve varoluşsal bir zorunluluk olduğunu ileri sürmektedir. Camus, yaşamı anlamlı kılan şeyin, bireyin uğruna yaşamayı ve hatta ölmeyi göze alabildiği düşünceler ya da hayaller olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre, Galileo gibi bilim insanlarının soyut doğrular uğruna yaşamlarını tehlikeye atmamaları anlaşılabilir bir durumdur; çünkü evrenin yapısına ilişkin bilgiler, bir insanın yaşamı kadar değerli değildir. Ancak tarih boyunca, yaşama anlam katan inançlar ya da idealler uğruna ölmeyi seçen çok sayıda insanın varlığı, yaşamın anlamını sorgulamanın yalnızca entelektüel değil, aynı zamanda varoluşsal bir zorunluluk olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle Camus, yaşamın anlamını sorgulayan felsefi yaklaşımın, tutarlı ve samimi bir düşünsel tutumu gerekli kıldığını belirtmektedir. Ona göre, açıklık ve içtenlik arasında kurulacak dengeli bir bakış, bu soruya yaklaşmanın en onurlu ve insani yoludur. Felsefi tavrın gösterişli ya da dogmatik söylemler yerine, sade, sezgisel ve içten bir bakış açısına dayanması gerektiği yönündeki vurgusu, Camus'nün düşünce sisteminin hem etik hem estetik boyutunu gözler önüne sermektedir (15-16).

Camus'nün düşünsel çerçevesinde, "saçma" yalnızca teorik bir kavramdan ibaret değildir; aynı zamanda bireyde yaratılan derin bir duygulanım biçimi olarak da değerlendirilir. Bu bağlamda, filozofun "saçma kavramı" (notion) ile "saçma duygusu" (sentiment) arasında bilinçli bir ayrım yaptığı görülmektedir. Bu ayrım özellikle *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni* adlı iki temel yapıtı üzerinden okunabilir. İlk olarak yayımlanan *Yabancı,* herhangi bir felsefi çerçeve sunmaksızın okuyucuyu doğrudan saçmanın duyusal ve varoluşsal ortamı içine bırakır. Buna karşılık, daha sonra kaleme alınan *Sisifos Söyleni*, bu duygusal deneyimi açıklığa kavuşturmak amacıyla kavramsal bir temel sunar. Bu sıralama, Camus'nün okuyucunun önce saçmayı deneyimlemesini, ardından bu deneyimi düşünsel düzlemde anlamlandırmasını hedeflediğini düşündürmektedir (akt. Sartre, 1965:99).

Camus 'ye (akt. Beyazyüz, 2020) göre insan, absürd gerçeklikten kaçamaz; bu nedenle, onunla uyum içinde yaşamayı öğrenmek zorundadır. Absürtle baş edebilmenin tek yolu ise, hayata karşı bilinçli bir başkaldırı geliştirmektir. Bu başkaldırı, yalnızca bireysel değil, insan doğasına ait evrensel bir tutum olarak ortaya çıkar. Bireyin ilk adımda, içinde bulunduğu saçma durumu fark etmesi ve sıradanlığın yarattığı varoluşsal sıkışmışlığa karşı bir direniş göstermesi gerekir. Camus'nün düşünsel arayışının odak noktası da bu doğrultuda şekillenir: yaşam gerçekten yaşanmaya değer mi? Bu soru, onun felsefesinde yalnızca teorik değil, aynı zamanda yaşamsal bir öncelik taşır (304).

20.yüzyılın başlarında gerçekleşen teknolojik ilerlemeler, insan ile makine arasındaki etkileşimi derinleştirerek, bireyler arası ilişkilerin zayıflamasına yol açmıştır. Bu durum, insanların birbirlerine ve kendilerine ayırabilecekleri zamanın azalmasıyla birlikte toplumsal yaşamda yalnızlık ve yabancılaşma süreçlerinin yaşanmasına neden olmuştur. Bu yeni çağın bireyleri, varoluşsal bir boşluk, içsel sıkışmışlık ve anlam arayışının kaybolması gibi karmaşık duygu durumlarıyla baş başa kalmışlardır. Bu bağlamda, bireylerin içsel çatışmalarını ve varoluşsal sorunlarını temsil eden roman karakterleri, edebiyat alanında önemli bir yer tutmaktadır. Bu temsilin en dikkat çekici örneklerinden biri, Albert Camus'nün "Yabancı" adlı eserinde yer alan Meursault karakteridir. Meursault, toplumun genel norm ve duygusal tepkilerine uymayan davranışlarıyla ön plana çıkar; özellikle romanın başlangıcında annesinin ölümünün ardından sergilediği kayıtsızlık, onun sıradanlıktan ne denli uzak bir figür olduğunu açıkça ortaya koymaktadır (akt. İşler, 2001:59-64).

Camus, genel anlamda eserlerinde modern yaşamın tekdüzeliği, teknolojik ilerlemelerin bireyde yarattığı yalnızlık ve insanın makineleşen dünyaya yabancılaşması gibi temalar etrafında şekillenen varoluşsal krizleri işler. Ancak bu çalışmada odak noktamız, onun düşünsel sisteminin temel taşlarından biri olan ve bireyin yaşamla kurduğu ilişkiyi en saf haliyle ortaya koyan *Sisifos Söyleni* adlı eseri doğrultusunda, özellikle "absürd" kavramı üzerine yoğunlaşmaktır. Bu yaklaşım, Camus'nün yalnızca felsefi değil aynı zamanda edebi metinlerinde de belirginleşen "absürd" düşüncesinin, insanın varoluşsal sorgulamalarına nasıl yön verdiğini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Sisifos, mitolojik bir figür olmasına rağmen, yaşam karşısında gösterdiği direnç, Albert Camus'un düşünceleri üzerinde derin bir etki bırakmıştır. "Sisifos Söyleni" adlı eserinin son bölümlerinde, Camus bu figürün yaşam karşısındaki duruşunu ve başkaldırı niteliği taşıyan tutumunu ele almaktadır. Camus'un felsefesinde merkezi bir yer tutan "başkaldırı" kavramı, Sisifos'un deneyiminde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu bağlamda, eser, Sisifos'un sembolik anlamı üzerinden insanın varoluşsal sorgulamalarını ve mücadelelerini yansıtır.

Homeros'un anlatımına göre Sisifos, tanrılar tarafından sonsuz bir ceza olarak ağır bir kayayı sürekli dağın zirvesine çıkarmaya mahkûm edilmiştir; kayanın zirveye ulaştığında tekrar düşmesi, bu cezanın boşuna ve umutsuz bir çaba olarak algılanmasına neden olur. Sisifos, ölümlüler arasında en bilge ve zeki kişi olarak tanınsa da tanrıları hafife alması ve sırlarını ifşa etmesi nedeniyle cezalandırılmıştır. Ayrıca, Sisifos'un Ölüm'ü zincire vurması, ruhlar diyarında huzursuzluk yaratmıştır. Ölüm tanrısı, savaş tanrısının yardımıyla kurtulmuş ve Sisifos, geri dönme izni alsa da yaşamın güzelliklerine karşı duyduğu özlem nedeniyle dünyaya dönmek istememiştir. Sonunda tanrılar, Mercure'yi göndererek onu zorla ruhlar ülkesine geri götürmüştür. Sisifos'un cezası, varoluşun anlamsızlığı ve insanın bilinçli direnişi açısından güçlü bir simge olarak değerlendirilmektedir. Bu ceza, bilincin trajedisinin ve insan varoluşunun temel paradokslarının bir yansımasıdır (Camus, 1996:127-129).

Camus'nün "Sisifos Söyleni"nde bu mitolojik anlatıyı bir metafor olarak yeniden yorumlaması, absürd felsefenin temelini oluşturan bilinçle yüzleşmeyi merkezileştirir. Sisifos'un cezası, ilk bakışta anlamsız ve sonsuz bir tekrar gibi görünse de Camus için bu durum, insanın kendi yazgısına karşı takındığı bilinçli duruşun simgesidir. Kayanın her defasında yeniden zirveye taşınması, yaşamın sürekli çabadan ibaret oluşunu ve bu çabanın kendisinin anlam üretme kapasitesini temsil etmektedir. Tam da bu noktada, Sisifos'un kayaya bakışı, onun kaderine karşı duyduğu trajik bilinci ve dirençli kabulü ifade etmektedir. Bu kabul, bireyin kendi varoluşunu aşkın anlamlar arayışından bağımsız olarak biçimlendirebilmesinin imkânıdır.

Absürd birey, yaşamın temelinde bir anlam bulunmadığını kavrasa da bu durumu bir yıkım değil, varoluşsal bir bilinç düzeyine ulaşma biçimi olarak kabul etmektedir. Camus'nün ifadesiyle

(1996), “uyumsuzu yaşatmak” onu bastırmak ya da aşmak değil, onunla yüzleşmek ve ona sürekli bakabilmektir. Bu bağlamda birey, aşkın ya da dışsal değer sistemlerinden beslenmeyen, kendi eylemlerine dayalı bir yaşam etiği geliştirir. Camus’nün “nicelik ahlakı” olarak tanımladığı bu yaklaşım, bireyin yaşamı belirli bir ereğe bağlamaksızın ama sürekli bir farkındalıkla sürdürmesini öngörür; burada anlam, süreklilik içinde var olan bilinçli eylemlerin toplamı olarak şekillenir (61-67).

Camus, yaşamın anlamını sorgularken, intiharı bir çözüm yolu olarak reddeder. Ona göre, hayatın anlamdan yoksunluğu, yaşamdan vazgeçmeyi değil, aksine bu anlamsızlık karşısında direnmeyi gerektirir. İntihar, absürdü kabul etmek yerine ondan kaçıştır; oysa Camus için etik olan, bu çatışmayı kabullenerek yaşamı tüm saçmalığıyla sürdürmektir (Sagi, 2002- 87–88). Absürd varlık, dünyayla uyumsuzluk duygusunu içselleştirir, ancak bu uyumsuzluk onun eylemini durdurmaz—aksine, özgürleşmesinin temelini oluşturur (Sleasman, 2011- 3–4).

Camus’nün düşüncesinde felsefi intihar, absürd bilincin özünü oluşturan kopuşu ve parçalanmışlığı ortadan kaldırarak, bireyin içinde bulunduğu çatışmayı yapay bir çözüme kavuşturma çabasıdır. Bu bağlamda, felsefi intihar, absürdün sunduğu temel gerçekliği – yani evrensel bir anlamın yokluğunu – reddeder ve usun ötesinde bir hakikatin varlığını kabul ederek metafizik bir teselli arayışına girer. Oysa Camus ‘ye göre absürd insan, aklın boşluğunu kabullenir; ama bu boşluk karşısında aklın sınırlarını aşan bir hakikate sığınmaz. Onun için anlam yokluğu bir eksiklik değil, yaşama karşı geliştirilecek bilinçli ve onurlu bir duruşun başlangıç noktasıdır. Dolayısıyla, felsefi intihar, absürd durumu çözmek yerine onu inkâr eden ve böylelikle absürd bilinci de geçersiz kılan bir kaçıştır (1996:49). Albert Camus'nun düşünsel sisteminin çıkış noktası, insanın evren karşısındaki varoluşsal konumudur: anlam arayışıyla donatılmış bir bilinç, bu arayışa kayıtsız kalan bir dünya ile karşı karşıyadır. Camus bu uyumsuzluğu “absürd” kavramıyla tanımlar. Absürd, insan zihninin anlamı keşfetme tutkusuyla, dünyanın suskunluğu arasındaki karşıtlıkta doğar (Sleasman, 2011:3; Sagi, 2002: 2). Bu gerilim felsefi olduğu kadar ontolojik bir soruna da işaret eder.

Albert Camus'nün (1996) felsefesi, absürd ile yüzleşen bireyin alabileceği üç temel tutumu ele alır. Bu tutumlardan ilki, fiziksel intihar ile yaşama son vermek; ikincisi ise metafizik inançlara yönelerek sahte bir anlam arayışına girmektir. Ancak, Camus’ya göre her iki yaklaşım da absürd durumun gerçek doğasına aykırıdır. Gerçek olan, anlamın yokluğunu kabullenip bu koşullar altında yaşamaya devam etmektir. Bu anlayış, Camus’un “başkaldırı” kavramında somutlaşır; burada başkaldırı, bireyin anlamsızlığa rağmen yaşamı seçmesi ve uyumsuzlukla birlikte var olmayı göze alması anlamına gelir. Başkaldıran bireyin varoluşsal karanlığı ile sürekli bir yüzleşme içinde olması söz konusu olduğunda, Camus, bu durumu “olanaksız bir saydamlık gereksinimi” olarak tanımlamaktadır. Birey, yaşamın muğlak doğasını anlamaya çalışmaktan vazgeçmemekte, bu yüzleşme süreci onu sürekli sorgulamaya ve yaşamın her anını bilinçle deneyimlemeye yönlendirmektedir (87). Camus’nun görüşüne göre, absürd bir varlık olmanın ahlaki sonucu, isyana dayalı bir yaşam biçimidir. Bu isyan ne nihilist bir yıkımı ne de metafizik bir teselliyi benimser; aksine, insanın kendi değerlerini kendi üretmesi gerektiğini ileri sürer. Camus, bu durumu “Tanrı yoksa her şey mübahtır” diyen anlayışın aksine, “Tanrı yoksa, her şey sorumluluktur” biçiminde yeniden formüle eder (Sagi, 2002 :117).

Camus’nün (1996) düşüncesinde başkaldıran birey için umut, bir kurtuluş imkânı olmaktan çıkar; geleceğe yönelik beklentiler yerini mevcut anın yoğun bir farkındalığına bırakır. Bu durum, bireyin uyumsuzluk karşısında anlam bulabilmesi için ona boyun eğmemesi gerektiğini belirtir. Umutsuzluğun oluşturduğu boşluk, bireyin özgürlüğünü inşa ettiği bir zemin haline dönüşmektedir. Bu özgürlük, bireyin kendi değerlerini yaratmasını sağlamaktadır (41). Camus, insanın kendisine dışarıdan sunulan mutlak anlamlara veya ahlaki ilkelere dayanmadan, kendi eylemleri ve bilinçli tercihleri ile bir “nicelik ahlakı” çerçevesinde yaşaması gerektiğini savunur.

Birey, uyumsuzluğu kabul etmeli ve onun sürekli olarak farkında olmalıdır; bu yaklaşım, sahici bir yaşam kurmasına olanak tanır (66). Aynı zamanda, başkaldırı bireyin kendi yazgısına karşı bir duruş sergilemesi demektir. Camus, bu tutumu bir meydan okuma olarak değerlendirir; insanların kaderlerine boyun eğmek yerine, bu kaderi sahiplenerek sürekli eylemde bulunmaları gerektiğini ifade eder. Örnek olarak, Sisifos'un kayasını her seferinde yeniden yukarı itmesi, anlamsızlığa karşı direnişin ve eylemin sembolü haline gelir. Dolayısıyla, Sisifos'un mutsuz bir figür değil, bilinçli ve mutlu biri olarak ele alınması gerektiği savunulmaktadır (131).

Camus'nün uyumsuz insanı, kendi bilişsel ve varoluşsal sınırlarının farkındadır. Bu birey, aklın ve deneyimin sınırları içinde kalmayı tercih eder ve bu sınırlara anlamın ötesinde bir umut yerleştirmez. Bu kabullenme, bireye hem eylem özgürlüğü kazandırır hem de etkinliğini artırır; artık birey, kendi sınırlarının bilincinde olarak özgürce eyleyebilir. Sonuç olarak, Camus'nün düşüncesine göre absürdle karşılaşan bireyler, yaşamı sonlandırma, metafizik sıçramalara yönelerek sahte bir anlam üretme veya başkaldırarak yaşamın anlamsızlığını bilinçli bir şekilde kabul etmenin arasından üçüncü yolu seçmelidir. Bu bağlamda, Camus, başkaldırıyı etik ve felsefi bir sorumluluk olarak vurgular (Sagi & Sagi, 1999, :28–29).

Absürd Kavramı Bağlamında *Kirazın Tadı*

İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin 1997 yapımlı *"Kirazın Tadı"* isimli filmi Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye almıştır. Bu ödül yönetmene uluslararası bir saygınlık kazandırırken aynı zamanda İran Sinemasının tanınmasına küresel bazda imkân sağlamıştır. Film sinematografik bir başarı kazanmakla kalmayıp aynı zamanda içerik açısından da bireyin yaşamla mücadelesini ve ölüm karşısındaki kararsızlığını merkeze alarak varoluşsal ve felsefi bir derinliği de öne çıkarmaktadır. Bu yönüyle Kirazın Tadı, Camus'nün "absürd" felsefesini sinema diliyle görünür kılmaktadır.

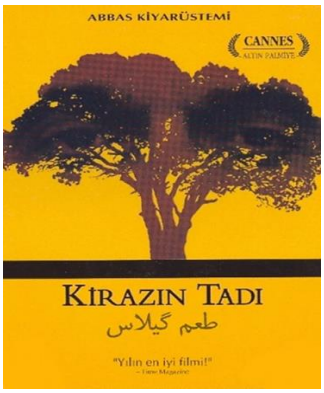
Bu film, Kiarostami'nin çağdaş sinema içinde geliştirdiği sade anlatım estetiğinin dikkat çekici bir örneğidir. Yönetmen, bu film aracılığıyla bireyin içsel çatışmalarını ve varoluşa dair temel sorgulamalarını, abartıdan uzak bir sinematografiyle ve sınırlı anlatı öğeleri kullanarak derinlemesine irdelemektedir (Erol, 2023:39-45). Minimalist yaklaşım, İran sinemasının karakteristik anlatı biçimlerinden biri hâline gelmiş; sadelik, özgünlük ve düşünsel derinlikle biçimlenen bu üslup, ülkenin küresel sinema sahnesinde tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu estetik tercih, hem İran'ın sosyo-kültürel bağlamının izlerini taşımakta hem de yönetmenlerin sınırlı yapım imkânları içinde geliştirdikleri yaratıcı anlatım stratejilerini yansıtmaktadır (Dabaşi, 2004).

Özdoğru'ya (2024) göre, Abbas Kiarostami, çağdaş sinema tarihinde kendine özgü bir konum edinmiş ve minimalist sinema anlayışının en dikkat çeken temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Yönetmenin sinemasal üslubu; anlatı yapısındaki yalınlık, görsel sadelik ve tematik derinlikle birleşerek izleyicide hem düşünsel hem de duyusal düzeyde etkili bir izlenim bırakır. Kiarostami'nin filmleri, yüzeydeki durağan yapısına karşın, insan varoluşuna dair yoğun duygular ve felsefi sorgulamalar barındırarak sinema dilinin şiirsel potansiyelini ortaya koyar. Minimalizm, özü itibarıyla ifade araçlarını asgari düzeye indirerek yalınlık üzerinden estetik bir değer üretmeyi amaçlayan bir düşünsel ve sanatsal eğilimdir. Sinema pratiğinde bu yaklaşım; profesyonel olmayan oyuncuların tercih edilmesi, yapay ışıklandırmadan kaçınılarak doğal ışığın kullanılması, uzun süreli plan sekanslar ile hareketten ziyade durağan kamera açılarına yönelinmesi gibi teknik ve estetik tercihlerle somutlaşmaktadır (65-84).

Bu çerçevede, minimalist sinema biçimsel ve tematik sadeliği bir araya getirerek çağdaş sinemanın dikkate değer estetik eğilimlerinden biri olarak konumlanmaktadır. Anlatısal unsurların bilinçli bir biçimde azaltılması, izleyiciyle kurulan ilişkiyi derinleştirirken, görsel ve anlatımsal sadelik düşünsel yoğunlukla bir araya gelmektedir. Özellikle İran sineması bağlamında

değerlendirildiğinde, bu yaklaşım kısıtlı yapım imkanlarına rağmen güçlü sanatsal ifadelerin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Doğal ışık kullanımı, amatör oyuncu tercihleri ve durağan uzun planlar gibi unsurlar, yalnızca teknik seçimler olmayıp, aynı zamanda bir sinema dilinin inşasında önemli parçalar olarak öne çıkmaktadır. Abbas Kiarostami, bu estetik yönelimin en özgün temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yönetmenin sineması, yalınlık aracılığıyla derinlikli varoluşsal sorunsalları görünür kılmaktadır. 1997 yapımı *"Kirazın Tadı"* filmi, bu sinema dilinin hem anlatısal hem de biçimsel açıdan olgunlaştığı önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Film, yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgide duran bireyin içsel çatışmalarını abartısız ve sade bir sinematografi ile işlerken, izleyiciyi düşünsel bir yüzleşmeye davet eden şiirsel bir atmosfer yaratmaktadır.

Film Künyesi "Kirazın Tadı"



Görsel 1. "*Kirazın Tadı* Film Afişi"

Filmin Orijinal Adı: *Ta'm-e Gīlās*,

Filmin İngilizce Adı: *The Taste of Cherry*

Tür: Dram

Yönetmen: Abbas Kiarostami

Senaryo: Abbas Kiarostami

Yapımcı: Abbas Kiarostami, Forough Farrokhzad

Görüntü Yönetmeni: Hossein Jafarian

Kurgu: Kiarostami, Khosrow Sinai

Müzik: Keivan Saket

Süre: 95 Dakika

Ülke: İran

Yapım Yılı: 1997

Oyuncular: Homayoun Ershadi (Bay Badii), Abdolrahman Bagheri (Kürt asker), Afshin Khorshid Bakhtiari (Afgan botanik öğrencisi), Safar Ali Moradi (İnşaat işçisi), Mir Hossein Noori (Taksiye binen mollalardan biri), Elham Saboktakin (Otobüsteki kadın), Zarifeh Shiva (Radyodaki kadın sesi), Masoud Kimiai (Final sahnesinde kamera arkası görüntüsü).

Kirazın Tadı (Ta'm e Guilass) adlı filmi, Camus'nün absürd felsefesiyle derin bir diyalog içindedir. Film, yaşam ile ölüm arasında gidip gelen bir varoluşsal sorgunun sade ve şiirsel anlatımıyla dikkat çeker. Ana karakter Bay Badii, intihar etmeye kararlıdır ve bedenini gömecek birini aramak amacıyla arabasıyla Tahran'ın kırsal kesimlerinde dolaşır. Film boyunca karşılaştığı üç farklı karakter —bir asker, bir ilahiyat öğrencisi ve yaşlı adam — ona yaşam, ölüm ve inanç bağlamında farklı perspektifler sunar. Ancak hiçbiri nihai bir çözüm önermez; yalnızca Bay Badii'nin düşünsel çatışmasını derinleştirir.

Film, gündelik işçilerin toplandığı bir alanda başlar. Bu açılış sahnesi, mekânsal ve sosyolojik açıdan İran toplumunun görünmeyen sınıfsal yapısını ima eder. İzleyici, karakter olan Bay Bedîî ile burada ilk kez karşılaşır. Arabasının içinde çevresini süzen Bedîî, kalabalık içerisindeki insanlara dikkatle bakar; ancak doğrudan iletişime geçmeden bölgeden uzaklaşır. Bu sahne, onun yalnızca rastgele bir yardım aramadığını, aynı zamanda belirli bir nitelik, belki de zihinsel bir uyum arayışında olduğunu gösterir.

Bedîî'nin seçiciliği, Camus'nün "absürd insan" kavramını çağrıştırır. Bu kavram, bir çıkış yolu arayan ancak anlamı dayatan hiçbir değeri içselleştiremeyen bireyi betimler. Bedîî, varoluşsal bir sıkışmışlık içindedir; eylemlerinin sonucuna dair kesinlik aramamakta, yalnızca gerçekleştirilmesini istemektedir. Kendisini gerçekleştirmekten ziyade "son vermek" arzusundadır ve bu sonun, bir tanık veya eylemle teyit edilmesini bekler.

Yolculuğu sırasında Bedîî, bir inşaat alanına uğrayarak burada bir telefon kulübesinde konuşan bir adamla karşılaşır. Bu adama yardım teklifinde bulunarak maddi bir ihtiyaç durumunda para verebileceğini söyler. Ancak, karşısındaki kişinin ilgisizliği nedeniyle bu teşebbüs sonuçsuz kalır. Ardından, bir plastik toplayıcısıyla daha uzun bir diyalog kurma fırsatı bulur. Toplayıcıya geçimini nasıl sağladığını ne kadar kazandığını ve parayı ne için harcadığını sorar. Toplayıcının "aileme gönderiyorum" yanıtı, Bedîî için aradığı duygusal kopuşun mevcut olmadığını ortaya koyar. "Birlikte çalışalım mı?" teklifine karşılık gelen "Ben sadece plastik topluyorum" yanıtı, absürd karşısında sıradan insanın kendi rutinine tutunma refleksini sergiler.

Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* bağlamında değerlendirildiğinde, yazgının mantık ve doğallıkla kendini göstermesi, bireyde belirli bir farkındalık yaratır. Bu farkındalık, günlük yaşamın olağan akışı içinde trajik sonun gerçekleşmesiyle derinleşir. Camus 'ye göre birey, olayların akılcı bir dizge içinde ilerlediğini gördüğünde, bunların önlenemezliğini de aynı anda kavrar. Bu durum, onun deyimiyle, insanın evrendeki anlamsızlıkla yüzleştiği absürd anı doğurur. Tam da bu anda hissedilen şey, "olmaz böyle bir şey" dedirten başkaldırıyla iç içe geçmiş, değiştirilemeyecek olana duyulan umutsuz bir kesinliktir. Söz konusu kesinlik, yalnızca sonucun kendisinden değil, o sonuca mantıksal yollarla ulaşılabilmesinden kaynaklanır. Bu nedenle oluşan duygu, Camus'nün ifadesiyle, absürdün yarattığı "ürperti"dir. (Camus, 1996:138)

Camus bu "ürperti" kavramını, oyuncunun tragedya kişisini abartmaktan ne kadar geri durursa, ona verdiği gücün o ölçüde büyük olmasıyla açıklar ve bunu Yunan tragedyalarından şu alıntıyla destekler:

"Bir oyuncu bir tragedya kişisini abartmaktan ne kadar geri durursa, ona verdiği güç o ölçüde büyük olur. Ölçülüyse, uyandırdığı ürperti ölçüsüz olur. Bu konuda Yunan tragedyası çok şeyler öğretir bize. Bir tragedyaya yapıtında yazgı, anlağın ve doğalın yüzü altında her zaman daha iyi duyurur kendini. Oidipus'un yazgısı önceden haber verilmiştir. Doğayı aşan bir biçimde, cinayet işleyeceği ve anasının kocası olacağı önceden kararlaştırılmıştır. Dramın bütün çabası, sonuçlanmadan sonuçlanmaya, kahramanın yıkımını tüketecek mantık düzenini göstermektir. Bu görülmedik yazgıyı bize bildirmek pek o kadar korkunç değildir, çünkü gerçeğe benzemez. Ama bunun zorunluluğu bize günlük yaşayış çerçevesi, toplum, durum, aile coşkunluğu içinde

tanıtlanmışsa, o zaman ürperti başlar. İnsanı sarsan ve ona, 'Olmaz böyle bir şey' dedirten bu baş kaldırımında umutsuz bir kesinlik vardır: 'bunun' olabileceği." (1996:138).

Bu bağlamda, Badiî'nin nihayet arabasına aldığı, korkuyu temsil eden, ürkek ve çelimsiz genç askerle kurduğu ilişki, Camus'nün absürdle ilk yüzleşmede ortaya çıkan "korku" tepkisinin sinemasal bir izdüşümü olarak görülebilir. Genç asker, sessizliği ve tedirgin tavırlarıyla Bedîî'nin önceki karşılaşmalarından ayrılır; yorgun, kırılgan ve varoluşsal anlamda "hafif"tir. Onun Bedîî'nin teklifine karşı duyduğu huzursuzluk ve geri çekilme hali, absürd farkındalığın yarattığı içsel korkuyu ve bilinmeyene dair sezgisel ürküntüyü yansıtır. Bedîî, genç adamın bu kırılganlığını fark ederek, teklifini doğrudan dile getirmek yerine sadeleştirerek, yalnızca "birine yardım etmek" olarak sunar; böylece, absürdün soğukluğuna karşı gösterilen en insani ilk tepki olan kaçınma ve korkunun dramatik ekseni kurulmuş olur.

Görsel 2. Bay Badiî'nin Arabasına Aldığı Birinci Kişi Olan Genç Asker

Minimalist sinema, Kracauer'ın "basit anlatı" (slight narrative) olarak tanımladığı ideal öyküleme biçimi doğrultusunda, dramatik gerilimi yalın bir şekilde kullanarak kendine özgü bir estetik duruş geliştirir. Kracauer'a göre sinemanın amacı bireyin değil, dünyanın anlamını ifade etmektir. Bu bağlamda belirsizlik, açıklık ve bütünlükten yoksunluk minimalist sinemanın temel özellikleri arasında yer alır. Minimalist sinema, anaakım sinemanın yapay ışıklandırmalarına ve kurgusal yapısına karşı durur; hikâye merkezli anlatılardan uzaklaşarak kameranın hareketinden oyunculuğa, ışık kullanımından mekân düzenlemesine kadar sinematografik estetiğin tüm bileşenlerini sadelik temelinde yeniden yorumlar. Gereksiz ayrıntılardan kaçınma anlayışı, bu sinema biçiminin öne çıkan bir diğer özelliğidir (Sözen, 2012: 81).

Görsel 3. Tahran Kırsalında Sarı Tonları Uzun Kıvrımlı Yol

Görsel 3'te göründüğü üzere filmin biçimsel yapısı da tam anlamıyla bu minimalist sinema estetiğini yansıtır. Diyaloglar olabildiğince sade tutulmuştur; karakterler çoğu zaman uzun duraklamalarla konuşur ve sözün yerine sessizlik geçer. Planlar uzundur, kamera çoğu sahnede sabit kalır ya da son derece yavaş hareket eder. Mekânlar ise görsel olarak boşluk hissini artıracak şekilde seçilmiş; çorak tepeler, tozlu yollar ve sınırlı yerleşim izleriyle karakterin iç dünyasıyla örtüşen bir yalnızlık atmosferi yaratılmıştır. Filmin hiçbir yerinde müzik kullanılmaz; böylece seyirciye duygusal yönlendirme yapılmaz. Bu tercih, Kracauer'ın önerdiği gibi, sinemanın dünyayı olduğu gibi sunma iddiasıyla örtüşür. Seyirci, dramatik müzikle manipüle edilmek yerine, anlatının açık uçluluğu ve sessizlikleri içinde kendi varoluşsal sorularıyla baş başa bırakılır. Kiarostami'nin bu tercihi, yalnızca biçimsel bir sadelik değil, aynı zamanda Camus'nün absürd felsefesinin görsel dile tercümesi gibidir: Yaşamın hem sıradanlığı hem de anlamsızlığı, herhangi bir dramatik süsleme olmaksızın, olduğu haliyle akar. Bu sinemasal tavır, izleyiciyi pasif bir tüketiciden çıkararak tanıklık eden, düşünen ve sorgulayan bir özneye dönüştürmektedir.

Uzun, kurak bir yolda ilerlerken Bay Badii'nin dikkati dağılır ve arabasının tekeri uçurumdan aşağı kayar. Yardım çağırmasına gerek kalmadan, arazide çalışan belediye işçileri neşeyle yardıma koşar ve onu yeniden yola çıkarırlar. Badii teşekkür ederek yoluna devam eder.

Bir süre sonra, bir kulübede oturan bir adama rastlar. Ortamın sadeliğini "ne güzel bir yer" diyerek yorumlasa da adam, bulunduğu yeri sadece "toz ve toprak" olarak tanımlar. Badii buna karşılık, "Toprağın güzel olduğunu düşünmüyor musun? Bütün güzel şeyleri bize toprak verir," diyerek karşılık verir. Adam da "O hâlde bütün güzel şeyler tekrar toprağa döner," diyerek yanıtlar. Bu kısa sohbet, toprağın yaşamın döngüsündeki metafiziksel anlamına işaret eder ve karakterler arasında derinlikli bir felsefi bağ kurulmaktadır.

Camus (1996), bazı varoluşçu düşünürler —Soren Kierkegaard, Lev Shestov, Karl Jaspers ve Fyodor Dostoyevski gibi— tarafından absürd durum karşısında önerilen "dini ya da metafizik sıçramaları" eleştirel bir perspektiften incelemektedir. Bu düşünürler, insanın anlam arayışıyla yüzleştiği anlarda çözümü aşkın bir varlık ya da ilahi bir düzene inanmakta bulmaktadırlar. Ancak Camus, bu tür inançların absürdün doğasında bulunan temel çelişkiyi ortadan kaldırdığı için gerçek bir çözüm sunmadığını, bilakis bir kaçış biçimi oluşturduğunu savunmaktadır. Camus, bu durumu "felsefi intihar" olarak tanımlamaktadır. Birey, aklın sınırlarında durmak yerine, bu sınırların ötesine geçerek metafizik bir inanca yönelmekte ve böylece düşünsel tutarlılığını terk etmektedir. Bu bağlamda, insanın varoluşun içsel tutarsızlığıyla yüzleşmek yerine, onu metafizik bir anlamla değiştirip ikame etmeyi seçtiği görülmektedir. Camus'a göre, bu tutum, düşüncenin kendi sınırlarını tanıması ve çelişkiyle birlikte yaşamayı öğrenmesi gerektiği varoluşsal duruşa karşıt bir tavırdır. Sonuç olarak, bu tür metafizik sıçramalar, absürtlüğe sadık kalmayı reddetmekte ve varoluşun anlam boşluğunu olduğu gibi kabul etmek yerine, bu durumu geçiştirme eğilimi göstermektedir. Camus, absürdü kabullenmeyi ve bu çelişkiyle yaşamayı, insanın onurlu bir direnişi olarak değerlendirmekte; yalnızca bu kabul sayesinde bireyin özgürlük bilincini ve varoluşun anlamını inşa etme imkanına sahip olacağını belirtmektedir (41-49).

Bay Badii için intihar, sadece düşünsel bir kavram değil, varoluşun absürtlüğüne karşı onurlu bir direniş olarak yaşanması gereken somut bir eylemdir. Bu yüzden, öğrencinin ona ne yapması gerektiğini söylemesini istemesi, onun içsel yalnızlığını ve varoluşun anlam boşluğunu kendisi deneyimlemeden anlama çabasını yansıtır. Bay Badii ise "Bunu anlamana yardımcı olmayacak, seninle bu konuda konuşamam" diyerek, Camus'nün absürdle yüzleşmenin bireysel ve paylaşılmaz doğasına vurgu yapar. "Beni anlayabilirsiniz ama acımı hissedemezsiniz" sözleriyle, empati ve merhametin sınırlarını ve varoluşsal yalnızlığı dile getirir. Öte yandan, ilahiyat öğrencisi inançlarının rehberliğinde intiharın haram olduğunu hadisler, Kur'an ve 12 İmam öğretileriyle savunur; çünkü Allah'ın bedeni insana emanet ettiği ve bu emanete zarar vermemenin dini bir sorumluluk olduğunu belirtir. Bu açıklamalar, Bay Badii'nin varoluşsal krizine metafizik bir anlam sağlama çabasının bir yansımasıdır ancak onun aradığı gerçek ve özgürleştirici cevabı vermekten uzaktır. Camus'nün de vurguladığı gibi, bu tür metafizik müdahaleler absürtlüğe sadık kalmamakta, anlamın boşluğunu olduğu gibi kabul etmek yerine örtbas etmektedir.

Sonuçta Bay Badii, beklediği anlamlı cevapları alamadan, metafizik sıçramaların sunduğu çözüm yollarını reddederek kendi absürd dünyasında yalnız kalır ve geldiği yere geri döner; absürdle yeniden baş başa kalmaktadır.

Görsel 4. İlahiyat Öğrencisiyle Diyalog

Bay Badii, arabaya üçüncü kez binen yaşlı Bay Bagheri'yi alır. Bu karşılaşmada Bay Bagheri, önceki karşılaşmalardan farklı olarak daha olgun ve sakin bir tavırla durumu karşılar. Bay Badii, bunun kolay olmadığını ancak denemekten vazgeçmeyeceğini ifade eder. Şimdiye kadar Bay Badii, arabasına binenleri sürekli sorgulamış ve yönlendirmeye çalışmışken, bu sefer karşısındaki yaşlı adam sorular sormaya başlar. Bay Bagheri, hayatın içinde herkesin sorunları olduğunu, ancak bu sorunlarla yüzleşmekten kaçmanın insanı yalnızlığa sürükleyeceğini vurgular.

Araç bir yol ayrımına yaklaşır ve Bay Badii yönü değiştirmek isteyerek sola dönmeyi önerir. Bay Bagheri ise yolu bildiğini, ancak biraz daha uzun olsa da yolun daha rahat olduğunu söyler. Bu diyalogdan, Bay Badii'nin şimdiye kadar arabasına binen herkesi kendi yönlendirmeye çalıştığı, ancak bu kez Bay Bagheri'nin kontrolü ele aldığı anlaşılır. Bu yeni yolda ilk defa renkli ağaçlar görünmeye başlar ve daha önce Bay Badii'nin geçtiği yolda uzaktan gösterilen su birikintisinin bu sefer yakınından geçilir. Bagheri geçmişte yaşadığı derin bir bunalımı anlatır: Yeni evlenmiş, ancak ardı ardına gelen talihsizlikler karşısında hayatına son verme noktasına gelmiştir. Bir sabah arabasına ip bağlayarak uzak bir yere gitmiş, ipi bir ağaca atmıştır. Tüm denemelerine rağmen bu girişim başarısız olur; ağacın üstüne çıkmıştır o esnada eline değen bir dutun tadına bakar ve bu lezzete doyamaz; yedikçe daha fazlasını istemeye başlar. O andan itibaren gün doğumu hayatında hiç olmadığı kadar güzel görünür. Bagheri, okuldan dönen çocukların seslerini duyar ve onlardan

kendisine biraz dut tutmalarını ister. Bu küçük olayın ona büyük mutluluk verdiğini ifade eder. Böylece intihar kararından vazgeçip, biraz dut toplayıp eşine götürür ve onun da yiyerek mutlu olduğunu anlatır.

Camusyen bir perspektiften bakıldığında, Bagheri'nin yaşadığı deneyim, absürdlüğe karşı bir direnişi ve yaşamın anlamsızlığı içerisinde dahi var olabilen küçük ama anlamlı hazların önemini vurgular. Camus'nün "Sisifos Söyleni" adlı eserinde ifade ettiği üzere, hayatın anlamsızlığı karşısında direnmek ve bu anlamsızlık içinde varlığını sürdürmeye devam etmek, Sisifos'un taşı her defasında boşuna tepeye çıkarma eylemi gibi, varoluşun temel paradoksunu ve insanın özgür iradesinin gücünü simgelemektedir.

Görsel 5. Doğada Sarı Dışında Görülmeye Başlayan Tonlar

Bay Badii, yaşlı adamı gitmek istediği yere bıraktıktan sonra vedalaşırken, kendisinden talep ettiği şeyi gerçekten yapıp yapmayacağını sorar. Bay Bagheri ise bu talebi son derece soğukkanlı bir biçimde yerine getireceğini ifade eder. Ancak Bay Badii, arabadan ayrıldıktan sonra aniden fikrini değiştirerek, Bagheri'yi bıraktığı Doğa Tarihi Müzesi'ne geri döner. Bagheri'nin serinkanlılığı ve Bay Badii'nin isteğini yerine getirme konusundaki tereddütsüz kararlılığı, Badii'de derin bir tedirginlik yaratır. Bu sebeple, sabah geldiğinde çukurun başında üç kez taş atarak hâlâ hayatta olup olmadığını kontrol etmesini ister; ardından gerekirse omzunu silkeleyerek yeniden emin olmasını tembih eder.

Bay Badii evine döndüğünde, izleyicinin onu yalnızca uzaktan, bir pencere çerçevesinden izlemesine olanak tanıyan bir kamera açısı kullanılır. Bu mesafe, karakterin iç dünyasına dair bir ipucu sunmadan, yalnızlaşmış bir figür olarak resmedilmesine olanak tanır. Badii evinden çıktıktan sonra bir taksiye biner ve kendini gömmeyi planladığı çukura doğru yola koyulur. Çukurun kenarına yaklaşır ve gökyüzüne bakarken film aniden kararır. Yönetmen, karakterin nihai kararını izleyiciye açıklamaz. "Badii intihar mı etmeyi, yoksa absürt bir duruma karşı çıkarak yaşamaya devam etmeyi mi tercih etmiştir?" Bu belirsizlik, izleyicinin yorum üretmesini zorunlu kılarak anlatının anlamını öznel bir düzleme taşımaktadır.

Filmin en çarpıcı yönü, bu bilinçli belirsizlikle birlikte minimalizmin estetik bir araç olarak etkili bir şekilde kullanılmasıdır. Abbas Kiarostami'nin sanatına özgü bu yaklaşım, izleyici ile karakter arasında bir duygusal mesafe yaratır; karakterin psikolojik derinlikleri ve motivasyonları doğrudan ortaya konmaz. Böylelikle yönetmen, anlatıdaki boşlukları izleyicinin tamamlamasına olanak tanır ve film, klasik öykü anlatımının ötesine geçerek felsefi ve estetik bir deneyime dönüşür.

Filmin sonunda ekran kararır ve hemen ardından ilk kez müzik eşliğinde kamera arkası görüntüler sunulur. Louis Armstrong'un "St. James Infirmary Blues" parçasının eşlik ettiği bu sahne, filmin

kurmaca doğasına dikkat çekerken, anlatıyı metakatmanlı bir düzleme taşımaktadır. Böylece eser, yalnızca bir sinema filmi olmanın ötesine geçer ve izleyiciyi, hayatın ve ölümün anlamı üzerine düşünmeye sevk eden, absürd felsefenin estetikle bir araya geldiği bir sanat nesnesine dönüşür. Kiarostami, bu finale ulaşarak hem karakterin hem de izleyicinin varoluşsal sınırlarını görünür kılar; çünkü geriye kalan sadece sorulardır, kesin cevaplar değildir.

BULGULAR VE YORUM

Abbas Kiarostami'nin *"Kirazın Tadı"* filmi üzerine yapılan analizler, sinemasal biçim ile anlatı yapısının Albert Camus'nün absürd felsefesiyle güçlü bir uyum içerisinde olduğunu ortaya koymaktadır. Film, bireyin yaşamı sorgulama sürecini minimal anlatı unsurlarıyla görünür kılmakta; özellikle ölüm teması etrafında şekillenen yapısı, Camus'nün "absürd" kavramıyla paralel bir yorum sunmaktadır. Bulgular, üç ana düzeyde toplanmaktadır anlatı yapısı, görsel estetik ve karakter temsilleri.

İlk olarak, filmin anlatı yapısı, geleneksel dramatik yapıdan saparak nedensellik ilkesine karşı durmakta ve bu doğrultuda kurgulanmış bir anlatım sergilemektedir. Bay Badii'nin intihar isteğine dair motivasyonu bilinçli olarak açığa çıkarılmamaktadır; bu durum, izleyiciyi “anlam” arayışından uzaklaştırarak absürd bir boşlukla yüz yüze bırakmaktadır. Olay örgüsündeki bu eksiltmeci tutum, Camus'nün yaşamın anlamına karşı geliştirdiği kayıtsızlık vurgusuyla örtüşmektedir. Anlatının belirsizliği, izleyicinin karakterin içsel dünyasına yönelimini sağlar ve felsefi sorgulamaların tetiklenmesine zemin hazırlar.

İkincil olarak, görsel estetik bağlamında filmde uygulanan minimalist sinema dili, düşünsel yoğunluğu artıran bir atmosfer yaratmaktadır. Uzun plan sekanslar, doğal ışık kullanımı ve geniş çerçevelemeler, karakterin içsel boşluğunu ve yalnızlığını dış mekânlarla ilişkilendirerek vurgulamaktadır. Kırsal manzaranın durağanlığı ve sarı tonlar, Bay Badii’nin zihinsel durumuna dair metaforik bir ifade alanı sunmaktadır. Bu anlatım biçimi, Camus'nün "yabancılaşma" temasını sinemasal olarak yansıtmaktadır. Özellikle filmde müzik kullanımının olmaması, izleyicinin duygusal olarak yönlendirilmesini engelleyerek absürd bir atmosferin kurulmasına katkı sağlamaktadır.

Üçüncü aşamada ise karakter temsilleri ön plana çıkmaktadır. Bay Badii'nin karşılaştığı üç figür (asker, dindar genç, yaşlı adam), absürd felsefenin temel tepkilerini temsil eden karakterlerdir inkâr, kabulleniş ve mücadele. Askerin korku dolu tavrı, varoluşsal farkındalıkla ilk kez yüzleşmenin doğurduğu tedirginliği yansıtırken; dindar genç, anlamı Tanrı üzerinden yeniden inşa etme çabasını simgeler. Yaşlı adam ise yaşamın küçük detaylarında anlam bulan, Camus'nün "başkaldırı” kavramına benzer bir tutum sergilemektedir. Bu çeşitlilik, absürd karşısındaki farklı bireysel tutumları görünür kılarak izleyiciye çok katmanlı bir düşünsel alan sunmaktadır. Bu bulgular, *"Kirazın Tadı"* filminin yalnızca bir bireyin ölüm arzusunu anlatmadığını, aynı zamanda sinema aracılığıyla varoluşsal sorgulamalara kapı açtığını ortaya koymaktadır. Kiarostami’nin sineması, sade biçimsel yapısına rağmen izleyicilere derin felsefi ve duygusal deneyimler sunmaktadır. Bu yönüyle film, minimalizmin sinemasal dili ile felsefi içerik arasında nasıl bir köprü kurabileceğine dair anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, Albert Camus’nün absürd felsefesi ile Abbas Kiarostami’nin Kirazın Tadı filmi arasında kurulan düşünsel ve estetik ilişkiyi irdeleyerek, felsefi kavramların sinemasal anlatım yoluyla nasıl bedenleştiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Analiz sürecinde, Camus’nün

"absürd", "başkaldırı", "felsefi intihar" ve "nicelik ahlakı" gibi temel kavramları, filmin anlatı yapısı, karakter temsilleri ve görsel estetik tercihleri üzerinden çözümlenmiştir. Bu bağlamda, Kirazın Tadı yalnızca bireysel bir intihar meselesini değil, aynı zamanda insanın varoluşsal sıkışmışlıkla yüzleşme biçimlerini çok katmanlı bir düzlemde temsil eden sinemasal bir anlatı olarak değerlendirilmiştir.

Kiarostami'nin minimalist sinema dili, Camus'nün felsefesinde merkezî bir yer tutan anlam boşluğu ve bilinçli başkaldırı gibi temaları somutlaştırarak, izleyiciyi pasif bir alıcı konumundan çıkarıp düşünsel bir katılımcı haline getirmektedir. Filmin yapısal belirsizliği, dramatik çözümden kaçınması ve müzikten bilinçli olarak uzak durması, Camus'nün "anlamın yokluğuna rağmen yaşamı seçmek" önerisini sinemasal düzeyde ifade eden bilinçli tercihlerin bir sonucudur. Karakterlerin temsil ettiği üç temel tutum (teslimiyet, inkâr ve başkaldırı), felsefi kavramların dramatik bir yapı içerisinde nasıl temsil edilebileceğine dair örnekler sunarken; izleyiciye de kendi varoluşsal tutumlarını sorgulama imkânı tanımaktadır.

Sonuç olarak, Kirazın Tadı, sinemanın felsefi düşünceyi yalnızca yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda onu estetik bir deneyime dönüştürebileceğini gösteren özgün bir örnek teşkil etmektedir. Camus'nün "Mutlu Sisifos" imgesinin sinemasal karşılığı olarak okunabilecek bu film, yaşamın anlamsızlığına rağmen süregiden varoluşsal çabayı yücelten bir anlatı kurar. Böylece, felsefi sorgulamanın yalnızca metinlerde değil, sinemanın görsel ve işitsel olanaklarıyla da evrensel düzeyde yeniden üretilebileceğini ortaya koyar. Bu çalışma, sanat ile felsefe arasında kurulan bu tür karşılıklı geçirgenliklerin, insan deneyiminin çok boyutlu doğasını anlamada nasıl dönüştürücü bir rol oynayabileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* İnkılap Kitapevi.

Beyazyüz, S. (2020). Albert Camus' nün Varoluşçuluk, Yabancılaşma ve Absürd Kavramlarının Jean-Paul Sartre Özelinde Sinema Anlatıları Üzerinden Okunması. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *6*(1), 300-313.

Camus, A. (1996). *Sisifos Söyleni* (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları. (Orijinal eser 1942'de yayımlandı)

Dadabaşi, H. (2004). *İran sineması: Geçmişi, bugünü ve geleceği*. Agora Kitaplığı.

Denson, S. ve Leyda, L. (2021). Post Sinema- 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması. (P. Fontini, Çev.). Nota Bene.

Erol, A. Y. (2023). İran Sinemasında Minimalizm Örneği. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *6*(Cumhuriyet'in 100. Yılı Özel Sayısı (100th Year of the Republic Special Issue)), 39-45.

İşler, E. (2001). 20. YÜZYIL FRANSIZ ROMANINDA USÇULUĞA TEPKİLER. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *9*(9), 59-64.

Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve sinema*. Es Yayınları.

Sagi, A. (2002). *Albert Camus and the philosophy of the absurd* (B. Stein, Trans.). Rodopi.

Sartre, J. P. (1965). *Yabancının Açıklaması* (B. Onaran, Çev.). De Yayınevi

Sleasman, B. C. (2011). *Albert Camus's philosophy of communication: Making sense in an age of absurdity*. Cambria Press.

Sözen, M. (2012). İRAN YENİ DALGA SİNEMASINDA VAROLUŞSAL TEMALAR VE YÖNELİMLER. *Selçuk İletişim*, *7*(3), 218-233.

Yaylalı, H. Sinemasal Anlatının Örneklerle Analizi: “Film Çalışmaları”.

RESİM SANATINDAKİ UYKU TEMASININ FİGÜRATİF ANLATIM BAKIMINDAN İNCELENMESİ[1]

Çiğdem ÖZDEMİR[2]

Öz

Eski çağlardan bu yana resim sanatının adeta öznesi durumunda olan figür, gerek sanatçısının gerekse resmin plastik ifadesinin önemli bir unsuru olmuştur. Figüratif anlatım, dönemlerle ve sanatçı üsluplarıyla farklı şekillerde yansımış ancak her türlü çeşitliliğe rağmen resmin odak noktası haline gelmiştir. Rönesans ile sanatta başlayan özgürleşme hareketi figüratif ifadeyi de genişletmiş, insan figürü resimde daha çok yer edinmiştir. Geçmişten bugüne kadar resim sanatında figüratif ifadeyi ön plana çıkaran çeşitli temalar kullanılmıştır. Bunlardan birisi de uyku temasıdır. Her canlının gerçekleştirdiği bir eylem olan uykunun resmedilme sebeplerinin başında, çeşitli duyguları uyandırması ve içsel aktivite içermesi gelmektedir. Hareketsiz bir eylem olan uyku süreci, içerisinde çokça görsel zenginlik barındırmaktadır. Bu araştırmada ele alınan uyku teması; Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neo-Klasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Sembolizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuk dönemlerindeki sanat eserlerinin seçilen birer örneği ile sınırlandırılıp yorumlanmıştır. Bu dönemlerdeki uyku teması içeren figüratif resimlerin uyku pozisyonlarının ve anlamlarının incelenmesi, araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Ayrıca nitel bir araştırma olan bu çalışmada, veri toplama olarak literatür tarama ve eser inceleme metotları kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, uyku teması içeren figüratif resimlerin, uyku biçimleri ve anlamları gibi birçok bileşende zengin öğeler barındırdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Resim, Figüratif İfade, Uyku Teması.

An Analysis of the Sleep Theme in Painting in Terms of Figurative Expression

Abstract

Since ancient times, the figure, which has been the subject of painting, has been an important element of both the artist and the plastic expression of the painting. Figurative expression has been reflected in different ways with periods and styles of artists, but despite all kinds of diversity, it has become the focal point of painting. The liberation movement that began in art with the Renaissance has also expanded figurative expression, and the human figure has taken more place in painting. Various themes that bring figurative expression to the forefront have been used in painting from the past to the present. One of these is the theme of sleep. The main reason for depicting sleep, an action performed by every living being, is that it evokes various emotions and involves internal activity. The process of sleep, which is a motionless action, contains a lot of visual richness. The theme of sleep discussed in this research is limited to one example each of the works of art from the Renaissance, Mannerism, Baroque, Rococo, Neo-Classicism, Romanticism, Realism, Impressionism, Symbolism, Expressionism, Fauvism, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism and Abstract Expressionism periods and interpreted. The purpose of the research is to examine the sleeping positions and meanings of figurative paintings containing the theme of sleep in these periods. In addition, in this study, which is a qualitative research, literature review and art analysis methods were used as data

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: % 100

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Giresun Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-3850-0089, cgdm.2806@gmail.com

collection. As a result of the research, it was determined that figurative paintings containing the theme of sleep contain rich elements in many components such as sleep styles and meanings.

Keywords: Art, Painting, Figurative Expression, Sleep Theme.

GİRİŞ

Plastik sanat alanındaki somut ve soyut varlıklara verilen isim olan figür, geçmişten bu yana sanat eserlerinin başlıca elamanı olmuştur. Yılmaz ve Yılmaz (2023) figüratif teriminin doğal varlıklara benzeyen, onları çağrıştıran ya da her türlü sanat tarzında imgeleştirilen bir kavramı ifade ettiğini söylemiştir (s. 63). Figüratif ifadenin temelini gerçekçilik oluşturmaktadır. Primitif dönemlerde başlayan gerçeği yansıtma isteği, günümüze kadar üslup ve tekniklerle şekil değiştirerek ulaşmıştır. Veal'e (2023) göre, figüratif sanat, temsili sanatın bir biçimidir. Bu, gerçek bir nesnenin, kişinin, hayvanın veya benzeri bir konunun temsili anlamına gelmektedir. Dolayısıyla gerçek hayatta var olan bir şeyi yakalamayı ve onu ölümsüzleştirmeyi amaçlamaktadır.

Figüratif anlatım, yüzyıllardır süregelen bir ivme ile resmin odak noktasına vurgu yaparak çeşitli temalar ekseninde yoğunlaşmıştır. Bu temalar, sıradan olaylar ve durumların yanı sıra ilgi çekici, merak uyandırıcı konular etrafında da şekillenmiştir. Örneğin uyku teması, içerdiği gizem ve yarı ölü olma durumu ile sanatçıların dikkatini çekmiş ve hemen hemen her dönemde ele aldıkları başlıca temalardan biri olmuştur. Kırılganlığı, naifliği, savunmasızlığı ifade eden uyku durumu, sanatçıların resimlerinde gözleri kapalı, yarı açık vaziyette ve genellikle uzanır pozisyonda tasvir edilmiştir. Böylece uyku; ifade aracı, sembol ve metafor olarak resim sanatına hizmet eden bir tema olmuştur. Trapskin (2024), sanatçıların antik metinlerden modern eserlere kadar uykuyu çeşitli şekillerde tasvir ettiklerini; uykunun gizemini, zorluklarını ve insan bedeni üzerindeki etkisini araştırdıklarını söylemiştir. Uykunun bu tasvirinin, sadece hayattaki role dair anlayışı zenginleştirmekle kalmayıp aynı zamanda yaratıldıkları kültürel ve tarihsel bağlamlara da iç görüler oluşturduklarını vurgulamıştır.

Bu araştırmada, uyku temasının figüratif ifade çerçevesinde; Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neo-Klasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Sembolizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuk dönemlerindeki eserleri birer örnekle ele alınmıştır. Bu dönemlerdeki eserlerin, uyku pozisyonu ve anlamlar açısından incelenmesi araştırmanın amacını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın nitel yöntemini literatür tarama ve eser inceleme oluşturmaktadır. Araştırmanın sonucunu, eser inceleme metoduyla elde edilen bulgulara dair veriler oluşturmaktadır. Resim sanatında uyku teması ile ilgili çalışmaların yeteri kadar yer almayışından dolayı araştırmanın ele alınışı, bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Figüratif İfade

Figüratif ifade, sanatının ilk örnekleri olarak Fransa'daki Lascaux Mağarası'nda görülmüştür. At, boğa, aslan, gergedan gibi hayvanların yanı sıra insan formları da burada temsil edilmiştir. Antik dünyaya doğru ilerlerken, Mısır, Mezopotamya ve Yunan gibi medeniyetler, dini ve kültürel fikirlerini yansıtan stilize edilmiş figüratif sanat eserleri üretmişlerdir. Rönesans döneminde ise Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Raphael gibi öncü sanatçılar, eserlerinde kullandıkları figüratif ifade ile dikkat çekmiştir (Url 1).

Hodge (2018) sanatçıların, eski tarihlerden bu yana hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürlerini de imgeleştirdiklerini söylemiştir. Bilinen en eski sanat dönemlerinde figür, tanrıları ve ruhları somutlaştırmak için kullanılmıştır. Birçok kültür bu anlamda kendi tanrısal varlığını insan formunda ortaya çıkarmıştır. Figürlerin kullanıldığı yerlerde dini hikâyeler aktarılırken genellikle

insan formu tercih edilmiştir. Bunun bir başka sebebi de cinsiyet, kimlik, ırk, statü gibi konuları ya da aidiyet ve aşk gibi daha az somut olan durumları incelemektir (s. 161).

Sanatsal dönemler ilerledikçe, kültürlerarası sanatın ayrılmaz bir parçası olan figüratif ifade ile biçimlere olan yaklaşımlar evrimleşmiş ve yeni boyut kazanmıştır. Empresyonistler, ışık ve renkle yıkanmış figürleri ifade ederken, post empresyonistler formları düzleştirmiş ve soyutlamıştır. Kübistler geometrik olarak figürleri parçalamış, sürrealistler de onları rüyalarla birleştirmiştir. Tüm bu farklı stillere rağmen, insan formu merkezde kalmıştır (Cohen,2023).

Cohle (2023), figüratif ifadeyi iç ve dış dünya arasında köprü kuran, psişeyi açığa çıkaran, kolektif çağrışımlara dokunan bir kavram olarak ifade edip onu ilgi çekici kılan özellikleri aşağıdaki gibi sıralamıştır;

- İfade: Figürler, duyguları ve içsel durumları iletmek için dönüşür.
- Tercüme: Tanıdık biçimler, izleyiciyi sembolik anlamları aktif bir şekilde yorumlamaya yönlendirir.
- Yenilik: Sanatçılar, güzellik anlayışını sorgulayan yeni görsel diller icat ederler.
- Evrensellik: İnsan figürü, ilişkilendirilebilir bir referans çerçevesi sağlar.
- Çağrışım: Mecazi öneriler, içgüdüsel tepkileri ve çağrışımları harekete geçirir.
- Zamansızlık: Soyutlamalar arasında figürler bağlayıcıdır, geçmişle bugünü birbirine bağlarlar.

Figüratif sanat, estetik öğeler ve etkiler yaratan birkaç biçimsel öğeye bağlıdır. Bunlar arasında çizgi, şekil, renk, doku, perspektif, ışık ve karanlık oyunları bulunur. Bu öğeler; soyut, temsili olmayan veya somut sanat eseri gibi herhangi bir imge biçiminin yaratılmasında rol oynamaktadır. Figüratif sanat, Yunan antik dönemine ait birçok heykelde görülebileceği gibi soyut şekillerde de görülmektedir. Erken Rönesans'tan Maniyerizm'e, Barok'a, 18., 19. ve 20. yüzyıla kadar figüratif sanat, ufuklarını çok yönlü olarak genişletmiştir (Url 3).

Figüratif anlatımla beraber ilgi çekici, şaşırtıcı, merak uyandırıcı ve gizem çözmeye yönelik tüm faaliyetleri barındıran uyku teması, tüm bu bileşenlerde sanatçıların yüzyıllardır vurgu yaptığı konulardan birisi olmuştur.

Resim Sanatında Uyku Teması

Uyku, ilk çağlardan bu yana insanoğlu için oldukça merak uyandıran bir konu olmuştur. Eski Yunan mitolojisindeki aile ağacına bakıldığında uykuya dair yapılan tanımlamaların şifreler içerdiğine rastlanmıştır. Ayrıca mitolojideki birçok tanrının uyku ile ilişkilendirilmesi, uykuya verilen önemi yansıtmaktadır. Örneğin uyku tanrısı *Hypnos*'un yaşadığı mağaradaki nehrin (*Lethe)* unutkanlık nehri olması, uyku sırasındaki bilinç/farkındalık kaybı ile ilişkilendirilmiştir. En dikkat çekici özellik ise uyku tanrısının, ölüm tanrısı ile ikiz kardeş olarak anılmasıdır. Bu durum, ölümün bu dünyadan geçişi olarak uyku ile benzetilmesi şeklinde yorumlanmaktadır. (Şenel, 2023, s.3).

Sanatçılar, uykuyu tasvir ederken beraberinde mitoloji, rüyalar, dini temalar, uyku ile ölüm arasındaki paralellik, bilinçli kontrolün terk edilmesi, şifa, ödül, masumiyet ve dinginliğin tasviri ve erotik olana hayranlık gibi konulara da ilgi duymuşlardır. Uyku pozisyonu, çekici olmasına rağmen son derece karmaşıktır. Örneğin uyuyan bir kadın, ölüm pozisyonunu alır ama oldukça canlıdır. Bilinç, açık ama farkındalık yoktur. Fiziksel olarak gerçeklikte yatar ama düşünceler fantezide dolaşır. Uyku keyif verir, korkutur, yeniler ve hatta yorgunluğa yol açabilir. Uyku, temel bir insan işlevi olmasına rağmen, herkes için benzersiz bir deneyimdir. Kişi uykuya daldığında tek

başına kalır ve rüyalar âlemine girdiğinde yine tek başına yürür. Tüm bu deneyimler sanatçılar için ilgi çekicidir (Kryger, 2016).

Uyku, kehanetlere, ziyaretlere dayanan dramatik bir fenomen olarak nitelendirilse de aynı zamanda dinlendirici, huzurlu ve onarıcı olarak da tasvir edilmektedir. Uyku tüm bunların yanı sıra benzersiz bir dehşeti uyandıran bir olgudur. Savunmasız dolaşan bilinç ve depresif fizyoloji, sıklıkla uzun süreli korku halleri ve ardından gelen yorgunlukla kendini göstermektedir (Url 2).

İnsanlık tarihi boyunca sanatçılar uykuyu çeşitli şekillerde sunmuştur. Tarih öncesi zamanlara kadar uzanan uyku, özellikle kadınlar için kutsal olarak görülmüştür. Antik Yunan'da aşk tanrısı Eros gibi tanrıların tasvirleri, uykunun bir yenilenme halini veya hayatın yoğunluğundan bir kaçışı ifade etmiştir. Ortaçağ ve Rönesans'ta uyku; inanç, şehvet ve hatta melankoli durumunu anlatan bir metafor olarak görülmüştür. 18. ve 19. yüzyıllardan kalma çok sayıda resimde ise figürlerin bazıları uyurken diğerlerinin uyanık olduğu anlar tasvir edilmiştir. Bu durum, hayatın devam ettiğinin ve uyku sırasında dışarıdan gelebilecek bir tehlikeye karşın tetikte olma durumunun göstergesi olmuştur (Soukup, t.y).

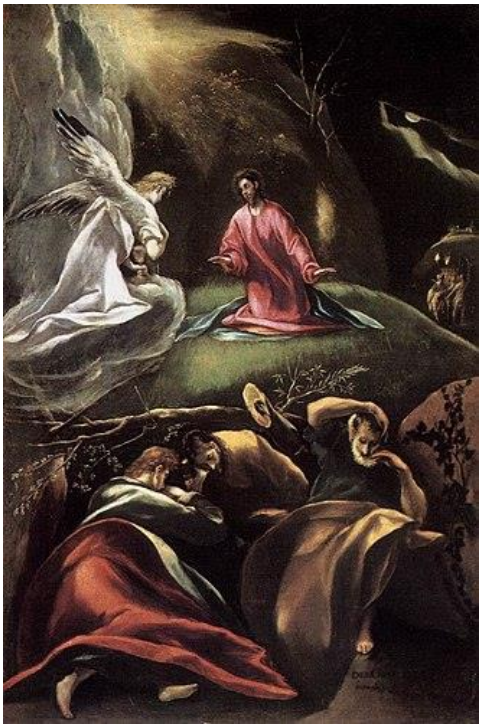
Soukup, uykunun ne anlama geldiğini gösteren en yaygın temaları şu şekilde ifade etmiştir;

- Din ve Mitoloji: Din, uyku ve rüyaya dair sanat eserlerinde görülen en yaygın temalardan biridir. Botticelli bunun en iyi örneklerinden biridir, çünkü eserlerinin çoğunda uyku ve dinlenme hali aracılığıyla Tanrı'ya nasıl yaklaşabileceği gösterilmektedir. Aynı şey Antik Dünya'ya ait resimlerde de görülmüş; insanlar, tanrı ve tanrıçalardan mesajlar aldıklarını söylemişlerdir.
- Yaşam Evreleri ve Ölüm: Uykuyu gösteren sanat eserleri, aynı zamanda yaşamın evrelerinin görsel bir temsili olarak da görülmektedir. Örneğin, uyuyan bir çocuk, hayatın masumiyetini ve saflığını gösterirken, genç bir kadın dinlenmenin dinginliğini, yaşlı bir adam da ölüm yaklaşmadan önceki son dinlenmeyi gösterebilir.
- Günlük Yaşam ve Yakınlık: Resim sanatında uykuyla ilgili en önemli temalardan biri sanatçıların günlük yaşamı tasvir etme biçimidir. Bu, insanların kendilerini dinlenirken gösterdiği tüm sanat dönemleri için geçerlidir.
- Söylenmemiş Arzular ve Rüyalar: Uyumayı tasvir etmek için sanat eserinin bir diğer ilgi çekici özelliği, söylenmemiş arzuların ve hislerin keşfi olmuştur. Buna, gerçeküstücü bir sanat hareketi olarak bakıldığında doğru bir yaklaşım olur. Çünkü sanat eseri, insanların rüyalarını, imgeler ve metinler aracılığıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

BULGULAR

Görsel 1. Rönesans, Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1485, Kavak Panel Ü.Y.B, 69 cmx173 cm.

Resmin sol tarafında yer alan Venüs uyanık ve giyinik durumda iken resmin sağ tarafındaki Mars uyur pozisyonda ve yarı çıplaktır. Satir (Yunan mitolojisine göre yarı insan yarı keçi olan varlık) bebekler, Marsla oyun oynamaktadır. Venüs'ün uyanıklığı, kontrolün kendinde olduğunu gösterirken, Mars'ın yaslanarak dinlenme pozisyonundaki uyku hali acizliğe işarettir.



Görsel 2. Maniyerizm, El Greco- Zeytin Bahçesinde İsa, 1597-1607, T.Ü.Y.B, 169 cmx112 cm

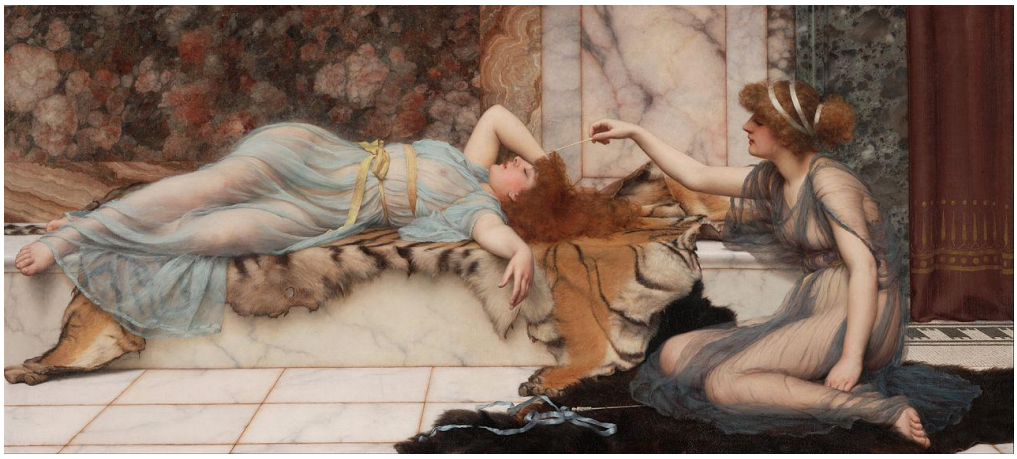
İsa'nın Kudüs'teki bir dağa dua etmek için gittiğini gösteren resmin alt tarafında 3 kişi uyumaktadır. Bu 3 kişi İsa'nın beraberindeki öğrencileridir. İsa, tepede tek başına ve umutsuzluk içindeyken yanına kurtarıcı bir melek gelerek ona kadeh sembolüyle güç atfeder. Buradaki 3 kişinin uyku hali, zor bir duruma rağmen uyanık kalamamanın verdiği acizlik uykusunu göstermektedir.

Görsel 3. Barok, Caravaggio, Mısır'a Kaçışta Dinlenme, 1597, T.Ü.Y.B, 135,5 cmx 166,5 cm

Mısır'a kaçıştaki dinlenme sahnesini gösteren resmin sol tarafındaki Yusuf, elinde tuttuğu nota defteriyle melek figürünün keman çalışına yardım etmekte, arkadaki eşek figürü de pür dikkat onları izlemektedir. Kutsal bir aile tasviri olmasına rağmen resimde dini semboller kullanılmamıştır. Bu üçlü figür resmin bir sahnesini, Meryem ve bebek İsa da resmin diğer sahnesini oluşturmaktadır. Meryem'in kucağındaki bebek İsa ile uyku pozisyonu oturur vaziyettedir ve yorgunluğa dair uykuyu örneklemektedir.

Görsel 4. Rokoko, François Boucher, Kesintiye Uğrayan Uyku, 1750, T.Ü.Y.B, 78,7x70,5 cm

Pastoral romantizmin anlatıldığı bu resimde, dairesel spot renk aydınlatmasıyla merkezdeki figürlere vurgu yapılmıştır. Uyuyan kadın figürünü bir ot parçasıyla uyandırmaya çalışan erkek figürü, burada muzip bir görüntü oluşturmuştur. Buradaki kadın figürünün uyku pozisyonu, bir yamaca yaslanır vaziyetteki keyfi uyku durumuna örnektir.



Görsel 5. Neo- Klasisizm, John William Godward , Yaramazlık ve Dinlenme, 1895, T.Ü.Y.B, 60,6 cmx133 cm

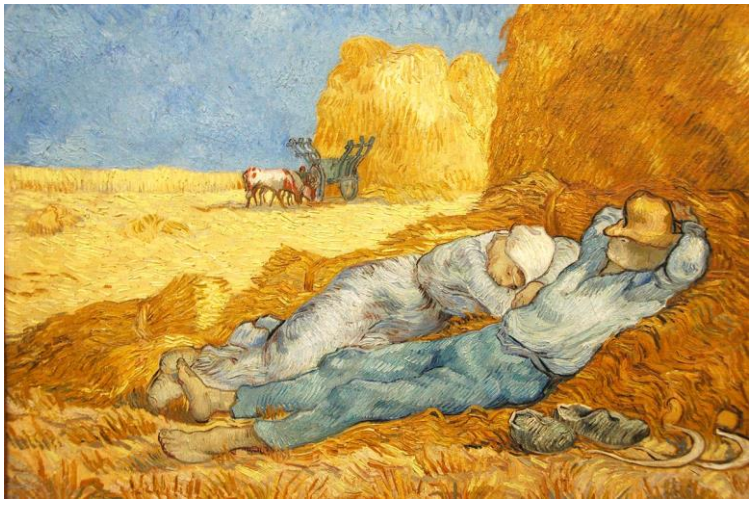
Antik Yunan veya Roma'ya ait bir dönemin tasviri olan resimde, soldaki kadın figürü bir mermer üzerinde yatar vaziyette, sağ elini başının arkasına koyarak sol kolunu da dışarı uzatarak uyumaktadır. Sağdaki kadın figürü ise elinde bir iğne ile yatan kadının alnına dokunarak onun uyku keyfini bozmaya çalışmaktadır. Kadın figürünün vücut hareketleri, dinlenmeyi ifade eden keyfi uyku pozisyona örnektir.

Görsel 6. Romantizm, Eugene Delacroix, Fırtına Sırasında Uyuyan İsa, 1853, T.Ü.Y.B, 50,8 cmx61 cm

Fırtınalı bir gölde (Genezareth), teknenin devrilme tehlikesine karşın panik içindeki insanların (İsa'nın öğrencileri) resmedildiği bu eserde, korku ve mücadele anlatılmaktadır. Tüm bu kaos sahnesine karşın İsa eline yaslanmış, yatar pozisyonda uyumaktadır. İsa'nın başındaki parlak hale, bu korku havasına güven duygusu katmaktadır. Kutsallığın hâkim olduğu bu resimdeki uyku hali; Tanrı'ya yaklaşma, Tanrı'dan mesaj alma gibi durumları örneklediğinden mistik bir uyku halidir.

Görsel 7. Realizm, Gustave Courbet, Uyuyan İplikçi, 1853, T.Ü.Y.B, 89 cmx117 cm

Günlük hayattan bir iş sahnesinin betimlendiği resimdeki kadın figürü, iplik eğirme çarkının başında oturduğu sırada uyuya kalmıştır. Kucağındaki ham yün, bir elinin iplikte olması ve başının sağ omuzuna düşmesi, süregelen bir işin yarım kalma durumunu göstermektedir. Dolayısıyla buradaki uyku pozisyonu, işçi dinlenmesini ifade eden yorgunluk uykusudur.



Görsel 8. Empresyonizm, Vincent van Gogh, Siesta, 1889-1890, T.Ü.Y.B, 73 cmx91 cm

Van Gogh'un güçlü parlak sarı ve mavi renklerini kullandığı, Jean Millet'in resmine doğrudan atıfta bulunarak aynı sahneyi kendi üslubunda ele aldığı resmidir. Başak tarlasında çalışan kadın ve erkek figürünün iş molası verdiği andaki dinlenmesinin anlatıldığı resimde, samanlara yatarak uyuma pozisyonuyla beraber yorgunluk uyku durumu görülmektedir.

Görsel 9. Sembolizm, Gustav Klimt, Kadınların Üç Çağı, 1905, T.Ü.Y.B, 180 cmx180cm

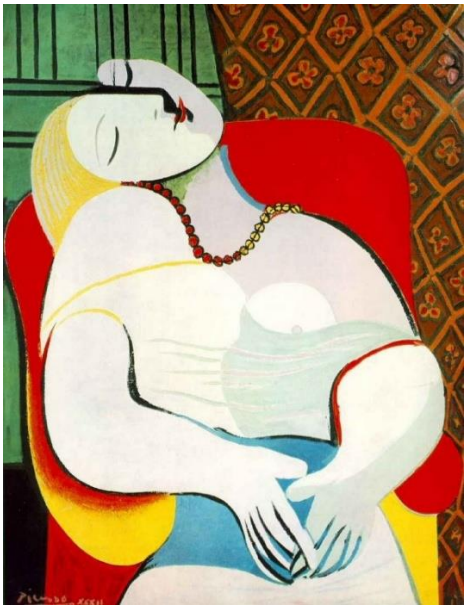
Arka plan derinliğinden yoksun resimde, üç figür yer almaktadır. Sağ tarafta anne ve bebeği birbirine sarılarak ayakta uyur pozisyondayken, sol taraftaki yaşlı kadın figürü başı öne eğik ve ayakta durmaktadır. Bu, yaşlılığın göstergesi olan yer çekimine bir atıftır. Esasında her üç figür birbirlerinin bebeklik, gençlik ve yaşlılık halini simgelemektedir. Bu durum yaşam döngülerini gösteren uyku halidir.

Görsel 10. Ekspresyonizm, Edvard Munch, Ertesi Gün, 1894-95, T.Ü.Y.B, 115 cmx152 cm

Yatak odasında, alkolün etkisiyle sızmış olan bir kadının tasvir edildiği resimde, kadın figürünün bir kolu yataktan aşağı sarkmakta, bir bacağı da dizden bükülmüş vaziyette görülmektedir. Yüzündeki kendinden geçmiş ifade, sarhoşluk durumunu özetlemektedir. Yatış pozisyonuna eşlik eden yüzdeki ifadeyle, acizlik ve güçsüzlüğü anlatan uyku durumu görülmektedir.

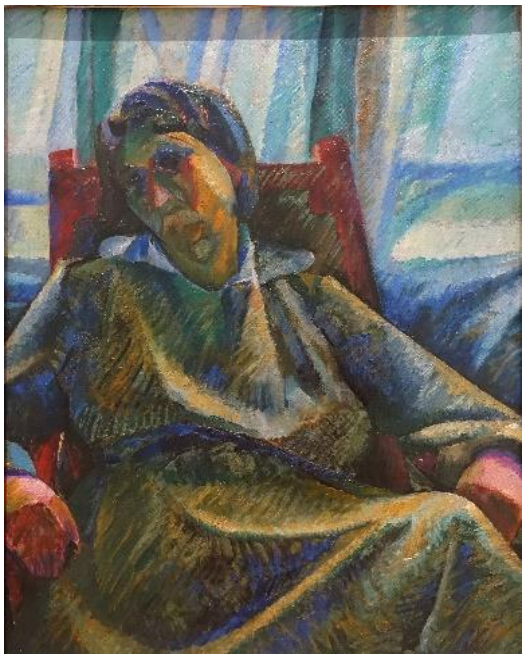
Görsel 11. Fovizm, Henri Matisse, Uyuyan Kadınla Natürmort, 1940, T.Ü.Y.B, 70 cmx82 cm

Fovizmin çiğ ve bağıran renklerinin hâkim olduğu resimde, başını masaya koyarak oturur vaziyette uyuyan bir kadın figürü görülmektedir. Evin içindeki bir odanın tasvir edildiği resimde, kadının duruş pozisyonundan yorgunluktan dolayı kısa bir dinlenme molası verdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla buradaki uyku, işten kaynaklanan yorgunluk uykusudur.



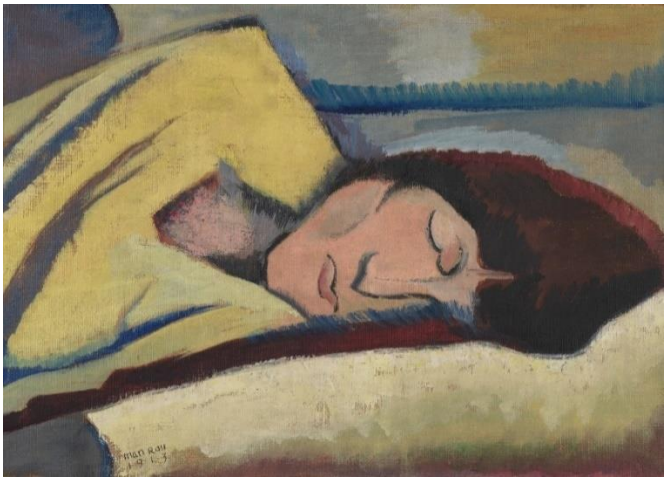
Görsel 12. Kübizm, Pablo Picasso, Rüya -Marie Therese Walter, 1932, T.Ü.Y.B, 130 cmx97 cm

Picasso'nun bir galeride görüp etkilendiği ve ilginç bir yüzünüz var diyerek çizmek istediği kadının tasvir edildiği resimde, yüz iki parça halinde betimlenmiştir. Sağ omuza düşen baş, hülyalı bir yüz ifadesi, kenetlenmiş eller ve sandalye üzerindeki oturur vaziyetteki duruş, poz verme gayesi içermektedir. Dolayısıyla buradaki uyku durumu hayal kurma, düşlere dalma eylemini ifade etmektedir.



Görsel 13. Fütürizm, Umberto Boccioni, Silvia, 1915, T.Ü.Y.B

Fütürizmin ritmik fırça vuruşlarının görüldüğü resimde, sandalyesine yaslanmış dinlenen bir kadın tasvir edilmiştir. Bedenin ve dimağın dinlenmeye ihtiyaç duyuşu, sandalyedeki oturuş biçimden ve yüzdeki umutsuz ifadeden anlaşılmaktadır. Resmin bütünsel açıdan uykuya dair açılımı, dinlenme gereksinimine ait keyfi uyku olarak nitelendirilebilir.



Görsel 14. Dadaizm, Man Ray, Uyuyan Kadın, 1913, Keten Ü.Y.B, 30,6x40,6 cm

Resimde bir kesit olarak ele alınan açı, fizyolojik bir ihtiyaç olan uykuyu anlatmaktadır. Kadın figürü yatağa yatmış uyumaktadır. Kafanın verdiği ağırlıkla yastığın bir kısmının çökmesi ve yüzdeki hissizlik ifadesi uykunun çok derinden olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla buradaki uyku fizyolojik uyku durumuna örnektir.

Görsel 15. Sürrealizm, Salvador Dali, Uyku, 1937, T.Ü.Y.B, 51 cmx78 cm

Resmin merkezindeki profilden yüz figürü, koltuk değnekleriyle çeşitli açılardan tutturulmuştur. Hatta aynı destek resmin sol tarafındaki köpek figüründe de görülmektedir. Yüz figürü dışındaki her şey mavi bir atmosferde yer almaktadır. Buradaki uyku durumu, bilinçaltı ve rüyalara gönderme yaptığından düşsel uyku durumuna örnektir.

Görsel 16. Soyut Dışavurumculuk, Jackson Pollock, Uyku Çabası, 1953, T.Ü.Y.B, 49,7 cmx76 cm

Doğa, figür biçimlerinin akışkan bir form ve renk seyrinde ele alındığı bu resimde, figürleri ayırt etmek oldukça zorlayıcıdır. Tüm bu kaosa rağmen renklerin ve ritmin dengesi, resme bahar esintisi katmaktadır. Resmin sol tarafındaki uzanmış yapı, insan figürünü çağrıştırmakta ve bu figürden farklı figürler türemektedir. Dolayısıyla buradaki uyku durumu düş kurma eylemini ifade etmektedir.

SONUÇ

Mağara duvar resimlerinden güncel sanat anlayışı dönemine kadar resim sanatının her döneminde resmin merkezi ya da yardımcı elamanı olan figür, sanatçıların üslupları ve dönemsel özellikleriyle beraber şekillenerek varlığını korumuştur. Figüratif anlayış için, çeşitli temalar eşliğinde resmin kimliğini oluşturarak resmi yapılandırmıştır denilebilir. Resim sanatında, sanatçıların uğraş verdiği temalardan biri olan uyku, hemen hemen her sanat döneminde figüratif anlayışla beraber ele alınarak günümüze kadar gelmiştir. Fizyolojik bir ihtiyaç olan uyku eylemi, bu ihtiyacı karşılarken sunduğu görsel zenginlikten dolayı sanatçıların ilgisini çekmiştir. Uyku, bazen yatağa yatarak rutin uyuma eylemi, bazen yorgunluktan bir köşede kısa süre dinlenme eylemi, bazen de düşlere dalma eylemi gibi çeşitli pozisyonları ve bunların anlamlarını içermektedir.

Bu araştırmada, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neo-Klasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Sembolizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuk dönemlerindeki uyku pozisyonları ve bunların anlamları incelenmiştir. Bu sonuca göre; yaslanarak uyuma (Görsel 1,2,4), oturarak uyuma (Görsel 3,7,11,12,13), yatarak uyuma (Görsel 5,6,8,10,14), ayakta, dik uyuma (Görsel 9,15,16) görülmüştür. Bu pozisyonlara ait uykunun anlamlarına bakıldığında ise; acizlik uyku durumunu gösteren (Görsel 1,2,10), yorgunluk uyku durumunu gösteren (Görsel 3,7,8,11), keyfi uyku durumunu gösteren (Görsel 4,5,13), mistik uyku durumunu gösteren (Görsel 6), yaşam döngüsü uyku durumunu gösteren (Görsel 9), düşsel uyku durumunu gösteren (Görsel 12,15,16), fizyolojik uyku durumunu gösteren (Görsel 14) tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, uyku temasıyla ilgili olan figüratif resimler, dönemsel üsluplarıyla beraber betimlenmiş; uyku pozisyonlarına göre oturarak ve yatarak uyuma daha fazla görülmüştür. Uyku

pozisyonlarının anlamlarına göre ise; yorgunluk uyku durumunu gösteren resimler daha çok ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Cohen, C. (2023). *Figüratif sanat nedir? Kapsamlı bir rehber*. https://www.cohlegallery.com/blogs/stories/what-is-figurative-art?srsltid=AfmBOoqREfbhDtKhZaz6qRG1W9veXKntq9UJZ6yMWfQ3FNg1IzOczBN9, Erişim tarihi: 09.05.2025

Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü.* Hep kitap.

Kryger, M. (2016). *Sanat ve edebiyatta uyku*. https://www.huffpost.com/entry/sleep-in-art-and-literature_b_5767f19be4b0fbbc8beae074, Erişim tarihi: 13.05.2025

Soukup, M. (t.y). *Uyku görsel sanatlarda nasıl temsil edilir.* https://pillow.app/article/how-sleep-is-represented-in-visual-arts, Erişim tarihi: 03. 05.2025

Şenel, B. G. (Ed.). (2023). *Uyku Nörofizyolojisi ve Hastalıkları 1*. Türk Nöroloji Derneği.

Trapskin, B. (2024). *Sanatta Uyku: Çağlar boyunca edebiyat ve sanat eserlerinde uykunun zamansız tasvirleri.* https://yawnder.com/history-and-sleep/ Erişim tarihi: 06. 05.2025

Url 1: https://sparksgallery.com/learn/what-is-figurative-art-contemporary-and-abstract?srsltid=AfmBOoreWVPnVaZSyL9WgYIbiiX_gjNwG3HYzIuX2aZjz9GZxoYtaXsV

Url 2: https://www.iris28.art/post/rest-and-unrest-the-sleeping-body-in-visual-art

Url 3: https://www.thesocialstays.com/blogs/art-term/figurative-art

Veal, R. (2023). *Figüratif sanat nedir? İlham ve stil.* https://www.whitecourtart.com/blog/what-is-figurative-art-the-inspiration-and-style/ Erişim tarihi: 03. 05.2025

Yılmaz, A., N., ve Yılmaz, M. (2023). *Sanat ve Kavramlar*. Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Venus_and_Mars_(Botticelli)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc#/media/File%3AVenus_and_Mars_National_Gallery.jpg

Görsel 2. https://en.wikipedia.org/wiki/Agony_in_the_Garden_(El_Greco,_And%C3%BAjar)#/media/File:La_Oracion_del_huerto_El_Greco_1605.jpg

Görsel 3.

https://en.wikipedia.org/wiki/Rest_on_the_Flight_into_Egypt#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_025.jpg

Görsel 4. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435738

Görsel 5. https://en.wikipedia.org/wiki/Mischief_and_Repose#/media/File:Godward,_John_William_-_Mischief_and_Repose_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 6. https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Asleep_during_the_Tempest#/media/File:Le_Christ_sur_le_lac_de_G%C3%A9n%C3%A9sareth_-_Delacroix_-_MET_-_c._1853_-_without_border.jpg

Görsel 7. https://www.gustave-courbet.com/the-sleeping-spinner.jsp

Görsel 8. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Siesta_(Van_Gogh)#/media/File:Van_Gogh_-_la_M%C3%A9ridienne.jpg

Görsel 9. https://www.gustav-klimt.com/The-Three-Ages-Of-Woman.jsp

Görsel 10. https://www.edvardmunch.org/the-day-after.jsp#google_vignette

Görsel 11. https://arthive.com/henrimatisse/works/217482~Still_Life_with_Sleeping#google_vignette

Görsel 12. https://arthive.com/pablopicasso/works/376401~Sleep_MarieTherese_Walter

Görsel 13. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Sintesi_plastica_di_una_figura_seduta_%28Silvia%29%2C_by_Umberto_Boccioni%2C_c._1915_-_Galleria_nazionale_d%27arte_moderna_-_Rome%2C_Italy_-_DSC05475.jpg

Görsel 14. https://whitney.org/collection/works/934

Görsel 15. https://arthive.com/salvadordali/works/316415~Sleep

Görsel 16. https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/research/artwork-essays/pollock-jackson-sleeping-effort-1953

SOMUT SINIRLARIN (TABAN VE TAVAN) SOYUT SOSYAL SINIRLAR ÜZERİNDE MİMARİ TEMSİLİ: UPSIDE DOWN FİLMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME[1]

Durdu Sinem ÖNAL[2] & Seçil SEÇAL SARIGÜL[3]

Öz

Mimarlık, insanlık tarihi boyunca barınma ihtiyacını karşılamış, yalnızca işlevsel değil, kültürel ve anlatımsal bir araç haline gelmiştir. Tiyatro ve sinema gibi sanat dalları hem doğrudan hem dolaylı yollarla mekanı anlatının önemli bir aracı olarak kullanmışlardır. Bu çalışma, mimarlık ve sinemanın kesişiminde, somut fiziksel sınırların (taban ve tavan) soyut sosyal hiyerarşiyi ve toplumsal sınıf farklılıklarını sinematografik dille nasıl temsil ettiğini incelemektedir. Bu kapsamda Juan Diego Solanas'ın yönettiği Upside Down (2012) filmi analiz edilmektedir. Çalışmanın amacı, sınıfsal farklılığın sinema-mimarlık ara kesitindeki temsiliyetini irdelemek ve mekanın, ideolojik bir toplumsal yapının taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktır. Film, Adam Kirk ve Eden Moore adında iki gencin aşk hikayesini anlatmakta olup, aynı güneş etrafında dönen iki ayrı gezegende süregelen toplumsal ayrışmayı ve mekansal eşitsizlikleri anlatmaktadır. Farklı koşullara sahip bu iki gezegenin mimari biçimlenişleri, toplumsal farklılığı görsel açıdan etkin bir şekilde görünür kılar. Gezegenler arasındaki mekansal farklılaşma, sinemasal araçlar ile karşılaştırılmalı bir analizle açıklanmaktadır. Çalışma, nitel bir yaklaşımla, belirlenen tematik kodlar ve görsel-mekansal çözümleme kriterleri ışığında, sahne analizi ve içerik çözümlemesi yöntemleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda filmin belirgin sahneleri, ışık, renk, ölçek, kadraj/kamera açıları ve mimari doku gibi kriterler ve Mekan Katmanı, Sınır Temsili, Toplumsal Yapı vb. kodları temelinde incelenmiştir. Sonuç olarak ideolojik bir toplumsal yapının aktif taşıyıcısı ve anlatısal bir araç olarak mekanın, sosyal sınıflar arasındaki sınırları somutlaştırdığı ortaya çıkarılmakta ve sinema-mimarlık ilişkisi literatürüne ilişkin tartışmalara özgün bir perspektif kazandırmaktadır

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mimarlık, Mekân, Juan Diego Solanas, Upside Down.

Architectural Representation of Physical Boundaries (Floor and Ceiling) as Metaphors for Social Stratification: A Spatial Analysis of the Film Upside Down

Abstract

Architecture has historically served as a response to humanity's need for shelter, evolving into not only a functional discipline but also a cultural and narrative medium. Artistic domains such as theatre and cinema have employed space—both directly and indirectly—as a crucial narrative tool. This study investigates how the intersection of architecture and cinema represents abstract social hierarchies and class distinctions through the spatial symbolism of physical boundaries, particularly floors and ceilings. Within this framework, the film Upside Down (2012), directed by Juan Diego Solanas, is analyzed. The primary aim of the study is to examine how class disparity is portrayed at the intersection of cinema and architecture, and to reveal how space functions as a carrier of ideological social structures.

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %60, 2. yazar: %40.

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, sinemmonal01@gmail.com, Orcid: 0009-0000-4629-0363

[3] Dr. Öğr. Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, ssecal@atu.edu.tr, Orcid: 0009-0005-3710-0114

The film narrates the love story of Adam Kirk and Eden Moore, set across two planets orbiting the same sun, which are socially and spatially segregated. The architectural formation of these distinct worlds visually amplifies the representation of social inequality. The spatial differentiation between the two realms is analyzed through comparative readings of cinematic devices. Utilizing a qualitative research approach, the study employs scene analysis and content analysis methods, structured around defined thematic codes and visual-spatial evaluation criteria. Accordingly, key scenes from the film are examined through criteria such as light, color, scale, framing/camera angles, and architectural texture, and are interpreted within the framework of thematic codes such as Spatial Layer, Representation of Boundaries, and Social Structure. Ultimately, the findings reveal that space, as both a narrative device and an active component of ideological systems, concretizes the boundaries between social classes—offering a distinctive perspective to the literature on the relationship between cinema and architecture.

Keywords: Cinema, Architecture, Space, Juan Diego Solanas, Upside Down.

GİRİŞ

Mimarlık, mühendislik gibi teknik bilimlerle ilişkili ve belirli kurallar çerçevesinde işleyen bir disiplin olmakla birlikte, insan duyularına hitap eden sanatsal bir yön de barındırmaktadır. Sinema teorisyeni Pudovkin'in, film için "çevirmek" değil "kurmak" kelimesinin kullanılmasını önermesi (Pudovkin, 1966, s.16), sinemanın yalnızca bir görüntüleme değil, aynı zamanda kurguya dayalı yaratıcı bir anlatım sanatı olduğunu ortaya koymaktadır (Yıldırım Yargıcı, 2021). Sinema, birçok bileşenin bir araya gelerek oluşturduğu çok katmanlı bir anlatım biçimidir. Bu bileşenlerden en belirgin olanlarından biri, mekânın kurgusal ve anlatısal işlevidir. Mimarlık ve sinema; biri fiziksel mekânı üretirken, diğeri bu mekânı yeniden kurgulayarak görsel bir anlatı sunar. Her iki disiplin de anlatı oluşturma süreçlerinde mekânı aktif bir unsur olarak kullanmaları bakımından kesişmektedir (Kanbur, 2021). Pallasmaa'ya (2001) göre mimarlık, çok duyulu bir mekân deneyimi üretirken; sinema, bu deneyimi görsel-işitsel düzlemde yeniden inşa eden bir sanat biçimidir. Bu bağlamda sinema, yalnızca mekânı sunmaz; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik yapıları da mekân aracılığıyla görünür kılar. Bu çalışma, sinema ve mimarlık ilişkisi temelinde, toplumsal sınıf farklılıklarının mekân aracılığıyla nasıl temsil edildiğini Juan Diego Solanas'ın yönettiği Upside Down (2012) filmi üzerinden incelemektedir. Aynı güneş etrafında dönen ancak zıt yerçekimi koşullarına sahip iki ayrı gezegende geçen filmde gezegenlere ait belirli kurallar bulunmaktadır, mekânsal eşitsizlikler üzerinden sınıfsal ayrışmayı görsel bir dille aktarmaktadır. Bu bağlamda mimari biçimleniş, yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir temsil aracı olarak işlev görür. Literatürde Upside Down filmi üzerine yapılan çalışmalar, sınıfsal yapıların temsilini farklı açılardan ele almıştır. Kartini ve diğerleri (2021) tarafından yayımlanan "Class Distinction As Represented By Twin Planets in Upside Down Movie" adlı makalede, filmdeki gezegenler arası sınıf ayrımı ve bireysel yabancılaşma temaları kavramsal olarak incelenmiştir. Muñoz'nun (2012) "Spaces of Capital/Spaces of Labor (and Everything In-between)" başlıklı çalışmasında ise, mekânın sınıf ilişkileri bağlamında nasıl sınırlandırıldığına odaklanılmıştır. Bu çalışmalar önemli katkılar sunmakla birlikte, bu araştırmanın özgün yönü, filmi mimari temsiller ve sinemasal mekân algısı üzerinden sahne çözümlemeleriyle ele almasıdır. Çalışma, nitel bir yaklaşımla, belirlenen tematik kodlar ve görsel-mekansal çözümleme kriterleri ışığında, sahne analizi ve içerik çözümlemesi yöntemleriyle gerçekleştirilmiştir. Mimari biçimlenişin sınıfsal temsiliyeti ışık, ölçek, renk, taban-tavan ilişkisi ve kamera açıları gibi sinematografi ögeler aracılığıyla ele alınmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma, mimarlık ve sinema arakesitinde sosyal sınıf temsiliyetini derinlemesine anlamayı hedeflediğinden, yorumlayıcı bir paradigma çerçevesinde nitel araştırma yöntemiyle yapılandırılmıştır. Bu yaklaşım, filmin görsel ve mekânsal anlatılarını, izleyicinin deneyim ve algısı bağlamında çok katmanlı bir şekilde çözümlemeye olanak tanımaktadır. Çalışmanın örneklemini oluşturan Upside Down (2012) filmi, özellikle fiziksel sınırlar (taban ve tavan) aracılığıyla soyut sosyal sınırları görselleştirmesi, mimari biçimlenişin toplumsal hiyerarşiyi somutlaştırması ve sinematografik anlatı sunması nedeniyle seçilmiştir. Filmin iki zıt gezegen evreni, toplumsal sınıf farklılıklarının mekânsal ve görsel olarak en çarpıcı şekilde temsil edildiği distopik bir anlatı sunmaktadır. Mekansal kurgular, sahne analizi ve görsel içerik çözümlemesi yoluyla değerlendirilmektedir. Analiz, sınıfsal farklılıkların mimari mekan aracılığıyla görünür kılındığı sahneler üzerinden yürütülmüştür. Mimari kurgular, ışık kullanımı, renk, ölçek, kamera açıları gibi sinematografik öğeler ile incelenmiş; mimarlık disiplini bağlamında sosyal sınıflar arasındaki fiziksel ve simgesel sınırlar çözümlenmiştir. Sahnelerde, fiziksel sınırlar, sosyal temsiller ve mekânsal atmosferler incelenmiştir. Mimarlık ve sinema ilişkisi temelinde literatür taraması ışığında, özellikle Pallasmaa'nın (2001) sinemada mekan deneyimi ve sinemanın toplumsal yapıları mekan aracılığıyla görünür kılma gücü gibi yaklaşımlar, analiz için birincil kuramsal çerçeveyi sağlamıştır. Bu bağlamda, tematik kodların belirlenmesi mümkün olmuştur. Juan Diego Solanas'ın yönettiği 'Upside Down' (2012) filmi üzerinde yapılan izlemeler aracılığıyla, mekansal farklılaşmanın ışık, renk, ölçek, kamera hareketi gibi sinematografik ögelerle nasıl sunulduğu incelenmiştir. Bu gözlemler, mimari biçimlenişin incelenmesine olanak tanıyan kriterler setinin belirlenmesini sağlamıştır.

Bu kapsamda veri Analiz süreci iki katmanlı olarak yapılanmaktadır (Tablo 1; Tablo 2).

1.Tematik Kod; Anlatısal Kodlama

Tablo 1

Tematik Kodların Belirlenmesi (Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.)

KOD	**TANIM**
Mekan Katmanı	Filmde farklı sosyal sınıfların varlığını ve ayrışmasını göstermek için kullanılan mimari düzlemler, katmanlar ve fiziksel yükseklik farklılıkları. Mekanın, sınıfsal hiyerarşiyi somutlaştıran katmanlı yapısıdır.
Işık Egemenliği	Mekanda kullanılan ışık yoğunluğu ve parlaklık aracılığıyla sosyal sınıflar arasındaki güç ve üstünlük ilişkilerinin görsel olarak ifade edilmesi. Örneğin, aydınlık alanların sosyal egemenliği ve karanlık bölgelerin dışlanmayı göstermesi.
Toplumsal Yapı	Filmde mekan aracılığıyla ortaya konan, bireylerin sosyal konumlarını belirleyen sınıf farklılıkları, güç ilişkileri ve toplumsal hiyerarşiler bütünü. Bu yapı,

	mimari unsurlar ve sinemasal tekniklerle görünür kılmaktadır.
Sınır Temsili	Mekansal ve görsel öğeler aracılığıyla sosyal sınıflar veya farklı toplumsal gruplar arasındaki ayrım ve engellerin gösterilmesi. Fiziksel sınırlar ve geçiş alanları ile toplumsal mesafenin somutlaştırılması.
Duygusal Etki	Filmde mekanın ve sinematografik öğelerin izleyicide uyandırdığı hisler ve duygular. Mekanın atmosferi, ışık, renk ve kompozisyonun yarattığı gerilim, yalnızlık, umut veya çatışma gibi duygusal tepkilerin görsel anlatımla ifade edilmesi

Çalışmanın temel amacı doğrultusunda, filmdeki sınıfsal farklılıkların mekansal temsiliyetini incelemek üzere oluşturulan tematik kodlar, araştırmanın kuramsal çerçevesinden tümdengelimsel bir yaklaşımla türetilmiştir. Seçilen sahnelerin analizinde ise, mekansal kurguların anlam katmanlarını incelemek amacıyla, biçimsel ögelerin eleştirel bir çözümlemesini sunan 'Offret' filmine yönelik biçimsel analiz yöntemlerinden esinlenilmiştir (Siddiqi, 2021). Mekan Katmanı, Işık Egemenliği, Toplumsal Yapı, Sınır Temsili ve Duygusal Etki olarak belirlenen tematik kodlar, seçilen sahnelerin analizinde, görsel-mekansal çözümlemeyi derinleştirmeyi sağlamaktadır.

2.Görsel- Mekansal Çözümleme

Veri analiz sürecinin ikinci katmanını oluşturan Görsel-Mekansal Çözümlemede, 'Upside Down' filmi sahnelerindeki mimari mekanlarda sosyal sınırları somutlaştırma adına kullanılan sinematografik ögeler incelenmiştir. Bu aşamada, Tablo 2'de belirtilen kriterler doğrultusunda, ışık, renk, ölçek, kadraj ve kamera açıları, mimari yapı/doku ve geçiş alanları/sınırlar gibi temel görsel unsurların mekansal ve toplumsal ayrışmayı nasıl yansıttığına odaklanılmıştır. Özellikle ışık kullanımıyla yaratılan kontrastlar, renk kullanımının mekan aidiyetini ve duygusal yapısını nasıl belirlediği, farklı ölçeklerin sosyal hiyerarşiyi nasıl vurguladığı ve kamera hareketleri ile karakterlerin mekanla kurduğu ilişkiyi ve toplumsal farklılaşmayı nasıl görselleştirdiği bu çözümlemenin temelini oluşturmuştur. Ayrıca, mimari unsurların ve iki dünya arasındaki geçiş alanlarının sınıfsal ayrımı nasıl simgeselleştirdiği analiz edilmiştir. Bu çözümleme, filmin mekanı sadece bir arka plan olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir sosyal yapının aktif bir bileşeni olarak nasıl inşa ettiğini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Tablo 2

Seçilen Sahnelerin Belirlenen Görsel-Mekansal Çözümleme Kriterleriyle Analiz Edilmesi (Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.)

Kriter/Ölçüt	**Açıklama**
Işık	Aydınlık: görünürlük, iktidar, umut Loş/Karanlık: belirsizlik, baskı, alt sınıf

Kadraj ve Açı	Üst Açı: karakteri küçültür, güçsüzlüğü temsil eder Alt Açı: karakteri büyütür, hakimiyet hissettirir Düz Açı: eşitlik ve nötr bakış
Renk	Sıcak Renkler: aidiyet, güven, konfor alanı hissi Soğuk Renkler: yabancılaşma, yalnızlık
Ölçek	Geniş plan: özgürlük, toplumsal görünürlük Dar/kısıtlı plan: sıkışmışlık, hapsolmuşluk
Mimari Yapı/ Doku	Yapıların düzenli/ karmaşık, Modern/bozulmuş Açık/kapalı oluşu üzerinden sınıfsal farklılıkları yansıtması
Geçiş Alanları/Sınırlar	Kapı, koridor, bariyer: geçişin mümkünlüğü ya da imkansızlığı ile sınıfsal ayrışmanın sembolize edilmesi

BULGULAR VE YORUM

Upside Down filmi, zıt iki dünyanın var olduğu, görsel ve mekansal yönlerden ayrıştırılmış bir evrende geçmektedir. Filmde, her obje kendi dünyasının yerçekimi etkisi altındadır. Bu durum, toplumsal farklılaşmayı ve sınıfsal ayrımı doğrudan mekan üzerinden inşa etmektedir. Yukarı Dünya, Aşağı Dünya'dan aldığı petrolü elektrik olarak kullanırken, bu iki dünya arasındaki tek etkileşim noktası Transword Şirketi'dir. Transword Şirketi, ağırlıklı olarak Yukarı Dünyalıların çalıştığı, mimari mekân ve sinema aracılığıyla sosyal sınıf farklılıklarının yoğun şekilde hissedildiği bir yapıdır. Filmde, iki dünyanın da girişinin yasak olduğu savunmasız bölgede, Aşağı Dünyalı Adam Kirk ile Yukarı Dünyalı Eden Moore'un aşkı anlatılmaktadır. Bu anlatı, karakterlerin fiziksel ve toplumsal sınırları aşma çabası üzerinden şekillenmekte ve sinema ile mimarlık disiplinlerinin kesişiminde sınıf temsillerinin nasıl ortaya konduğunu göstermektedir.

Tablo 3

Mimari Mekan Temsiliyetinin İncelenmesi (Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.)

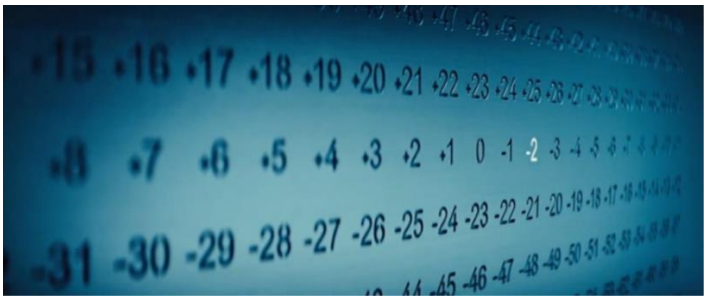
Sahne No	Sahne	Anlatısal Kod	Kriter/Ölçüt	Anlatı Katmanı
1	Savunmasız Bölge'de Adam ve Eden'in ilk kez karşılaştığı, yasaklı alanda geçen sahne	Sınır Temsili	Geçiş alanları/sınırlar: Fiziksel engeller	Fiziksel ve simgesel sınırların vurgulandığı, iki sosyal sınıfın kontrollü biçimde

			Işık: Loş aydınlatma	kesiştiği buluşma alanı
2	Aşağı Dünya'dan Bir Şehir Manzarası	Mekan Katmanı	Işık: karanlık Mimari Doku: kirli cepheler Renk: soğuk tonlar Ölçek: küçük/yoğun	Aşağı Dünya'nın karanlık, bakımsız ve izole edilmiş mekan yapısı, sınıfsal eşitsizliği ve toplumsal ayrımı simgelemektedir.
3	Aşağı Dünya Perspektifinden Bakılan Yukarı Dünya	Mekan Katmanı, Işık Egemenliği	Işık: aydınlık Mimari Doku: düzenli Renk: Sıcak tonlar Ölçek: Geniş alan	Yukarı Dünya'nın iyi aydınlatılmış, düzenli mimari çevresi, mekânsal düzenlemenin sınıfsal ayrıcalıkları somutlaştırdığını göstermektedir.
4	Transworld Şirketi'nin Dış Cephesi	Sınır Temsili	Işık: yalnızca orta kısımda güçlü Kadraj/açı: Dikey Kompozisyon/ Alt açı Renk: cam yansımaları Ölçek: geniş alan, devasa yapı Mimari yapı/doku: modernist Geçiş alanı: yapıdaki en düşük kot	Mekan, iki dünya arasındaki fiziksel bağlantıyı sağlarken, sınıfsal eşitsizliğin mekânsal olarak yeniden üretildiği bir iktidar yapısını göstermektedir.
5	Transworld Asansör Paneli	Sınır Temsili	Mimari yapı/doku: Simetrik, düz bölünme Kadraj: Merkezi/ dik açı	Mekan, hiyerarşik kat planlaması yoluyla sınıfsal eşitsizliği mekânsal olarak yeniden üreterek, görünür ve ölçülebilir bir ayrım sunmaktadır.

6	Transworld Şirket'nde Sözleşme Sahnesi	Sınır Temsili	Kadraj ve açı: üst açı Işık: tek yönlü aydınlatma Ölçek: kişi-mekan kontrastı Mimari yapı/doku: simetrik yapı	Mekansal eşitsizlik ve sınıf ayrımı, kontrollü erişimle temsil edilmektedir.
7	Aşağı Dünya'ya Ait Sosyal Mekan	Duygusal Etki	Işık: düşük ışık Renk: koyu tonlar Mimari yapı/doku : açık alan, sert yüzeyler Ölçek: geniş alan, az figür	Yalnızlık hissi, sosyal dışlanma, mekânsal boşlukla betimlenmektedir.
8	Yukar Dünya'ya Ait Sosyal Mekan	Mekan Katmanı Işık Egemenliği Toplumsal Yapı	Işık: Güçlü Renk: canlı Ölçek: geniş alan, yoğun figür	Mekanın sosyal birliktelik, hareketlilik ve refah duygusunu vurgulamaktadır.
9	Final Sahneleri	Mekan Katmanı Işık Egemenliği Toplumsal Yapı	Işık: yumuşak ve dengeli Renk: sıcak tonlar İnsan figürü: dengeli dağılım, kalabalık	Mekanın sınırların silinmesi sonrası birliktelik ve eşitliği simgeleyen sosyal dönüşümü vurgulamaktadır

Sahne No	**Sahne**	**Sahne Görselleri**
1	Savunmasız Bölge'de Adam ve Eden'in ilk kez karşılaştığı, yasaklı alanda geçen sahne	

2	Aşağı Dünya'dan Bir Şehir Manzarası	
3	Aşağı Dünya Perspektifinden Bakılan Yukarı Dünya	
4	Transworld Şirketi'nin Dış Cephesi	

5	Transworld Asansör Paneli	
6	Transworld Şirket'nde Sözleşme Sahnesi	
7	Aşağı Dünya'ya Ait Sosyal Mekan	
8	Yukarı Dünya'ya Ait Sosyal Mekan	

9	Final Sahneleri	

Şekil 1. Upside Down Filminden Seçilen Sahne Kesitleri: Sosyal Mekânlar, Transworld binası ve Final Sahnesi Görselleri Not. Görseller filmden alınmıştır. Kaynak: Solanas, J. D. (Yönetmen). (2012). Upside Down [Film]. EuropaCorp.

Filmdeki somut ve soyut sosyal sınırlar çerçevesinde mimari mekan temsiliyeti, yöntem bölümünde detaylandırılan iki katmanlı analiz süreci (Tablo 1 ve Tablo 2'de belirtilen kodlar ve kriterler doğrultusunda) sahneler üzerinden (Şekil 1) incelenmiştir (Tablo 3). Bu kapsamda, filmin mekansal anlatısının temelini oluşturan önemli sahneler seçilmiştir. Her bir sahnedeki mekansal kurgunun, sınıf farklılıkları, iktidar ilişkileri ve karakter-mekan ilişkileri ile kurduğu bağlam sunulmaktadır. Savunmasız Bölge, iki dünyanın arasında yer alan ve fiziksel geçişkenliğin mümkün olduğu tek yerdir. Savunmasız bölge sahnesinde (Şekil 1), mekan katmanı, ışık egemenliği ve sınır temsili gibi tematik kodlar ön plandadır. Bu sahnede kullanılan dar ve kapalı mimari yapı/doku, üst açı kadraj ile birlikte gerilim ve yasaklılık hissini pekiştirmektedir. Işık kullanımı ise daha karanlık ve soğuk tonlarla mekânın kasvetli atmosferini vurgulamaktadır. Bu sinematografik öğeler, izleyiciye iki sosyal sınıfın karşı karşıya geldiği, ancak bir arada var olamadığı sınır mekânını etkili biçimde sunmaktadır. Böylece, sinema-mimarlık kesişiminde mekân, toplumsal ayrışmayı somutlaştıran aktif bir anlatı öğesi olarak işlev görmektedir. Filmde, Yukarı Dünya ve Aşağı Dünya yalnızca yerçekimiyle değil, mimari biçimleniş ve çevresel koşullarla da keskin biçimde ayrışmaktadır. Aşağı Dünya'dan bir şehir manzarasını gösteren (Şekil 1) sahne analizinde, Aşağı Dünya'nın ışıklandırmadan yoksun, kirli cephelerin ve çevresel atıkların bulunduğu karanlık ve tenha yerleşim yapısı, mekân katmanı anlatısal kodu ile temsil edilmiştir. Bu görsel-mekansal özellikler, izleyicide Aşağı Dünya'nın sosyal ve mekânsal dışlanmışlığını vurgulamaktadır. Aşağı Dünya perspektifinden bakıldığında, Yukarı Dünya'nın mimari çevresi, iyi aydınlatılmış, düzenli ve teknolojik bir ortam olarak sunulmaktadır. Bu sahnede mekân katmanı ve ışık egemenliği anlatısal kodları öne çıkarılmıştır. Bu görsel-mekansal düzenlemeler, mekânsal planlamanın toplumsal sınıflar arasındaki ayrıcalıkları nasıl görünür kıldığına dair güçlü bir temsiliyet sunmaktadır. Transworld Şirket'nin dış cephesi gösterimi ile analiz edilen sahnede (Şekil 1), Transworld Şirketi'nin iki gezegen arasında görsel olarak bağ kuran dış yapısı, filmde sınıfsal ayrımın dikey bir mimari ile nasıl temsil edildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Devasa yapının yalnızca üst kısmında güçlü bir ışıklandırma kullanılması, Yukarı Dünya'nın aydınlık, ayrıcalıklı statüsünü pekiştirirken; Aşağı Dünya'ya yakın alt bölümün gölgede bırakılması sosyal hiyerarşiye görsel bir karşılık sunar. Kamera genellikle bu yapıyı alt

açıyla kadraja alarak izleyiciye bir "yukarı bakma" hissi verir; bu da gücün ve ulaşılması zor olanın mekânsal karşılığıdır. Modernist, cam ve metal dokulu yüzeyler teknolojik üstünlüğün bir göstergesi olurken, yapının ortasındaki geçiş bölgesi fiziksel olarak iki dünyayı bağlasa da sosyal olarak ayrımı yeniden üretmektedir. Böylece, yapı yalnızca bir bağlantı noktası değil, aynı zamanda sınıfsal sınırların mekânsal bir temsiline dönüşmektedir. Aşağı Dünya'dan gelen karakterlerin ulaşabildiği en yüksek noktanın "0. kat" olarak sınırlandırıldığı ve Yukarı Dünya çalışanlarının bu katı en alt seviye olarak kullandığı Transworld Asansör Paneli sahnesinde (Şekil 1) sınıfsal ayrım mimari bir sistemle somutlaştırılmaktadır. Bu sahnede ölçek hiyerarşik sıralama ile yansıtılırken, simetrik yapı ve dik bakış açısıyla sınıflar arası mekânsal hiyerarşi vurgulanmaktadır. Bu durum, "mekân katmanı" ve "sınır temsili" kodlarıyla izleyiciye, fiziksel bir yapının sosyal ayrımları nasıl temsil edebileceğini göstermektedir. Transworld Şirketi'nde geçen sözleşme imzalama sahnesinde (Şekil 1), Aşağı Dünya'dan gelen Adam'ın Yukarı Dünya'ya fiziksel olarak ancak sınırlı biçimde erişebilmesi, yerçekimi destekli bir düzenekle ve yalnızca bir sandalye aracılığıyla sağlanmıştır. Sözleşme metninde de bu sınırlılık açıkça vurgulanır. Sahnedeki üst açı kullanımı, karakterin güçsüz konumunu desteklerken, ışığın tek yönlü kullanımı ve simetrik mimari yapı, izleyiciye yüzeysel bir eşitlik algısı sunsa da; çalışma kıyafetleri, konumlar ve ulaşılabilirlik gibi detaylar sınıf farkını açıkça ortaya koyar. Bu sahnede "sınır temsili" anlatısal kodu, görsel öğelerle güçlendirilerek mekân aracılığıyla sosyal ayrım görünür kılınmaktadır. Aşağı Dünya'ya ait sosyal mekânda geçen sahnede, biçimsel olarak düzenli bir mimari üslup gözlemlense de, düşük ışık kullanımı, karanlık renk paleti ve az sayıda insan figürüyle İzole bir çevre algısı yaratmıştır. Mekânın açık ama boş yapısı, geniş ölçekli olmasına karşın yalnızlık duygusunu derinleştirir. Bu bağlamda "duygusal etki" anlatısal kodu, sahnedeki sinematografik ögelerle bütünleşerek Aşağı Dünya'daki sosyal yalıtılmışlık hissini izleyiciye doğrudan aktarmaktadır. Yukarı Dünya'ya ait sosyal mekan sahnesinde, güçlü ışık kullanımı, canlı renkler ve yoğun insan figürleri öne çıkmaktadır. Bu sinematografik öğeler, mekânın sosyal birliktelik, hareketlilik ve refah duygusunu izleyiciye aktarmaktadır. Mekân katmanı, ışık egemenliği ve toplumsal yapı kodlarının birleşimi, Yukarı Dünya'nın ayrıcalıklı ve dinamik sosyal ortamını temsil etmektedir. Yukarı Dünya'ya ait sosyal mekân final sahnesinde, ışığın yumuşak ve dengeli kullanımı, sıcak renk tonları ve dengeli insan figürü dağılımı aracılığıyla mekânsal ve toplumsal sınırların eridiği, birlikte yaşam ve eşitlik duygusunun ön plana çıktığı bir atmosfer yaratılmaktadır. Bu sahne, filmdeki sınıfsal ayrımların son bulduğu mekânsal bütünleşmeyi ve sosyal dönüşümü güçlü biçimde temsil etmektedir.

TARTIŞMA

Çalışmanın bulguları, filmdeki taban ve tavan olmak üzere somut fiziksel sınırların, sosyal hiyerarşiyi doğrudan nasıl görselleştirdiğini ortaya koymuştur. Çözümlemeler, Pallasmaa (2001) gibi kuramcıların mekanın sadece fiziksel bir olgu değil, aynı zamanda bir deneyim alanı ve anlam üreticisi olduğu yönündeki görüşlerini desteklemektedir. Aşağı Dünya'nın gri tonları, yıpranmış yapıları ve yetersiz ışıklandırması, yoksulluk ve kısıtlılık durumlarını sinematografik açıdan güçlendirirken, Yukarı Dünya'nın cam ve metal özellikli modern mimarisi, güçlü ışıkları ve geniş ölçeği, güç ve ayrıcalık algısını pekiştirmektedir. Bu görselleştirme, Kanbur (2022) ve Bektaş (2017) gibi çalışmaların sinemada ölçek ve mekanın ideolojik temsil potansiyeline dair vurgularıyla örtüşmektedir. Filmdeki 'Savunmasız Bölge' gibi geçiş alanları, toplumsal gücü ve kısıtlamaları somutlaştıran dinamik bir unsur olarak işlev görmektedir. Final sahnelerinde ise, fiziksel sınırların ortadan kalkasa da soyut sosyal sınırları tamamen yok olmadığına ilişkin önemli sezgiler açığa çıkmaktadır. Karakterin diğer dünyaya geçişi bir özgürleşme anı gibi olsa da hala sosyal farklılıklar taşıması, toplumsal eşitsizliklerin karmaşık yapısını göstermektedir. Bu bulgu,

sinemasal anlatılarda dahi toplumsal gerçekliklerin katmanlı yapısının olduğuna dair yeni bir yorum ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Upside Down filmi, sosyal sınıf farklılığını, sinema ve mimarlık disiplinlerinin kesişiminde etkili bir şekilde anlatan önemli bir örnektir. Filmde, tek bir güneşin etrafında dönen ve farklı yerçekimlerine sahip iki gezegen üzerinden, Transword Şirketi'nin sağladığı elektrik ve ışık kullanımı ile birbirine çok yakın ancak yaşam koşulları ve imkanları oldukça farklı iki dünya arasındaki ayrım açıkça gösterilmektedir. Bu iki dünyanın mimari tasarımları, mekansal organizasyonu ve sosyal alanları arasındaki farklar, toplumsal sınıflar arasındaki tüm sınırların sinema ve mimarlık kesişiminde nasıl somutlaştırılabileceğini ortaya koymaktadır. Film, mekanı sadece fiziksel bir yer olarak değil, aynı zamanda sosyal statüyü ve güç ilişkilerini yansıtan bir anlatı aracı olarak kullanmaktadır. Sonuç olarak, yapılan film analizi, mekanın sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlikleri ve sınırlamaları somutlaştırmada aktif ve etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Bu çalışma, 'Upside Down' filminin mekansal anlatısını, toplumsal sınıf farklılıkları üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla analiz ederek, sinema ve mimarlık literatürüne özgün bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Bektaş, E. H. E. (2017). Sinema ve mekân ilişkisi açısından bilim kurgu filmlerine bir bakış. *Mimarlık ve Yaşam*, 2(2), 201-218.

OKUMA, F. B. (2022). Mimarlık ve sinema ara kesitinde 'yer', 'yersizlik' ve 'ruhun yitimi': Ahlat Ağacı filmi üzerinden.

Kanbur, E. O. (2022). Mimarlık ve sinema etkileşimi bağlamında ölçek kavramının "The BFG" filminin mekân kurgusu üzerinden incelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 12(1), 49-70. https://doi.org/10.7456/11201100/003

Yargıcı, C. Y. (t.y.). Sinema ve mimarlık ilişkisinin Fellini filmleri üzerinden değerlendirilmesi: Tatlı Hayat (La Dolce Vita) (1960) filmi örneği.

Pallasmaa, J. (2001). *The architecture of image: Existential space in cinema*.

Eroğlu, A. (2003). Mimarlık, kent ve sinema ilişkisi.

Beşişik, G. (2013). *Sinema ve mimarlıkta mekan kurgusu ve kavrayışı* (Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi).

Gómez Muñoz, P., & Deleyto Alcalá, C. (t.y.). Spaces of capital/spaces of labor (and everything in-between): Borders in *Upside Down*.

Kartini, E., Natsir, M., & Ariani, S. (2021). Class distinction as represented by twin planets in *Upside Down* movie. *Ilmu Budaya: Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, dan Budaya*, 5(3), 580-590.

Siddiqi, A. M. (2021). Offret (kurban, Tarkovsky, 1986) Filminde Mimari Mekân ve İşlevinin Analizi (Master's thesis, Konya Teknik Üniversitesi).

Solanas, J. D. (Yönetmen). (2012). *Upside Down* [Film]. EuropaCorp. https://www.filmmodu.nl/upside-down-altyazili-film-izle

İSLÂM MEDENİYETİNDE MÜZİKLE TEDAVİ UYGULAMALARI DİVRİĞİ DARÜŞŞİFASI ÖRNEĞİ

Dilşat YILDIZ[1] & Ferdi KARAÖNÇEL[2]

Öz

Bu çalışmada, İslam medeniyetinde müzikle tedavi uygulamalarının tarihsel süreçteki gelişimi ve bu uygulamaların mimari bir yansıması olarak öne çıkan Divriği Darüşşifası ele alınmıştır. Kadim bir uygulama olarak değerlendirilen müzikle tedavi, tarihsel süreç içerisinde çeşitli medeniyetlerin katkılarıyla biçimlenmiş ve gelişim göstermiştir. Her kültür, bu yönteme kendi bilgi birikimi ve değer sistemleri doğrultusunda katkıda bulunmuş; böylece müzikle tedavi zamanla medeniyetler üstü bir şifa pratiğine dönüşmüştür. Bu yöntemin sistematik bir yapı kazanması, onu kurumsal bir düzlemde uygulanabilir kılmış ve özellikle İslam dünyasında "darüşşifa" olarak adlandırılan sağlık yapılarında belirgin bir biçimde hayata geçirilmesini sağlamıştır. Çalışmanın amacı, müzikle tedavi anlayışının sadece teorik düzlemde değil, mimari düzeyde de nasıl somutlaştığını ve bu anlayışın bir yapı sistemi içerisinde nasıl işlevselleştirildiğini ortaya koymaktır. Araştırma, literatür taramasına dayalı betimsel bir yöntemle gerçekleştirilmiştir. İslam tıbbı, Selçuklu mimarisi, müzikle tedavi ve Divriği Darüşşifası üzerine yazılmış özgün ve akademik kaynaklar incelenmiş; elde edilen bulgular yapısal, tarihsel ve fonksiyonel bakış açılarıyla analiz edilmiştir. Çalışmada, Divriği Darüşşifası'nın plan şeması, işitsel atmosferi, mekânsal yerleşimi ve terapötik amaçlara hizmet eden unsurları değerlendirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın darüşşifa bölümünün yalnızca fiziksel hastalıkların tedavisine değil, aynı zamanda zihinsel ve ruhsal rahatsızlıkların iyileştirilmesine yönelik bir merkez olarak işlev gördüğü anlaşılmıştır. Bu kapsamda, müzikle tedavi yönteminin etkin bir biçimde kullanıldığı, yapının işitsel atmosfer ve mimari özelliklerinin de söz konusu terapi yöntemini destekleyecek şekilde planlandığı bulgular arasında yer almaktadır. Ayrıca yapının, dönemine özgü olarak hem şifahane hem de medrese işlevini eş zamanlı yürüttüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Darüşşifa, Divriği, Müzikle Tedavi.

Musical Treatment Practices in Islamic Civilization Example of Divrigi Darüşşifası

Abstract

This study focuses on the historical development of musical treatment practices in Islamic civilization and the Divriği Darüşşifa, which stands out as an architectural reflection of these practices. Music therapy, which is considered an ancient practice, has been shaped and developed with the contributions of various civilizations in the historical process. Each culture has contributed to this method in line with its own knowledge and value systems; thus, music therapy has transformed into a healing practice that transcends civilizations. The fact that this method gained a systematic structure made it applicable on an institutional level and enabled it to be implemented in a prominent way, especially in health structures called "darüşşifa" in the Islamic world. The aim of the study is to reveal how the understanding of music therapy is embodied

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, dilsatmansur@gmail.com

[2]Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Doç. Dr., ferdikaraoncel@gmail.com

not only at the theoretical level but also at the architectural level and how this understanding is functionalized within a building system. The research was conducted with a descriptive method based on a literature review. Original and academic sources on Islamic medicine, Seljuk architecture, musical treatment and Divriği Darüşşifa were examined; the findings were analyzed from structural, historical and functional perspectives. In the study, the plan scheme, aural atmosphere, spatial layout and elements serving therapeutic purposes of Divriği Darüşşifa were evaluated. As a result of the examinations, it was understood that the darüşşifa section of the Divriği Great Mosque and Darüşşifa functioned as a center not only for the treatment of physical diseases, but also for the healing of mental and spiritual disorders. In this context, it is among the findings that the music therapy method was used effectively and the auditory atmosphere and architectural features of the building were planned to support this therapy method. In addition, it was observed that the building functioned as both a healing center and a madrasah simultaneously.

Keywords: Darussifa, Divriği, Music Therapy.

GİRİŞ

Anadolu, tarihsel süreç boyunca farklı kültürlerin ve medeniyetlerin etkileşimiyle şekillenmiş; bu toplulukların her biri bölgenin sanatsal, mimari ve bilimsel zenginliğine önemli katkılar sunmuştur. Topraklarımızda yaşamış hem kendilerine hem de dönem özelliklerine dair örnekler bırakmış bu toplumlardan biri de Mengücekoğulları olarak bilinmektedir. Malazgirt Savaşı'ndan (1071) sonra Anadolu'da önemli bir rol üstlenen Mengücekliler, ilk Türk beyliklerinden biri olarak da öne çıkmaktadır. Mengücek Gazi tarafından kurulan bu beylik, özellikle Erzincan, Divriği, Kemah ve çevresinde konumlanmıştır. Kuruluşunun ardından farklı sebeplerle iki ana kola ayrılmıştır: Erzincan kolu ve Divriği kolu. Bu ayrım hem siyasi gelişmeler hem de kültürel yapı üzerinde belirleyici etkiler bırakmıştır.

* Erzincan kolu zamanla Anadolu Selçuklularına tabi olmuş ve varlığını kaybetmiştir.

* Divriği kolu ise uzun süre bağımsızlığını korumuş ve günümüze kadar ulaşan en önemli eserlerden biri olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasını inşa ettirmiştir (Özkul, 2020).

Divriği Ulu Camii, Anadolu Selçuklu hakimiyetinde bulunan Mengücekoğulları Beyliği bölgesinde, Sivas'ın Divriği ilçesinde yer almakta olup, coğrafi koordinatları 39°22'16.9"K ve 38°07'18.6"D olarak kaydedilmiştir (Başar & Özkul, 2024).

1228 ile 1243 yılları arasında, Mengücekli Beyi Ahmed Şah ve muhtemelen eşi Melike Turan Melek'in himayesinde, Muğis oğlu Hürrem Şah (Ahlatlı) tarafından Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası inşa edilmiştir.

Anadolu Selçukluda bitişik nizamda yapılmış tek eser, bir kadın ile erkeğin yaptırdığı tek eser ve mimar Ahlatlı Hürrem Şah'ın da yapmış olduğu tek eserdir. Cami, darüşşifa ve türbeden meydana gelen büyük bir külliyedir. Bu külliye içerisinde mahkeme, cami, darüşşifa, sundurma, namazgâh, aşhane, konuk evi, musalla, kuyu ve sebil gibi pek ok yapı bulunmaktayken günümüze cami ve darüşşifa gelmiştir (Özkul, 2020). Yapının eni 32 m boyu 6 metredir. Darüşşifanın yüz ölçümü caminin yüz ölçümünün 1/3 dür (Yetkin, 1965).

Divriği Camii ve Darüşşifasını önemli kılan bir diğer özellik ise UNESCO'nun takdiri ile 1985 yılında Dünya Kültür Mirası Listesi'ne eklenmiş olmasıdır.

Darüşşifa bölümü, yalnızca bedensel hastalıkların tedavisine yönelik hizmet vermemiş, aynı zamanda ruh sağlığını destekleyen yöntemleriyle de öne çıkmıştır. Su sesinin yatıştırıcı etkisi, mekânsal tasarımda sağlanan denge unsurları ve özellikle makamsal müzikle yapılan terapi uygulamaları, dönemin bütüncül sağlık anlayışının yapıdaki işlevselliğe yansımasını sağlamıştır.

1.1. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi; İslam Medeniyetlerinde müzikle tedavi uygulamalarının yapıldığı Divriği Darüşşifası'nda müzikle tedavi nasıl yapılmaktadır? şeklinde oluşturulmuştur.

1.1.1. Alt Problemler

- Divriği Darüşşifası'nda müzikle tedavinin uygulandığına dair tarihsel ve yazılı kaynaklarda ne tür bulgulara rastlanmaktadır?
- Divriği Darüşşifası'nda müzikle tedavi hangi amaçlarla kullanılmıştır?
- Divriği Darüşşifası'nın mimarisi, müzikle tedaviye nasıl katkı sağlamaktadır?
- Divriği Darüşşifası'nın işitsel atmosfer özellikleri, su düzenlemeleri ve mekânsal planlaması müzikle tedavi uygulamalarını destekleyecek nitelikte midir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk-İslam medeniyetinde tarihsel olarak önemli bir yere sahip olan müzikle tedavi yönteminin Divriği Darüşşifası'nda nasıl uygulandığını incelemek ve yapının mimari özelliklerinin bu uygulamayı ne ölçüde desteklediğini tespit etmektir. Bu bağlamda hem yazılı kaynaklar hem de yapının mekânsal düzeni, ses ortamı ve sembolik unsurları üzerinden müzikle tedavi anlayışının izleri araştırılarak, yapının bu yöndeki işlevsel potansiyelinin ortaya konması hedeflenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, hem İslam medeniyetinin köklü tedavi geleneği olan müzikle tedaviyi hem de bu geleneğin mimari düzlemde somutlaştığı Divriği Darüşşifası gibi özgün bir yapıyı birlikte ele alması bakımından önem taşımaktadır. Çalışma, tarihsel ve kültürel açıdan büyük değere sahip olan Divriği Darüşşifası'nın yalnızca mimari bir şaheser olarak kalmadığını, aynı zamanda duyusal ve ruhsal şifaya yönelik işlevsel bir mekân olduğunu ortaya koyan bir örnektir.

Müzik, mimarlık ve tıp disiplinlerini bir araya getiren bu inceleme, tarihsel sağlık uygulamalarına modern bir bakış açısı kazandırırken, aynı zamanda günümüzde alternatif terapi yöntemlerine yönelik ilgiyi de besleyebilecek niteliktedir. Özellikle kaynaklardaki sınırlılıklar göz önünde bulundurulduğunda, mekânsal analiz yoluyla müzikle tedavi uygulamalarına dair yeni bir bakış açısı sunulması, çalışmanın bilimsel ve kültürel katkı potansiyelini arttıracağı düşünülmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Türk-İslam dünyasında müzikle tedavi uygulamalarının yapıldığı Divriği Darüşşifası örneği ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada, Divriği Darüşşifası'nın mimari yapısı, ses ortamı düzenlemeleri ve müzikle tedaviye olan katkısı detaylı biçimde ele alınmıştır.

Bununla birlikte, konunun tarihsel bağlamını güçlendirmek ve uygulamanın bölgesel çeşitliliğini göstermek amacıyla, Amasya, Kayseri, Edirne ve Nureddin gibi diğer önemli darüşşifalara da kısaca yer verilmiştir. Bu yapılar üzerinden karşılaştırmalı bir çözümleme yapılmamış; yalnızca genel bir çerçeve sunulmuştur.

Dolayısıyla bu araştırmanın sınırlılığı, yalnızca Divriği Darüşşifası'nda uygulanan müzikle tedavi yöntemlerinin detaylı incelenmesiyle sınırlı olup, diğer darüşşifalardan elde edilen veriler bağlamsal tamamlayıcı niteliktedir.

1.5. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kapsamında yürütülmüş olup, literatür tarama modeli esas alınarak hazırlanmıştır. Çalışmada, ilgili alan yazın taranarak İslam medeniyetinde müzikle tedavi uygulamaları ve Divriği Darüşşifası üzerine yapılan akademik araştırmalar incelenmiştir.

Nitel araştırma yöntemi, görüşme ve gözlem gibi daha çok öznel unsurlara dayanan ve sayısal verilere indirgenemeyen bilimsel çalışmalarda tercih edilmektedir. Bu yöntem, özellikle sosyoloji, siyaset bilimi ve psikoloji gibi alanlarda, verilerin sadece tek bir sayısal değerle ifade edilemediği durumlarda kullanılır. Sözel verilerin tamamının analiz edilmesini gerektirdiği için bu yaklaşım, İngilizce literatürde "qualitative" yöntem olarak anılmaktadır (Emerce, 2018, s. 38).

"Literatür taraması, araştırma konusuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmaları gözden geçirerek, araştırmanın dayanağını oluşturacak bilgilerin sistemli bir biçimde derlenmesidir." (Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021).

Çalışmada, müzikle tedaviye ilişkin tarihsel, teorik ve kültürel bilgilerin yanı sıra Divriği Darüşşifası'nın mimari yapısına dair mevcut literatür taranmış ve elde edilen veriler yorumlayıcı analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırma, doğrudan gözlem ya da saha çalışmasına dayanmamakta; yapının mekânsal planı, işitsel ortam özellikleri ve sembolik unsurları, ikincil kaynaklar aracılığıyla ele alınmaktadır.

Bu araştırma, tarihsel doküman taramasına dayalı nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Araştırma modeli olarak betimsel (deskriptif) tarihsel analiz yöntemi benimsenmiştir. Bu bağlamda, Divriği Darüşşifası'nın tarihî, mimarî ve işlevsel yönleri incelenmiş; yapının özellikle müzikle tedavi bağlamındaki kullanımına ilişkin veriler dönemin kaynakları, akademik tezler ve bilimsel makaleler aracılığıyla analiz edilmiştir. Araştırmada ayrıca tarihsel süreçte yapının fonksiyonel dönüşümü de göz önünde bulundurularak kültürel, tıbbi ve sosyal bağlamda yorumlayıcı bir yaklaşım geliştirilmiştir.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, Anadolu Selçuklu ve erken Osmanlı dönemine ait sağlık yapılarından olan, özellikle de darüşşifa olarak adlandırılmış ve müzikle tedavi yöntemini kullanmış mimari yapılar oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise bu yapılar içerisinden, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası olarak seçilmiştir. Seçim kriteri olarak, yapının hem mimarî anlamda özgünlüğü hem de müzikle tedavi uygulamalarına dair somut tarihî izler taşıması dikkate alınmıştır.

2. Müzikle Tedavi

2.1. Müzikle Tedavi Uygulamalarının Tarihçesi

Müziğin iyileştirici gücünü kullanarak yapılmış tedavi uygulamaları, insanlık tarihinin oldukça eski dönemlerine kadar uzanır. Tarih öncesi ve antik çağ uygarlıklarında müzik, yalnızca bir sanat faaliyeti olarak değil, aynı zamanda ruhsal dengeyi sağlama ve bedensel iyileşmeye katkıda bulunma aracı olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Antik Mısır, Mezopotamya ve Yunan toplumlarında müziğin, insan sağlığı üzerinde düzenleyici bir etkisi olduğuna inanılmıştır. Yunan filozofları arasında müziğin ruh üzerindeki etkileri tartışılmış; Pythagoras müzik aracılığıyla ruhun armoniyle dengelenebileceğini savunmuştur.

Türklerin eski ataları, zaman içerisinde müziği sadece tapınma ve büyü amacıyla değil; aynı zamanda sağlık, savaş, aşk, eğlence, dinlenme ve küçük çocukları uyutma gibi çeşitli alanlarda da kullanmayı öğrendiler. Bu süreçte biriken deneyim ve bilgiler sayesinde, bireylerin, toplumun ve devletin gelişimiyle birlikte, tapınma ve büyü amaçlı olmayan askeri ve sivil müzik türleri ortaya çıkmaya ve belirginleşmeye başladı (Uçan, 2000).

Resim 1. Müzikle Tedavi Temsili (URL-1)

Türklerin ilk çağlarında, topluluk içinde hekimlik, büyücülük ve müzisyenlik gibi çeşitli görevleri üstlenen halk sanatçıları önemli bir temsilci konumundaydı. Altay Türkleri bu kişilere "Kam", Tonguzlar "Şaman", Kırgızlar "Baksı", Oğuzlar ise "Ozan", Yakutlar "Oyun" adını vermiştir. Zaman içerisinde Kamlar "büyücü çalgıcı", Ozanlar ise "şair çalgıcı" rollerini üstlenmişlerdir (Turhan, 1992).

Müzikle tedavi yöntemi, başlangıçta büyücülerin ve hekimlerin uygulamalarıyla ortaya çıkmış, ancak zamanla daha düzenli ve sistematik bir biçim alarak Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde darüşşifa olarak adlandırılan tedavi merkezlerinde uygulanmıştır (Yücel, H., 2016).

İslam medeniyetinde müzikle tedavi uygulamaları, önceki uygarlıklarda temelleri atılan yaklaşımların ötesine geçerek, daha sistematik ve teorik temellere dayalı bir biçimde kurumsallaşmıştır. Orta Çağ İslam dünyasında hekimler, müzikle terapiyi hem teorik hem de pratik bir tedavi yöntemi olarak ele almışlardır. İbn Sînâ, "El-Kanun fi't-Tıbb" adını vermiş olduğu eserinde müziğin duygular üzerinde doğrudan etkili olduğunu ve ruh sağlığını destekleyebileceğini ifade etmiştir.

2.2. İslam Dünyasında Müzikle Tedavinin Kronolojik Gelişimi

Müziğin tedavi amacıyla kullanılması, İslam dünyasında yalnızca estetik bir uğraş olarak değil, aynı zamanda ruh ve beden sağlığını etkileyen bilimsel bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış, 8. yüzyıldan itibaren sistematik biçimde gelişmeye başlamış, özellikle Abbâsîler döneminde kurumsal sağlık yapılarında uygulanabilir hale gelmiştir.

Zamanla devlet ileri gelenleri arasında müziğe ilgi artmış; şarkı söylemek ve çalgı çalmak bir moda hâline gelmiştir. Bu gelişmeler sonucunda, müzik yavaş yavaş ilerleyerek Abbasiler döneminde daha yüksek bir seviyeye ulaşmıştır (Somakçı, P. 2003).

Hastanelerin tarihini, özellikle bimaristans kavramını da kapsayacak şekilde yeniden değerlendirmek, tıp tarihinin ve sağlık hizmetlerinin önemli bir kolu olan İslam tıbbını da içine alan insan sağlığını koruma çabasının kapsamlı bir görünümünü sunar. Bu kapsam içinde ruh sağlığı hizmetleri ve özellikle müzik terapisi, İslam tıbbının özgün yönleri arasında yer almaktadır. Ayrıca, İslam tıbbının önleyici ve bütüncül yaklaşımlarının modern küresel sağlık sistemlerine entegre edilmesi, sağlık ve tıp anlayışına yeni bir derinlik katacaktır (Lohlker, 2020).

Gundishapur bīmāristān'ın son seçkin doktoru Sābūr ibn Sahl'ın (ö. 869) -ölümünün Abbasi halifesinin tıbbi danışmanları çemberine katılmak için Gündishapur'dan Bağdat'a taşınan - aynı zamanda kurumun ölümü anlamına da neden geldiği açık değildir (Lohlker, 2020)

2.2.1. 8–9. Yüzyıl: Teorik Temellerin Atılması

İslam tarihinde müzikle tedavi yöntemi, filozof ve hekim alimler tarafından ilk kez bu dönemde ele alınmıştır. Kindî (801–873), sesin titreşim ve düzenle olan ilişkisini fiziksel bir fenomen olarak değerlendirerek müziğin beden üzerindeki etkilerine dikkat çeken ilk isimlerden biridir. El Kindi, müziğin bireylerin beden ve ruh üzerindeki etkilerini incelemiş ve "Kitabü'l Musavvitad" diye adlandırdığı eserinde, farklı seslerin insanlarda olumlu ya da olumsuz duygular uyandırdığını belirtmiştir. Genel olarak, El Kindi'nin çalışmaları seslerin insanların psikolojik ve fiziksel durumları üzerindeki etkilerini araştırmaya odaklanmıştır (Turabi, 1996).

Daha sonra Farabî (872–950), Kitabü'l-Mûsikî el-Kebîr adlı eserinde makamların ruhsal etkilerini anlatmış, müziği teorinin dışında teröpatik disiplin olarak değerlendirmiştir. Farabi, El Kindi gibi müziğin bireyler üzerindeki iyileştirici etkilerini inceleyen önemli bilginlerden biridir. Sistematik bir şekilde sesin ve müziğin psikolojik etkilerini ele almış, müzik teorisi açısından en anlaşılır ve düzenli anlatımlardan birini sunmuştur (Shiloah, 1979).

2.2.2. 10–11. Yüzyıl: İbn Sînâ ve Bütüncül Tıp Anlayışı

İbn Sînâ (980–1037), müziği ruhsal hastalıkların tedavisinde destekleyici bir araç olarak gören en önemli hekimlerden biridir. El-Kanun fi't-Tıbb adlı eserinde, müziğin melankoli ve zihinsel dengesizlik gibi durumları hafifletici etkisi olduğunu belirtmiştir. Onun yaklaşımı, müziği tedavi süreçlerine entegre eden bilimsel bir çerçeve sunması açısından dönüm noktasıdır.

İbn-i Sina, müzik terapisine tıbbi bir perspektif kazandırmıştır. El-Kanun fi't-Tıbb (Tıbbın Kanunu) adıyla kalem aldığı eserinde, müziği ruhsal ve fiziksel hastalıkların tedavisinde bir araç olarak kullanmayı önermiştir. Ona göre, müzik yalnızca bireylerin ruhsal dengeyi sağlamasına yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda kalp ritmini düzenlemek, uyku sorunlarını hafifletmek ve kaygıyı azaltmak gibi fizyolojik faydalar da sağlar (Genç, E,E. 2024).

2.2.3. 12–13. Yüzyıl: Uygulamalı Merkezlerin Yaygınlaşması

Selçuklu Devleti ve Anadolu beylikleri döneminde müziğin tedavi amaçlı kullanımı teorik temellerin ötesine geçerek uygulamaya dönüştürülmüş; bu dönemde inşa edilen birçok darüşşifada müzik, ruh sağlığını destekleyici bir yöntem olarak doğrudan tedavi süreçlerine dahil edilmiştir. Dönem içerisinde inşa edilen darüşşifalar hastalıkların doğrudan tedavi edilmeye çalışıldığı kurumlar olmuş, bilimsel yöntemlerin yanında bütüncül terapi modeli de benimsenerek, özellikle ruh-akıl hastalıklarının giderilmesi amaçlanmıştır. Su havuzları, makamsal müzikler ve işitsel atmosfer özellikleri birlikte kullanarak yaratılan ambiyans tedavinin vazgeçilmez öğeleri haline gelmiştir. Akustik mimari araç olarak kullanılmış bu sayede sesin dengelenmesi ve etkileyici gücünün arttırılması amaçlanmıştır.

Türklerin müzikle tedaviye yönelik ilk sistematik çalışmaları, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Eski zamanlardaki Türk hekimleri, heyecan, korku, kuşku ve psikolojik bunalım yaşayan hastaların nabızlarındaki değişiklikleri gözlemleyerek, hastalara çeşitli melodiler dinletir ve bu esnada nabızlarını kontrol ederek en uygun melodiyi belirlerlerdi. Ayrıca, benzer rahatsızlıkları olan hastaları bir araya getirerek grup tedavisi uygulamışlardır (Ak, A.Ş., 1997).

2.2.4. 14–15. Yüzyıl: Osmanlı Öncesi ve Geçiş Dönemi

Bu dönemde müzikle tedavi, Anadolu'daki bazı tekke ve medreselerde manevi tedaviyle birleşerek daha mistik bir boyut kazanmıştır. Müzik, sadece şifahanelerde değil, sosyal yaşamın farklı alanlarında da ruhsal denge aracı olarak görülmeye başlanmıştır.

Zamanla musiki alanına Itri ve İsmail Dede Efendi gibi büyük besteciler katılmıştır. Dini ya da tasavvufî motifler yerini giderek yaşamsal temalara bırakmaya başlayınca, Türk Sanat Müziği ve Mevlevi/ Tasavvufî müziği ortaya çıkmıştır. Özellikle Mevlana, rebab (Rubap/Rabab), ney vb. çalgılara oldukça fazla önem vermiştir (Somakçı, 2003).

2.2.5. 15. Yüzyıl ve Sonrası: Osmanlı Kurumsallaşması

Edirne II. Bayezid Darüşşifası (1488), müzikle tedavinin devlet eliyle kurumsallaştırıldığı en önemli yapılardan biridir. Burada görev yapan hekimler, psikiyatrik hastalıkların tedavisinde belli başlı makamları kullanarak tedavi programları oluşturmuşlardır. Rast, Rehavi, Hüseyni gibi makamların belirli rahatsızlıklar üzerinde farklı etkiler gösterdiği belgelenmiştir.

Darüşşifa yapısı ve yanındaki medrese, tıp eğitimi verilen dönemin en önemli kurumlarından biri olmuştur. Bu yapılar içinde özellikle akıl hastalıklarının tedavisine yönelik yöntemler geliştirilmiştir. Müzikle tedavi ise, hastaların rahatsızlıklarına göre farklı makamlara ayrılarak uygulanmıştır (Akalper, İ., Işık & M.T., 2023).

2.3. Müzikle Tedavi Yönteminde Yetkin olan Kişiler

2.3.1. Ebû Bekir er-Râzî ve el-Hâvî fi't-Tıbb Üzerine

Ebû Bekir Muhammed bin Zekeriya er-Râzî (865–925), İslam dünyasının en önemli hekimlerinden biri olarak kabul edilir. Rey şehrinde doğmuş, özellikle Bağdat'ta yetişerek tıbbî bilgilerini sistematik hâle getirmiştir. Batı literatüründe Rhazes olarak tanınan el-Râzî, yalnızca tıpta değil; aynı zamanda kimya, felsefe ve mantık gibi çeşitli bilim alanlarında da derinlemesine çalışmalar yapmıştır. Özellikle gözleme ve deneye dayalı yaklaşımı, onu klasik tıp geleneğinden ayırmış ve modern tıp anlayışının öncüllerinden biri haline getirmiştir (İhsanoğlu, 2004).

El-Râzî'nin en kapsamlı tıp eseri olan el-Hâvî fi't-Tıbb, hem antik tıp otoritelerinin görüşlerini hem de kendi klinik gözlemlerini içeren çok ciltli bir derlemedir. Eserde, Galen ve Hippokrates gibi hekimlerin görüşleri değerlendirilmiş, ancak yer yer eleştirilerek yeni öneriler sunulmuştur. Bu yönüyle el-Hâvî, yalnızca bir bilgi derlemesi değil; aynı zamanda eleştirel ve özgün bir tıbbi başvuru kaynağıdır. Eser, 12. yüzyılda Latinceye çevrilerek Liber Continens adıyla Batı'da da büyük etki yaratmıştır (Pormann & Savage-Smith, 2007).

Her ne kadar el-Râzî müzikle tedavi konusuna özel bir bölüm ayırmamış olsa da, özellikle melankoli ve diğer psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde çevresel etkilerin rolüne dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, müziğin ruh hâli üzerindeki yatıştırıcı etkisine kapı araladığı ve sonraki dönem hekimleri için teorik bir zemin oluşturduğu söylenebilir (Uzel, 2005). El-Râzî'nin bu yönü, onu müzikle tedavi geleneği içinde dolaylı ama önemli bir figür haline getirmiştir.

2.3.2. Ebû Nasr el-Fârâbî ve Müzikle Tedavi Yaklaşımı

Ebû Nasr el-Fârâbî (870–950), İslam düşünce tarihinin en etkili filozoflarından biri olup, özellikle mantık, felsefe, siyaset ve müzik teorisi alanındaki katkılarıyla tanınmaktadır. Türkistan bölgesinde doğmuş, eğitimini Bağdat'ta tamamlamış ve Yunan felsefesini İslam dünyasına taşıyan önemli bir düşünür olarak kabul edilmiştir. "Muallim-i Sânî" (İkinci Öğretmen) unvanıyla anılan Fârâbî, özellikle Aristoteles'in eserlerine getirdiği yorumlarla dikkat çekmiştir (Nasr, 2006).

Fârâbî'nin müzik üzerine en önemli eseri Kitâbu'l-Mûsîkî el-Kebîr (Büyük Müzik Kitabı) olup, bu eser hem teorik hem de uygulamalı müzik bilgilerini içeren sistematik bir kaynak niteliğindedir. Eserde müziğin matematiksel temelleri, sesin oluşumu, makamlar ve enstrümanlar detaylı biçimde ele alınmıştır. Bununla birlikte Fârâbî, müziğin ahlaki ve psikolojik etkilerine de

değinmiş; özellikle ruh hâllerinin düzenlenmesinde müziğin kullanılabileceğini belirtmiştir. (Farabi, 1990). Bu yönüyle, müzikle tedavi geleneğinin felsefi ve teorik altyapısını oluşturan öncülerden biri olmuştur

Fârâbî'ye göre müzik, yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda bireyin ruhsal dengesini sağlayan bir araçtır. Bazı makamların kişide sevinç, sükûnet veya hüzün gibi duyguları uyandırabileceğini ifade eden Fârâbî, bu özelliklerin tedavi süreçlerinde kullanılabileceğini öne sürmüştür (Nurysheva & Tercan, 2021).

Fârâbî'ye göre müzik, sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda bireyin ruhsal dengesini sağlayan bir araçtır. Bazı makamların kişide sevinç, sükûnet veya hüzün gibi duyguları uyandırabileceğini ifade eden Fârâbî, bu özelliklerin tedavi süreçlerinde kullanılabileceğini öne sürmüştür. Bu yaklaşım, İslam dünyasında müzikle tedavi uygulamalarının teorik temellerini güçlendirmiştir.

2.3.3. İbn Sînâ ve Müzikle Tedavi Yaklaşımı

İbn Sînâ (980–1037), İslam dünyasının yanı sıra Batı toplumları içerisinde de büyük etki uyandıran bir hekim, filozof ve bilim insanıdır (Aliy ,A. 2022) Batı literatüründe Avicenna olarak bilinen İbn Sînâ, Buhara yakınlarında doğmuş, erken yaşta tıp, felsefe ve mantık eğitimi almıştır. Eserleri içerisinde en çok dikkat çekenlerden biri olan el-Kânûn fi't-Tıbb (Tıbbın Kanunu), yüzyıllar boyunca hem İslam medreselerinde hem de Avrupa üniversitelerinde temel tıp kitabı olarak okutulmuştur (Gutas, 2001). Bu eser, fizyoloji, farmakoloji, hastalıkların tanı ve tedavileri gibi konuların yanı sıra ruh sağlığına dair bölümleriyle de dikkat çeker.

İbn Sînâ'nın müziğe terapötik bir araç olarak yaklaşımı, onun beden ve ruh arasındaki sıkı ilişkiyi esas alan bütüncül tıp anlayışının bir yansımasıdır. Özellikle melankoli ve benzeri psikolojik sorunların tedavisinde müziğin yatıştırıcı ve dengeleyici etkilerinden faydalanılabileceğini ifade etmiştir. Ona göre müzik, bireyin ruhsal durumunu olumlu yönde etkileyerek zihinsel rahatlama ve fiziksel iyileşme sürecine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda müzik, İbn Sînâ'nın tedavi yöntemleri arasında ikincil bir unsur değil; özellikle ruhsal dengesizliklerde etkin bir tedavi biçimi olarak değerlendirilmiştir (Uzel, 2005).

İbn Sînâ, makamların insan üzerindeki farklı etkilerini ele almasa da, müziğin yatıştırıcı ve düzenleyici gücüne özel bir önem atfetmiştir. Onun bu yaklaşımı, hem doğrudan hekimlere hem de tıp kurumlarına yönelik bir uygulama önerisi olarak değerlendirilmiştir. İlerleyen zamanlarda kurulacak olan Darüşşifalar, İbn Sînâ'nın bu görüşleri üzerine tedavi yöntemleri belirleyecek ve ilerleme sağlayacaklardır.

2.3.4. Abdülkadir Meragî ve Müzikle Tedavi Geleneği

Abdülkadir Meragî (1360–1435), 14. ve 15. yüzyıllarda yaşamış, hem Türk-İslam müzik teorisinin kurucularından biri hem de dönemin en önemli bestecilerinden biridir. Horasan kökenli olan Meragî, Timur İmparatorluğu ve Osmanlı saraylarında görev yapmış; özellikle müzik teorisi, nota yazımı ve makam bilgisi konularında çok sayıda eser kaleme almıştır. Onun müzik anlayışı, sadece estetik ya da sanatsal değil; aynı zamanda ahlaki ve tıbbî etkileri de içeren bütüncül bir çerçeveye sahiptir (Öztuna, 1990).

Câmiu'l-Elhân (Nağmelerin Toplamı) adlı eserinde , makamların insanlar üzerinde ne gibi etkiler yarattığına, insan psikolojisi ve makamlar arasındaki ilişkilere yer vermiştir. Meragî'ye göre her makamın insan psikolojisi üzerinde belirli bir etkisi vardır; bazıları neşeyi, bazıları hüzün veya sükûneti teşvik eder. Bu düşünce, müzikle tedavi uygulamalarının teorik altyapısını güçlendirmiştir. Özellikle Osmanlı'da bimarhanelerde makamların hastalık türlerine göre kullanılması, Meragî'nin görüşleriyle doğrudan ilişkilidir (Uzel, 2005).

Abdülkadir Meragî'nin eserleri yalnızca dönemi için değil, sonraki yüzyıllarda da tıp-müzik ilişkisinin kavramsallaştırılmasında önemli bir referans kaynağı olmuştur. Onun tespitleri, müzikle tedaviyi deneysel bir uygulamadan çok, sistematik ve bilimsel temellere dayalı bir yöntem haline getirme çabalarının erken örneklerindendir.

2.3.5. Şerefeddin Sabuncuoğlu ve Müzikle Tedavi Ortamları

Şerefeddin Sabuncuoğlu (1385–1470), Osmanlı döneminin önde gelen cerrahlarından biri olup, hem pratik tıpta hem de tıp yazınında önemli izler bırakmıştır. Amasya'da doğan Sabuncuoğlu, özellikle cerrahi alandaki bilgi ve deneyimlerini sistemli bir biçimde kaleme alarak İslam tıbbında özgün bir yeri olan Cerrahiyyetü'l-Hâniyye adlı eseriyle tanınmıştır. Bu eser, hem metinsel hem de resimli anlatımıyla döneminde benzersiz bir tıp kitabı niteliği taşımaktadır (Şehsuvaroğlu, 1984).

Sabuncuoğlu'nun doğrudan müzikle tedaviye dair yazılı bir bölümü bulunmasa da, onun görev yaptığı Amasya Darüşşifası, müzikle tedavinin uygulandığı önemli sağlık merkezlerinden biri olarak bilinmektedir. Bu bağlamda, Sabuncuoğlu'nun müzikle tedavi ortamında çalıştığı; dolayısıyla bu uygulamalara tanıklık ettiği ve muhtemelen katkı sunduğu düşünülmektedir. Dönemin anlayışı doğrultusunda, hastaların tedavisinde yalnızca ilaç ve cerrahi yöntemler değil, aynı zamanda su sesi, ney ve ud gibi enstrümanlarla icra edilen makamların da ruh sağlığını destekleyici bir unsur olarak kullanıldığı bilinmektedir (Uzel, 2005).

Sabuncuoğlu'nun yaşadığı dönem, Osmanlı'da tıbbın sadece fizyolojik değil, psikolojik ve çevresel etkenlerle birlikte düşünüldüğü bir dönemdi. Onun tıbba bütüncül yaklaşımı, müzikle tedavinin bilimsel ve pratik zemin bulduğu darüşşifa kültürünü de dolaylı olarak desteklemiştir.

2.3.6. Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Osmanlı'da Müzikle Tedavi Yaklaşımları

Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi (18. yüzyıl), Osmanlı tıp tarihinde hem hekim hem de mutasavvıf kimliğiyle öne çıkan önemli şahsiyetlerden biridir. Döneminin tıp anlayışını hem teorik hem pratik boyutlarıyla derinlemesine temsil eden Gevrekzâde, aynı zamanda müziğe ve onun insan psikolojisi üzerindeki etkilerine ilgi göstermiştir. Tıbba dair kaleme aldığı Tuhfe-i Mübarekiyye fi't-Tıb adlı eserinde, ruhsal ve bedensel dengenin korunmasında çevresel uyaranların ve özellikle de müziğin rolüne değinmiştir (Uzel, 2005).

Gevrekzâde' müzikle tedaviyi alışılagelmiş bir yöntem olmak yerine beden ruh bütünlüğünü dengeleyen bir yaklaşım olarak görmüştür. Özellikle bazı makamların belli duygusal durumları yatıştırıcı veya harekete geçirici etkiler taşıdığını belirterek, müzikle tedaviye felsefi ve tıbbi bir zemin kazandırmaya çalışmıştır. Bu çalışma şekli ise Osmanlı darüşşifalarında uygulanan müzikle tedavi yöntemini teorikte desteklemiştir.

Gevrekzâde'nin çalışmaları, sadece tıbbi bilgi üretimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin sağlık kurumlarında uygulanan tedavi modellerine de yön vermiştir.

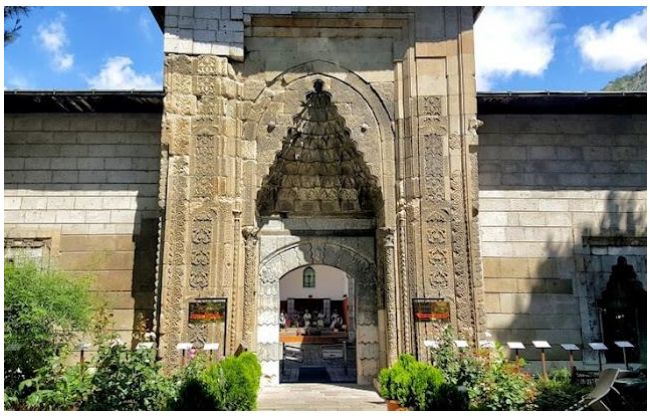
BULGULAR VE YORUM

3. Anadolu'daki Müzikle Tedavi Merkezleri

3.1. Amasya Darüşşifası

1308-1309 (708) tarihleri arasında Anber b. Abdullah ile birlikte Anadolu Emiri Ahmed Bey tarafından İlhanlı Devletinin hükümdarlarından olan Olcayto Mehmet Hüdabende ve İlduş (Yıldız) Hatun adına inşa ettirilen Amasya Darüşşifası'nın mimarı hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Medrese planında ve Amasya merkez Yakutiye Mahallesi'nde yer alan bu

yapı, Anadolu tarihinin ilk darüşşifası olma özelliğine sahiptir. Günümüzde ise Sabuncuoğlu Tıp ve Cerrahi Tarihi Müzesi olarak ziyaretçilerini ağırlamaktadır.



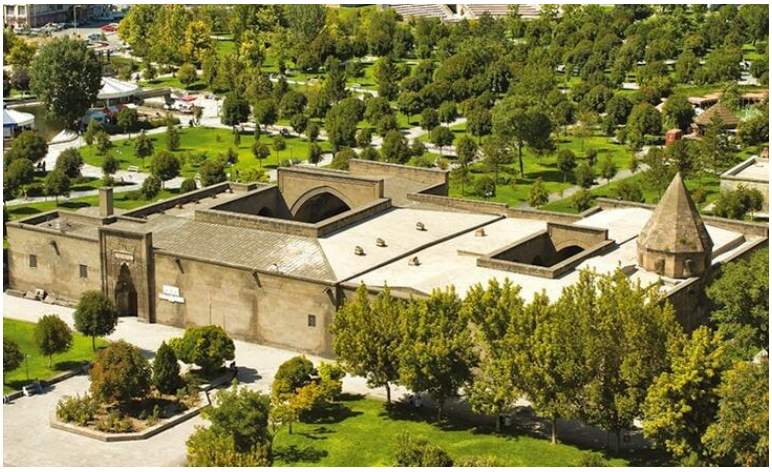
Resim 2. Amasya Darüşşifası (URL-2)

Ses titreşimlerinin doğrudan beyin dokuları üzerinde etkili olduğu düşüncesi, ruh hastalarının müzikle tedavi edilmesine zemin hazırlamıştır. Ancak, Tanzimat döneminden itibaren darüşşifaların önemi azalmış ve 1939 depreminde de ciddi hasar görmüşlerdir (Erer & Atıcı, 2010, s. 31).

1945 yılındaki büyük depremden sonra da dış cephesine onarım yapılmıştır. 1999 yılında ise Belediye Konservatuarına devredilmiştir. Günümüzde müze olarak faaliyet vermektedir. Amasya Darüşşifası, akıl hastalarının müzikle tedavi edildiği sağlık merkezlerinden biridir (Yücel, H. 2016, s.52-62).

3.2. Gevher Nesibe Darüşşifası ve Tıp Medresesi / Kayseri

Anadolu Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhüsrev (ö. 643/1246) tarafından kız kardeşi Gevher Nesibe Hatun anısına inşa ettirilmiştir (Tekiner, H. 2006).



Resim 3. Gevher Nesibe Darüşşifası ve Tıp Merkezi (URL-3)

Gevher Nesibe Darüşşifası'nın içerisinde bulunan kitabede hastanenin "Maristan" olarak adlandırıldığı görülmektedir. Farsça temelli bu kelime, "Mar" ve "Stan" kelimelerinden oluşur;

"Mar" yılan ya da sağlık anlamına gelirken, "Stan" yurt / durak anlamlarını taşımaktadır. Ayrıca, Selçuklular döneminde hastaneler için "bimaristan" ya da kısaltılmış biçimi olan "maristan" terimleri kullanılmıştır. Bunun yanı sıra "Darü't-tıb" , "Darü'l-merza", "Darü'ş-şifa", "Darü's-sıhha" ve "Darü'l-âfiye" gibi farklı isimler de hastaneler için tercih edilmiştir (Kılıç, 2008).

Bimarhanenin hasta odaları sağlı sollu sıralanmış olup toplam 18 hücre bulunmaktadır. Hasta odalarının kavislerinde karşılıklı ikişer delik bulunmaktadır. Bunlar o zaman kullanılan musiki ve telkin tedavisinde kullanıldığını akla getirmektedir. Bu ses koridorları dünyanın ilk hoparlör sistemidir (Köker, A.H. 1991, akt. Dündar&Emekli&Şener, 2019. s. 94).

3.3. Nureddin Hastanesi (el-Bîmâristânü'n-Nûrî-1154)

Melik El-adil olarak da bilinen Nureddin Mahmud Zengi (D: 1118, Halep) 1154 yılında hekim Ebulmecid el- Bahili gözetiminde kurmuştur. Şam'ın Antakya kapısının ardına inşa ettirilmiştir. Zengi tarafından çok sayıda hastane yaptırılmış olmasına rağmen en önemli görülen darüşşifadır. Hastanenin bir bölümü akıl hastaları için tahsis edilmiş ve müzikle tedavi yöntemi uygulanmıştır. İslam dünyasında müzikle tedavi uygulamalarının yapıldığı ilk kurumlardan biri olarak da bilinmektedir.

Nureddin Mahmud Zengi, 1154 yılında Şam'ın Antakya kapısı yakınlarında, hekim Ebulmecid el-Bahili'nin gözetiminde Nureddin Hastanesi'ni kurmuştur. Bu hastane, aklî dengesi yerinde olmayan hastalar için tahsis edilmiş ayrı bir alan içermekte ve müzik ile iyileşme sağlanan yöntemlerinin uygulandığı ilk kurumlardan biri olarak kabul edilmektedir (İnce, 2018).

Nureddin Hastanesi, döneminin koşulları göz önüne alındığında, hastaların acılarını hafifletmek amacıyla müzikle tedavi yöntemini kullanan önemli bir sağlık kurumu olarak öne çıkmaktadır. Ortaçağ Avrupa'sında akıl hastalarına yönelik kötü muamelelerin yaygın olduğu düşünüldüğünde, Nureddin Hastanesi'nin bahsedilen alanda oldukça ileri görüşlü ve insancıl yaklaşımlarla tedaviyi benimsediği iyi anlaşılmaktadır (İnce, F., 2018).

Hastanenin bugün eski yapısının büyük çoğunlukla korunduğu ve günümüzde Arap Dünyası Tıp ve Bilim Müzesi olarak hizmet verdiği bilinmektedir.

3.4. Fatih Darüşşifası

1470'de açılan ve Fatih Külliyesi ile birlikte çalışan 70 odasıyla 200 yatak kapasiteli Fatih Bimarhanesi'nin (Bîmârhane-i Ebûl-Feth) özellikle akıl ve ruh hastalarına hizmet verdiği ve o yıllarda Avrupa'da bulunan hastaneler içerisinde en büyüğü olduğu bilmektedir. . İstanbul Tıp Fakültesi'nin temellerinden biri olarak kabul gören darüşşifada, hastaların hastalık türlerine göre ilaçların verilmesinin yanı sıra müzik dinletileri yoluyla psikolojik yönden de tedavi uygulamalarının 1824'e kadar sürdüğü kayıtlar vasıtasıyla bilinmektedir. Günümüzde ise darüşşifaya ait bir tek duvar kalıntısı bulunmaktadır (Akdeniz, 1977) , (Erkan, 1982).

Resim 4. Fatih Darüşşifası (URL-4)

İstanbul Tıp Fakültesinin temellerinin atıldığı bu darüşşifa, yeniçeri ocaklarının kapatılmasından sonra hizmet vermeyi bırakmıştır. Günümüzde neredeyse tamamen yıkılan Fatih Darüşşifasından geriye sadece bir duvarı kalmıştır.

3.5. Sultan II. Bayezid Darüşşifası / Edirne

Osmanlı Sultanı II. Bayezıt (1447- 1512) tarafından1484-1488 yıllarında, Edirne'de Tunca nehri kıyısında yaptırılmış darüşşifanın tasarımı Mimar Hayreddin (15.yy -16.yy)'e aittir.

II. Bayezid'in, şahsı adına, Hayreddin ismiyle bilinen mimara yaptırmış olduğu yerleşkenin içerisindeyer alan darüşşifada, ruhve sinir hastalarının müzikle tedavi edilmesinin yanı sıra ihtiyaç duyulan tüm iyileştirici yöntemlerin uygulanabilmesi için gerekli imkânların sağlandığı bilinmektedir (Ünver, A.S., 1940).

Bu hastanenin akustiği ve mimari planlaması, müzikle tedavi uygulamalarına uygun olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu özellikleriyle, Türk psikiyatrisi ve medeniyetinin eşsiz örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Şevki, O., 1991).

Evliya Çelebi'nin 3. Kitap 2. Cildinde, Edirne Darüşşifasına her hafta (3 gün) 10 kişilik bir musiki ekibinin geldiği ve hastalara şifa amaçlı konserler verildiği üzerinde durmuştur.

Resim 5. Edirne Sultan II. Bayezid Darüşşifası (URL-5)

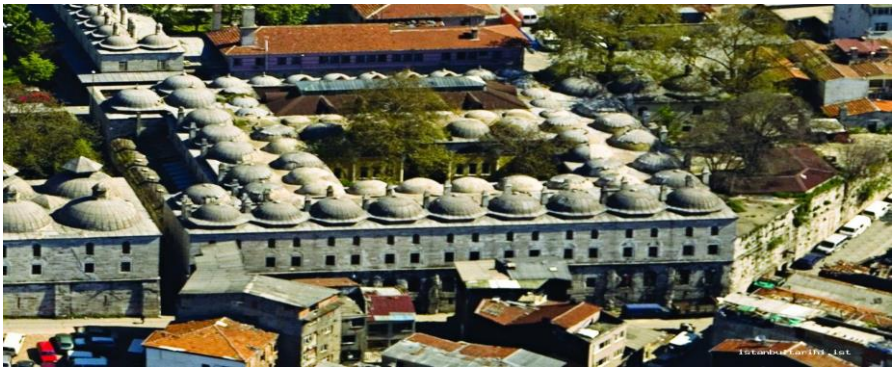
Edirne Valiliği'nin yayımladığı bilgilere göre, bu hastanenin en önemli özelliklerinden biri, dönemin tıbbi bilgilerinin yanı sıra müzik, su sesi ve hoş kokuların tedavi sürecinde kullanılmasıdır. 10 kişilik hanendelerden ve sazendelerden oluşturulmuş müzik topluluğu, her hafta üç gün olacak şekilde darüşşifada bulunmakta ve her hastalığa uygun makamlarda müzik icrâsı gerçekleştirmektedirler. Örneğin, felç vb. rahatsızlıklarda Rast makamı, asabiyet problemi olanlara Irak makamı, baş ağrısı problemine Rehavi, zihin bulanıklıkları ve zekâ gerilikleri için İsfahan makamı, kalp hastalıkları için Zengule makamı tercih edilmektedir.

Yaklaşık 400 yıl boyunca çeşitli hastalıkların tedavi edilmesinde hizmet vermiş bu geniş çaplı hastane, Edirne'de yeni ve büyük bir hastanenin açılması ile önemini kaybetmiş, farklı kurumlar tarafından farklı amaçlar için kullanılan bina daha sonraki yıllarda atıl duruma gelmiş, 1970 yılında başlayan bir restorasyon sürecinin ardından 1997 yılında gerekli izinler ile birlikte Sultan Iı. Bayezid Külliyesi Sağlık Müzesi adı ile ziyaretçilerine kapılarını yeniden açmıştır.

3.6. Süleymaniye Darüşşifası – İstanbul (1556)

Kanuni Sultan Süleyman tarafından ve Mimar Sinan'ın tasarımı ile 1556 yılında inşa edilmiş Darüşşifa hasta tedavilerinin yanı sıra tıp eğitimi konusunda da önemli bir role sahip olmuştur. Birçok kaynakta darüşşifanın bodrum katının akıl hastaları için tahsis edildiği, içerisinde bulunan eczanede hastalar için özel ilaçların yapıldığı ve musiki ile hastaların şifa bulmasının amaçlandığından bahsedilmiştir.

Başhekim Gevrekzade Hasan Bin Ahmet'in "Ruhsal Bozukluğun Müzikle Tedavisi" risalesinde akıl hastalarının tedavisinde müziğin etkisini kapsamlı olarak anlatılmıştır. Gevrekzade özellikle Süleymaniye'de diğer darüşşifalarından farklı bir yöntem izlendiğini belirtmiştir (Erdal & Erbaş, 2013).



Resim 6. Süleymaniye Darüşşifası (URL-6)

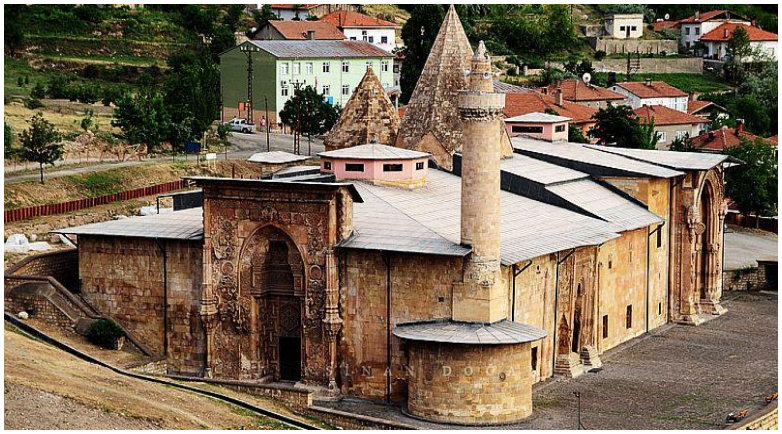
1843 yılından itibaren bu darüşşifada sadece akıl hastalarının tedavisine devam edilmiştir ancak zamanla bu işlevini kaybetmiştir. Cumhuriyet döneminin ardından yapının üzerinde Süleymaniye Doğum Evi yaptırılmıştır. (Çoban, 2005).

4.Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası

4.1. Tarihçesi, Konumu ve Genel Özellikleri

Ulu Camii, dönemin Mengücekoğulları Beyi Ahmet Şah'ın isteği üzerine 1228-1243 yılları arasında yaptırılmıştır. Cami inşası sırasında güneye bakan duvarına bitişik nizamda Darüşşifa eklenmiştir. Hem Ahmet Şah'ın zevcesi, hem de Mengücekoğulları'nın Erzincan kolu Beyi'i olan

Fahreddin Behram Şah'ın kerimesi Melike Turan Melek, Darüşşifa'nın kurulmasını bizzat istemiş, bunun üzerine Ahlatlı Muğis Oğlu Hürrem Şah yapının mimarlığını üstlenmiştir.



Resim 7. Divriği Cami ve Darüşşifası (URL-7)

Darüşşifanın içerisinde bulunan ve Arapça olarak yazılmış olan kitabede : "Merhum Beyimiz Fahreddin Behramşah'ın sevgili kızı, af ve ilahi bağışa muhtaç olan adîl Turan Melik, Allah'ın rızasını kazanmak amacıyla 626 yılının ilk ayında bu kutsal darüşşifa'nın inşa ve onarımını emretmiştir." şeklinde bir açıklama bulunmaktadır. Hem bitişik nizamda bulunan hem de bir kadın ve erkeğin ortak olarak yaptırdığı tek eser olma özelliğini taşıyan Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, eşsiz yapının günümüze ulaşan bir kısmıdır.

Resim 8. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Mimarı Ahlatlı Muğis Oğlu Hürrem Şah'ın İmzası (URL-8)

Tabi ki eşsiz ibaresi sadece bu özelliklerinden dolayı söylenmemiştir. Uzun yıllar boyunca bulunduğu çevrede sadece ibadet yapılacak bir cami olarak değerlendirilen bu yapı 1985 yılında

tüm dünyanın dikkatini çeken bir gelişme ile Unesco tarafından keşfedilmiştir. Dünya Mirası Listesine eklenen bu eser için, Unesco; İslam medeniyeti sanatı içerisindeki oluşumların en üst noktası olduğunu belirten bir açıklamada bulunmuştur.

Anadolu'nun zengin tarihi boyunca pek çok mimari şaheser inşa edilmiştir; Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'da bunlardan biridir. Türk-İslam mimarisinin en dikkat çeken yapılarından biri olarak kabul edilen bu eser, hem dini hem tıbbi işlevleriyle dikkat çeker ve hem mimari hem de tarihsel açıdan büyük bir öneme sahiptir (Taşkıran, 2024).

Taşkıran 2024'deki çalışmasında Camii ve Darüşşifanın genel özelliklerinden bahsetmiştir. Yapının ahşap ve taştan yapıldığını, uzunluğunun yaklaşık 63 metre, genişliğinin ise yaklaşık 32 metre olduğunu belirten Taşkıran, minare yüksekliğinin ise yaklaşık 24 metre olduğunu belirtmiştir.

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Selçuklu dönemi mimarisinin en özgün ve etkileyici yapılarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu kompleks, 13. yüzyılın ilk yarısında Mengücekli Beyliği döneminde inşa edilmiştir. Yapının mahkeme, kuyu, namazgâh, sundurma, konuk evi, aşhane ve sebil gibi çeşitli bölümlerinin de bulunduğu; ancak zamanla bu bölümlerin büyük ölçüde yok olduğu bilgisi, Suut Kemal Yetkin'in 1965 tarihli *İslam Mimarisi* adlı eserinden edinilmiştir.

Divriği Ulu Camii, 1280 metrekarelik geniş bir alana yayılmış olup taş işçiliğiyle dikkat çeken üç farklı taç kapısıyla tanınır. Bu kapılar, geometrik, bitkisel ve kufi motiflerin ustalıkla işlendiği eşsiz kabartmalara sahiptir. Caminin iç mekânı ise düz tavanlı ve sütunlu yapısıyla dönemin mimari anlayışına özgün bir katkı sunar. Caminin doğrudan bitişiğinde yer alan ve 768 metrekarelik bir alana sahip olan Darüşşifa, aynı taş ustalığı ve akustik duyarlılıkla inşa edilmiştir (Kuban, 2007).

Darüşşifa ve Camii birçok konuda olduğu gibi mimarisi ve ince işçiliği ile de oldukça önemli görülmektedir. Öyle ki dünya üzerinde nadir görülebilecek süslemeler ile oluşturulmuş duvarları, oldukça detaylı şekilde işlenmiş kapıları ve matematik bilgisini ustaca kullanarak yapılmış sütunları Anadolu tarihinin barok dönem yansımaları olarak gösterilmiştir.

Evliya Çelebi Seyahatname'sinde bu eşsiz yapıyı "Methinde diller kısır, kalem kırıktır" sözleriyle anlatmıştır.

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nda taş işçiliği adeta bir dantel gibi incelikle yapılmıştır ve barok özelliklerini taşıyan mimari üslup, Türk/İslam sanatında eşi olmayan özgün bir örnek teşkil etmektedir (URL-16).

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, yalnızca mimari özellikleri ile değil, aynı zamanda bölge halkının sosyal yaşantısı ve kültürel özellikleri bakımından da büyük önem taşıyan bir yapıdır. Darüşşifa, dönemin tıp anlayışına uygun şekilde hastaların tedavi edildiği bir sağlık kurumu olarak işlev görmüş; bu misyonunu tamamlamasının ardından ilim,bilim eğitimlerinin yapıldığı bir medrese olarak da hizmet vermiştir.

4.2. Divriği Darüşşifası Mimarisi

7. yüzyılda Müslüman ordularının İran topraklarını fethetmesiyle birlikte Sasani İmparatorluğu sona ermiştir. Bu yeni dönemde Müslümanlar, yerleştikleri İran coğrafyasının gelişmiş tıp bilgisiyle karşılaşmış ve bu birikimi kendi geleneksel deneyimleriyle birleştirmiştir. Bu sentezle İslam tıbbının temelleri sağlam bir zemine oturtulmuş, halihazırda var olan bilgi birikimleriyle birlikte yeni bir tıbbi anlayış ortaya çıkmıştır. Orta Asya'da uygulanan tedavi yöntemleri de bu çerçevede yeniden değerlendirilmiş; özellikle Büyük Selçuklu Devleti'nin kurduğu sağlık kurumlarında sistematik bir biçimde uygulanmaya başlanmıştır.

Sâsânîler dönemine ait bilim ve felsefe birikimleri, İslam Dünyası üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır. Bu bilgi ve düşünceler, gerçekleştirilen çeviri faaliyetleri aracılığıyla İslam kültürüne aktarılmış ve böylece büyük bir aydınlanma sürecinin başlamasına zemin hazırlanmıştır (Altungök, 2014).

1048 Pasinler ve 1071 Malazgirt Savaşları ile Anadolu'ya yerleşen Selçuklular, bu topraklarda kurdukları beylikler aracılığıyla siyasi, kültürel ve bilimsel varlıklarını sürdürmeyi hedeflemişlerdir.

Anadolu'da Türk beyliklerinin kurulmasının ardından, Orta Doğu coğrafyasından birçok ilim insanı ile birlikte nitelikli hekimlerin de bölgeye geldiği, çeşitli tarihî kayıtlar doğrultusunda bilinmektedir. Bu hekimler yalnızca tedavi hizmetlerinde değil, aynı zamanda tıbbî eğitimin yaygınlaşmasında da önemli rol oynamışlardır. Orta Asya ile Anadolu arasında gerçekleşen yoğun göç hareketliliği, beraberinde yeni yerleşim alanlarının ve kurumların gelişimini de getirmiş; özellikle sağlık hizmetlerinin karşılanabilmesi adına darüşşifa gibi yapılar inşa edilmesini gerekli kılmıştır. Anadolu'ya gelen hekimler bu kurumlarda yalnızca tedavi uygulamalarıyla değil, aynı zamanda eğitim faaliyetleriyle de etkin olmuşlardır.

İlk önce beylikler, ardından da Osmanlı hakimiyetinde olan bu topraklara Orta Asya kökenli birçok ilim adamının, sanat ve tasavvuf alanında yetkin kişilerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte, Anadolu'dan da bu bölgeye yapılan ilmî seyahatlerin artması, ilim ve kültür arasındaki köprünün önemini fazlasıyla artırmıştır (Çiftçioğlu, İ., 2008).

Anadolu'da sağlık hizmetlerine duyulan ihtiyacın artmasıyla birlikte inşa edilen ilk sağlık yapılarından biri, Divriği Darüşşifası olmuştur. Bu darüşşifa, yerleşim merkezinden bir miktar uzakta, dağın eteklerinde konumlandırılmıştır. Yapının inşasında taş ve ahşap malzeme tercih edilmiş; özellikle cephe ve iç mekânlarında kullanılan zengin figüratif süslemeler, dönemin estetik anlayışını yansıtan özgün örnekler sunmuştur Mimari özellikleri ve süsleme detaylarıyla yalnızca bir sağlık yapısı olmanın ötesine geçen Divriği Darüşşifası, işlevsel yapısının yanı sıra dönemin sanat anlayışını da yansıtan nitelikli bir eser olarak öne çıkmaktadır.

Divriği Darüşşifası'nın giriş bölümü, yoğun süslemeleri ve dikkat çekici figürleriyle, mimariyi adeta bir anlatı aracına dönüştüren istisnai bir kompozisyon niteliği taşır (Altın, 2022). "Taç Kapı" olarak anılan bu bölüm, yüksek kabartma tekniğiyle oyulmuş, üç boyutlu ve son derece detaylı süslemelere sahiptir. Bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiş yüzeyler, mimaride yalnızca bir giriş işlevi görmenin ötesine geçerek, dönemin sanat anlayışını gözler önüne sermektedir.

Kapının kemer bölümünde yer alan çokgen yıldız şekilleri, Selçuklu süsleme geleneğinin önemli bir yansımasıdır. Bunun yanı sıra, girişin üst kısmına yerleştirilen küçük bir pencereyi dikine kesen ince bir sütun, yapının dengeli inşa edildiğini göstermek üzere düşünülmüş mimari bir ayrıntıdır. Bu sütunun uzun süre boyunca kendi ekseni etrafında dönebildiği, ancak 1939 yılında meydana gelen Erzincan depreminden sonra bu işlevini yitirdiği bilinmektedir. Ancak geçtiğimiz yıl tamamlanan restorasyon çalışmasında bu denge sütununun yeniden dönebildiği görülmüştür.

Resim 9. Divriği Darüşşifası'nın Taç Kapısı (URL-9)

Kapının süsleme repertuarı sadece soyut motiflerle sınırlı değildir. Bazı bölümlerde kartal, boğa, aslan, ejder gibi hayvan figürlerine ve nadiren de insan tasvirlerine yer verilmiştir. Bu figürler, genellikle mitolojik ve sembolik anlamlar taşıyarak yapıya hem zenginlik hem de anlatı katmanı kazandırmaktadır.

Resim 10. Divriği Darüşşifası Taç Kapı Üzerindeki Denge Sütunu (URL-10)

Taç Kapı'nın üst kısmında yer alan 22 yıldız motifi, yapı ile ilişkilendirilen sembolik anlamlar açısından dikkat çekici bir unsurdur. Bu yıldızların, eserin banilerinin Hz. Muhammed'in soyundan gelen 22. kuşak torunları olduklarına işaret ettiği yönünde yorumlar bulunmaktadır. Ayrıca, kapının sağ ve sol taraflarında yer alan hilal figürlerinin de İslam dinini temsil eden semboller olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Bu yorumlar, yapının yalnızca mimari değil, aynı zamanda inanç ve kimlik boyutunu da içinde barındıran çok katmanlı bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. (Bkz. Mustafa Yıldırım, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Tanıtım Videosu)

Taç Kapı'nın sol cephesinde yer alan duvarda örgülü saçlarıyla betimlenmiş bir kadın figürü, sağ cephesinde ise bir erkek silüeti dikkat çekmektedir. Ancak, geçmiş dönemlerde ibadet mekânlarında insan tasvirlerine yer verilmemesi gerektiği düşüncesiyle bu figürlerin yüz kısımları tahrip edilmiştir. Kapı üzerinde yer alan hilal, güneş, ay, kadın ve erkek gibi simgesel ögelerin bir arada bulunması ise yapının kapsayıcı bir anlayışı temsil ettiğini göstermektedir. Bu semboller, etnik, dini ya da cinsiyet temelli herhangi bir ayrım gözetilmeksizin herkesin bu yapıda şifa bulabileceği yönünde simgesel bir mesaj taşımaktadır.

Taç Kapı'dan yapının içerisine girildiğinde, ilk olarak geniş bir avlu karşılar. Bu bölümden kemerli bir geçişle ilerlenildiğinde ise ortada bir su havuzu ile karşısında musiki icracıları için tasarlanmış, sahne benzeri bir alan yer almaktadır. Avluya girişin sağında ve solunda hasta odaları bulunmaktadır. Yapının genel akustiği ve oda düzenlemesi dikkate alındığında, hastaların bulundukları odalarda dahi su sesi ve müzik icrasını duyabilecekleri anlaşılmaktadır. Söz konusu odaların pencerelerinin insan boyunun üzerinde yer alması ise, özellikle akıl hastalarının kontrolsüz şekilde dışarı çıkmalarını önlemek amacıyla düşünülmüş olabilir. Darüşşifa avlu ile birlikte toplam dört eyvandan oluşturulmuştur

Resim 11. Divriği Darüşşifası'nın Su Sesi ve Müzikle Tedavi Yapılan Alanı (URL-11)

Avludan içeriye girildiğinde tam ortadaki su havuzu dikkat çekmektedir. Havuz tamamen taş malzeme olup içerisindeki suyu sürekli olarak devir daim ettirecek bir tasarımla yapılmıştır. Havuzun tam üzerine gelecek şekilde tavanda bir ışıklık kubbesi yapılmıştır. Tam karşısında bulunan sahne yine taş malzeme ile yapılmış ve akustiğin sağlanabilmesi amaçlı motiflerle işlenmiştir. Yani duvarlardaki motifler/figürler sadece görsel bir şölen değil aynı zamanda işlevsel birer araç olarak kullanılmıştır. Bu da Darüşşifanın mimari bir yapıttan ziyade disiplinler arası bir çalışma olduğunu göstermektedir. Öyle ki Mustafa Yıldırım'ın anlatımına göre sahnenin üzerindeki kubbede yer alan iki taraflı yelpazelerden biri bas sesleri diğeri tiz sesleri iletmek

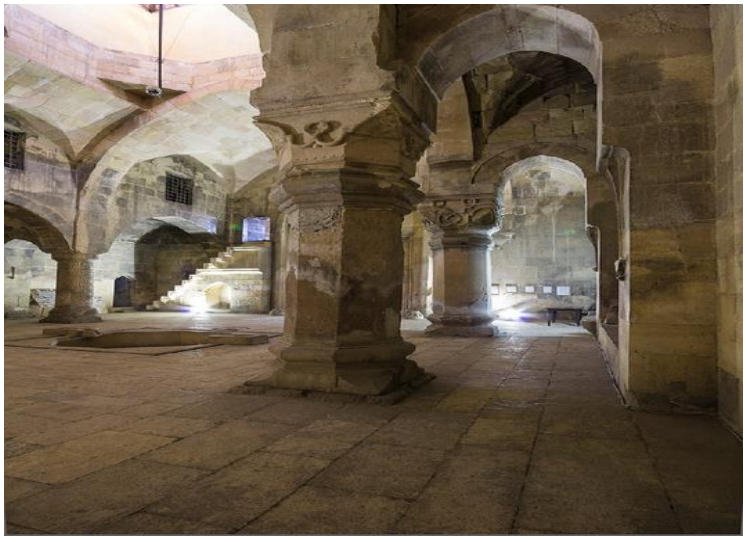
amacıyla yapılmıştır ve odalarda tedavi gören hastalar, hastalıklarının özelliğine ve şiddetine göre ya bas ses ya da tiz ses alan odalara yerleştirilirdi.

Resim 12. Divriği Darüşşifası Su Havuzu (URL-12)

Sahne alanının, su havuzuna bakan arka duvarında, kubbeye doğru yükselen bölümde yer alan birbirine dolanmış yılan figürü, tıp simgesi olarak yorumlanmaktadır. Bu figürün hemen üzerinde, dönemin bilimsel anlayışını yansıttığı düşünülen ve şifanın kaynağı olarak görülen bir güneş saati motifi yer almaktadır. Ayrıca, sahne kemerinin alt kısmında yapının mimarı olan Muğisoğlu Hürrem Şah'ın ismi dikkat çekici bir biçimde işlenmiştir.

Resim 13. Divriği Darüşşifası'nın Sahne Tavanı (URL-13)

Resim 14. Divriği Darüşşifası'nın Sahne Tavanı (URL-14)



Resim 15. Divriği Darüşşifası'nın Hekim Odasına Çıkan Merdivenleri (URL-15)

Yapının üst katına oldukça dik merdivenlerle ulaşılmaktadır. Bu üst bölümde hekimlere ayrılmış özel odalar bulunmaktadır. Merdivenlerin bilinçli olarak yüksek inşa edildiği, bu sayede tedavi gören hastaların bu alana kolaylıkla ulaşmasının önüne geçilerek, ilaç ve tıbbî malzemelere erişimlerinin kısıtlanmasının amaçlandığı düşünülmektedir.

Sahne bölümünün sağ tarafında yani Darüşşifanın kuzeydoğusunda, yapı kompleksine ait kabristana açılan bir kapı yer almaktadır. Bu alanda, eseri inşa ettirmiş olan Ahmed Şah ve Melike Turan Melek'in de defnedildiği mezarlar bulunmaktadır. Kabristan girişinin tam üst kısmında, sembolik anlam taşıyan bir tabut kapağı motifi işlenmiş olup, bu detayın ölümle yaşam arasında kurulan anlam ilişkisini yansıttığı düşünülmektedir.

Darüşşifa, caminin güney cephesine konumlandırılmıştır. Orta bölümünde içerinin aydınlık olmasını sağlayacak şekilde yapılmış bir ışıklık kubbesine yer verilmiş, girişi de dahil edersek

toplam dört eyvandan oluşturulmuştur. Darüşşifanın kuzeydoğusuna bakıldığında türbenin varlığı görülmektedir.

4.3. Darüşşifa da Tedavi Yöntemleri ve Müzik

Darüşşifada yalnızca bitkisel içerikli tedavi yöntemlerine değil, aynı zamanda su ve müzik gibi duyusal terapi unsurlarına da yer verilmekteydi. Özellikle zihinsel ve ruhsal rahatsızlıkların iyileştirilmesinde, akustik çevrenin sağladığı imkânlar etkin biçimde kullanılmıştır. Yapının mimarisi, sesin yankılanmasını ve dengeli dağılmasını sağlayacak şekilde kurgulanmış; bu bağlamda Büyük Eyvan olarak adlandırılan bölümde, sesin frekans özellikleri — bas, tiz ve yankı — bilinçli bir biçimde kontrol altına alınarak tedavi sürecine katkı sağlanmıştır. Kutsal metinlerin tilaveti, tasavvuf müziği ezgileri ve sürekli akan su sesi gibi öğelerin bir arada kullanılmasıyla, hastaların içsel huzura erişmeleri ve ruhsal denge kazanmaları amaçlanmıştır.

Darüşşifalar, bulundukları dönemde hastane işlevi gören kurumlar olarak yalnızca tedavi merkezleri değil, aynı zamanda tıp eğitiminin verildiği önemli yapılar arasında yer almaktadır. Bu kurumlarda, dönemin önde gelen âlimleri, hekimleri ve tıpta yetkin kişiler görev almış; hem hasta bakımında aktif rol oynamış hem de yeni hekimlerin yetişmesine katkı sunmuşlardır. Yapısal olarak günümüz hastanelerine benzer şekilde belirli görev dağılımına dayalı işleyişe sahip olan darüşşifalarda, farklı uzmanlık alanlarında kadroların bulunduğu anlaşılmaktadır.

"…Hekimler konusunda ise daha fazla bilgiye sahibiz. Çünkü ünlü hekim Abdüllatîf el Bâğdâdî'nin Divriği Dârü'ş-şifâsı'nda görev yaptığını biliyoruz. Demek ki, burada da hekimler vardı…" (Salman, 2020)

Ancak Divriği Darüşşifası özelinde, burada görev yapan hekimlere dair kesin bilgilere ulaşmak oldukça güçtür; çünkü yapının inşa edildiği döneme ait herhangi bir yazılı belge ya da arşiv kaydına bugüne dek ulaşılamamıştır.

Divriği Darüşşifası, yalnızca mimari estetiğiyle değil, çok katmanlı tedavi yaklaşımlarıyla da dikkat çeken bir sağlık yapısıdır. Özellikle ruh sağlığı tedavisinde müzik, dönemin hekimleri tarafından etkin biçimde kullanılmıştır (Erer & Atıcı, 2006). Yapının planlamasında, sesin dengeli yayılmasını sağlayan akustik düzenlemeler yapılmış; bu da müziğin terapötik etkisini artırmıştır (Yücel, 2016). Ney, ud ve rebab gibi enstrümanlarla yapılan icralar, havuzdan gelen su sesiyle birleşerek hastalara huzurlu bir ortam sunmuştur (Çoban, 2005).

Müziğin yalnızca estetik değil, doğrudan tedavi edici bir araç olarak görülmesi, bu kurumun tıbbi yaklaşımını bütüncül bir yapıya dönüştürmüştür. Müziğin farklı makamlarının insanlar üzerinde farklı duygusal etkiler yarattığı bilinerek, hastaların ruhsal durumlarına göre özel seçkiler uygulanmıştır (Karahan, 2006).

Divriği Darüşşifası'nda müzikle tedavi yalnızca işitsel bir deneyimle sınırlı kalmamış, aynı zamanda mimarinin de bu sürece aktif olarak katkı sunduğu bir bütünlük içinde uygulanmıştır. Sahne formunda inşa edilen bölüm, sesin yayılımını kolaylaştırmak için akustik olarak biçimlendirilmiş, yankı ve rezonans unsurları dikkate alınmıştır (Erdal & Erbaş, 2016). Yapının ortasında bulunan havuzun sürekli akan su sesi ile müzik icrası eş zamanlı olarak kullanılmış; böylece hastaların duyusal bütünlüğü sağlanmıştır (Çoban, 2005). Ayrıca kubbede yer alan yelpaze biçimli akustik mimari unsurların, farklı frekanslara (bas ve tiz) göre ses iletimini yönlendirmek amacıyla tasarlandığı bilinmektedir (Sakaoğlu, 2000). Bu detaylar, Divriği Darüşşifası'nın yalnızca sağlık hizmeti değil, aynı zamanda ses mühendisliği açısından da çağının ilerisinde bir yapı olduğunu göstermektedir.

Divriği Darüşşifası'nda uygulanan tedavi yöntemleri yalnızca müzikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin tıbbî bilgisine dayalı olarak bitkisel ilaçlar da aktif biçimde kullanılmıştır.

Anadolu coğrafyasının zengin flora yapısından faydalanılarak hazırlanan karışımlar, çeşitli fiziksel ve ruhsal rahatsızlıkların tedavisinde hekimler tarafından uygulanmıştır (Karahan, 2006). Bu ilaçlar, hastaların günlük takiplerinde bireysel teşhisler doğrultusunda özel olarak hazırlanmış; dozaj ve içerik hekim kontrolünde belirlenmiştir (Çoban, 2005).

Bunun yanı sıra, yapının ortasında yer alan taş havuz aracılığıyla uygulanan su terapisi de tedavinin önemli bir parçası olmuştur. Sürekli akan su sesi, hem zihinsel gevşeme sağlamakta hem de işitsel bütünlüğü destekleyerek müzikle tedaviyi tamamlamaktadır (Yücel, 2016). Bu yönüyle su sesi, yalnızca estetik bir unsur değil, doğrudan terapötik bir araç olarak değerlendirilmiştir. Sesin mekân içinde nasıl yankılandığı, hangi bölgelere nasıl ulaştığı gibi mimari ayrıntılar ise tamamen bu tedavi yaklaşımına uygun şekilde tasarlanmıştır (Erdal & Erbaş, 2016).

Divriği Darüşşifası, 13. Yüzyıldan itibaren uzun bir süre boyunca özellikle akıl ve ruh hastalıklarının tedavisine yönelik hizmet vermiştir. Yapının darüşşifa olarak işlev gördüğü dönem, Selçuklu ve erken Osmanlı dönemlerine kadar uzanmakta; ancak ilerleyen yüzyıllarda bu tedavi hizmetinin sona erdiği görülmektedir. Darüşşifanın tıbbî işlevinin ne zaman tamamen sonlandığına dair kesin bir tarih bulunmasa da, Osmanlı döneminde medreseye dönüştürülerek "Medrese-i Kebir" adıyla eğitim kurumu olarak hizmet vermeye başladığı bilinmektedir (Küçükdağ, 2005). Bu dönüşüm, yapının şifa merkezi niteliğini zamanla kaybettiğini ve mimari bütünlüğü korunarak farklı bir amaçla kullanılmaya başlandığını göstermektedir. Günümüzde Divriği Darüşşifası, herhangi bir tıbbî işlev taşımamakta olup, UNESCO Dünya Mirası listesinde yer almakta ve yapılan restorasyon çalışmalarının tamamlanması ile birlikte 2024 yılı itibariyle kültürel miras olarak ziyarete açılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Divriği Darüşşifası, tarihi boyunca yalnızca tedavi amaçlı kullanılan bir yapı olarak kalmamış; aynı zamanda döneminin bilimsel ve kültürel anlayışını yansıtan çok yönlü bir merkez olarak şekillenmiştir. Yapının işlevselliği ile mimari bütünlüğü arasında gözlemlenen sıkı ilişki, dönemsel tedavi yöntemlerinin yalnızca tıbbi değil, çevresel ve duyusal unsurlarla da desteklendiğini ortaya koymaktadır.

Yapının özellikle zihinsel ve psikolojik rahatsızlıkların iyileştirilmesinde kullanılmasına dair elde edilen bulgular, Orta Çağ Türk-İslam dünyasında ruh sağlığına yönelik bütünsel yaklaşımların benimsendiğini göstermektedir. Bu kapsamda mimari öğeler, su ve sesin kullanımı, bezeme programlarının sembolik anlatımları, tedavi sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Özellikle figüratif süslemelerin, dönemin sanat anlayışından öte, tedavi gören bireyler üzerinde estetik ve duygusal bir etki yaratma amacını taşıdığı düşünülmektedir.

Tarihsel süreçte geçirdiği işlevsel değişim, yapının farklı dönemlerde toplumsal beklentilere uyum sağlayabilen dinamik bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Tedavi merkezi olarak başlayan süreç, daha sonra eğitim işlevine evrilmiş ve yapı, bir süre "Medrese-i Kebir" adıyla hizmet vermiştir. Bu değişim, yapıların yalnızca fiziksel mekânlar değil; aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel dinamiklerini taşıyan organizmalar olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma Divriği Darüşşifası'nın yalnızca bir tedavi mekânı değil, aynı zamanda ait olduğu dönemin düşünce yapısını, estetik anlayışını ve insan merkezli yaklaşımını yansıtan çok katmanlı bir yapı olduğunu ortaya koymuştur. Söz konusu darüşşifa, mimarisiyle, işlevselliğiyle ve tarihsel sürekliliğiyle bir dönemin ruhunu taşımakta ve günümüzde dahi bu mirası yorumlamaya olanak sunmaktadır.

Aşağıda, yapılan çalışma sonuçlarına dayanarak ortaya konan önerilere yer verilmiştir:

Mimari ve Tedavi Yöntemlerinin Yeniden İncelenmesi: Divriği Darüşşifası'nın mimarisinin, tedavi sürecine olan katkısının daha derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Özellikle su, ses ve figüratif süslemelerin tedavi üzerindeki etkilerini anlamak için modern psikoloji ve çevresel psikoloji alanlarında yapılacak çalışmalar, bu öğelerin günümüzde nasıl yeniden kullanılabileceğine dair değerli bilgiler sağlayabilir. Bu bağlamda, yapıların çevresel unsurlarının terapötik etkileri üzerine multidisipliner bir araştırma yapılması önerilmektedir.

Zihinsel Sağlıkta Bütüncül Yaklaşımların İncelenmesi: Divriği Darüşşifası'nda uygulanan bütüncül tedavi anlayışının, günümüzdeki zihinsel sağlık uygulamalarıyla karşılaştırılması dikkate değerdir. Geleneksel iyileştirme yöntemlerinin, modern psikoterapi ve psikiyatri modelleriyle uyumlu biçimde değerlendirilmesi, daha etkili ve kapsamlı tedavi yöntemlerinin geliştirilmesine olanak sağlayabilir. Bu bağlamda, özellikle müzik temelli uygulamalar, işitsel uyaranlar ve doğayla etkileşim temelli terapi biçimlerinin bilimsel olarak araştırılması ve desteklenmesi önerilmektedir.

Tarihî Yapıların Zaman İçindeki Dönüşümünün Kültürel Bağlamda İncelenmesi: Divriği Darüşşifası'nın tedavi kurumu olarak başladığı işlevini zamanla eğitim yapısına dönüştürmesi, tarihî yapıların sabit olmayan bir kimliğe sahip olduğunu göstermektedir. Bu tür değişimlerin, yapının inşa edildiği toplumun değişen beklenti ve ihtiyaçlarına nasıl karşılık verdiğini ortaya koyması bakımından, sosyo-kültürel bağlamda ele alınarak incelenmesi önem taşımaktadır.

Müzikle Tedavi Uygulamalarının Tarihî Temelleriyle Günümüz Arasındaki Bağlantısının Güçlendirilmesi: Divriği Darüşşifası gibi tarihî sağlık yapılarında müzikle tedavinin kullanımı, bu yöntemin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda terapötik bir araç olarak da değerlendirildiğini göstermektedir. Bu çerçevede, geçmişte uygulanan müzik temelli tedavi yöntemlerinin, günümüzdeki müzik terapisi uygulamalarıyla karşılaştırılması; tarihsel birikimin modern psikolojik ve nörolojik yaklaşımlarla bütünleştirilmesi açısından değerli bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel makamların ruhsal etkilerine dair çalışmaların güncel bilimsel yöntemlerle yeniden ele alınması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (1997). Avrupa ve Türk-İslam medeniyetinde müzikle tedavi: Tarihi gelişimi ve uygulamaları. *Öz Eğitim Yayınları, Konya.*

Akalper, İ., & Işık, M. T. (2023). Edirne II. Bayezid Darüşşifası'nın tıp tarihinde yeri. *AllScienceProceedings, 2. Uluslararası Bilimsel ve Akademik Araştırmalar Konferansı Bildirileri,* 502–507.

Akdeniz, N. (1977). Osmanlılarda Hekim ve Deontolojisi, *İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.*

Aliy, A. (2022, Aralık 18). İbn Sînâ. *Türk Maarif Ansiklopedisi.*

Altın, A. (2022). Divriği Ulu Camisi ve Darüşşifası'ndaki figürlü süslemeler. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 33–60.

Altungök, A. (2014). Sâsânî kültür ve medeniyetinin islâm kültür ve medeniyetine etkileri. *Tarih İncelemeleri Dergisi,* 29(2), 445-487.

Çelebi, E. (2011). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: Topkapı Sarayı Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini, Cilt 5, Sivas-Erzurum-Tiflis-Gürcistan. (S. Kahraman, Y. Dağlı & R. Dankoff, Eds.). *Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.*

Çiftçioğlu, İ. (2008). Orta Asya - Anadolu ilim ve kültür köprüsü (XI-XVI. yüzyıllar). *Bilig*, 44, 143–172.

Çoban, A. (Ed.). (2005). Müzikterapi: Ruh sağlığı için müzikle tedavi. *Timaş Yayınları, İstanbul.*

Dündar, M&Emekli, R&Şener, E. (2019). Anadolu'daki tıbbın doğuşu, dünyadaki ilk tıp okulu olarak gevher nesibe tıp medresesi ve darüşşifası. *Bilimname*, 2019/3, s.79-103(16).

Erdal, G., & Erbaş, İ. (2016). *Darüşşifas where music therapy was practiced during Anatolian Seljuks and Ottomans. Journal of History Culture and Art Research,* 5(3), 154–168.

Erer, S., & Atıcı, E. (2006). Selçuklu ve Osmanlılarda müzikle tedavi yapılan hastaneler. *Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi,* 32(2), 49–54.

Erer, S., & Atıcı, E. (2010). Selçuklu ve Osmanlılarda müzikle tedavi yapılan hastaneler. *Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi,* 36(1), 29–32.

Erkan, M.Şahin. (1982). *Türklerde Müzikle Ruh ve Sinir Hastalıklarının Tedavisi.*

Farabi. (1990). Kitâbu'l-Mûsîkî el-Kebîr (F. Güney, Der. & Çev.). *Kültür Bakanlığı Yayınları. (Orijinal eser 10. yüzyılda yazılmıştır)*

Genç, E. E. (2024, Aralık 19). *Müzik ve şifa: Tarih, bilim ve klinik perspektif.*

Gutas, D. (2001). *Avicenna and the Aristotelian tradition: Introduction to reading Avicenna's philosophical works. Leiden: Brill.*

İhsanoğlu, E. (2004). *Science, technology and learning in the Ottoman Empire: Western influence, local institutions, and the transfer of knowledge. Ashgate.*

İnce, F. (2018). Ortaçağ'da İslâm/Türk-İslâm tıbbının parlak bir mümessili: Nureddin Hastanesi. *Beytülmakdis Araştırmaları Dergisi,* 18(3), 69–90.

Karahan, S. (2006). Tarihsel süreç içerisinde Türklerde müzikle terapi. *Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Kuban, D. (2007). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. *Yapı Kredi Yayınları.*

Köker, Ahmet Hulusi (1991b). Selçuklular Devrinde Kültür ve Medeniyet. *Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü, Kayseri.*

Küçükdağ, Y. (2005). Divriği Dârüşşifası'nın Osmanlı döneminde "Medrese-i Kebîr" adıyla eğitim kurumu olarak işlevini sürdürdüğüne dair. *İSTEM*, 5, 97–104.

Kılıç, Abdullah (2008). Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi ve Tıp Medresesi. *Medicalpark Hastanesi Kültür Hizmetleri, İstanbul.*

Lohlker, R. (2020, August 6). Music therapy and mental health. *Muslim Heritage.*

Nasr, S. H. (2006). İslam'da bilim ve medeniyet *(T. Karataş, Çev.). İnsan Yayınları.*

Nurysheva, G., & Tercan, N. (2021). Al-Farabi's Philosophy of Music. *Al-Farabi Journal*, 2(74), 3–17.

Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri. *Uluslararası İdil - Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi,* 2(3), 56–81.

Özkul, K., & Başar, M. R. (2024). Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası bezeme örneklerinin "Divanu Lügati't-Türk"te geçen terimlerle ilişkilendirilmesi. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 9, 1–23.

Öztuna, Y. (1988). Abdülkadir Merâgî. *Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.*

Pormann, P. E., & Savage-Smith, E. (2007). Medieval Islamic medicine. *Edinburgh University Press , Edinburgh.*

Sakaoğlu, N. (2000). Osmanlı eğitim tarihinde Darüşşifalar. *Çağ Yayınları, İstanbul.*

Salman, Ö. (2020*).* Selçuklular Devri Önemli Sağlık Kurumlarından Sivas Dârü's-sıhhası ve Divriği Dârü'ş-şifâsı, *Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi.*

Shiloah, A. (1979). *The theory of music in Arabic writings (c. 900–1900):* Descriptive catalogue of manuscripts in libraries of Europe and the U.S.A. München: G. Henle Verlag.

Somakçı, P. (2003). Türklerde müzikle tedavi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 131–140.

Şehsuvaroğlu, H. Y. (1984). Şerefeddin Sabuncuoğlu ve Cerrahiyyetü'l-Hâniyye. *İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.*

Şevki O (Sadeleştiren Uzel İ, (ed)). Beşbuçuk Asırlık Türk Tababeti Tarihi. *Kültür Bakanlığı; 1991, Ankara.*

Taşkıran, A. (2024*).* Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası coğrafi konumu üzerine bir araştırma. *International Social Sciences Studies Journal*, 10(7), 1174–1183.

Tekiner, Halil (2006). Gevher Nesibe Darüşşifası, Ortaçağda Öncü Bir Tıp Kurumu. *TEB 12. Bölge Kayseri Ecza Odası, Kayseri.*

Turabi, A. H. (1996). el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turhan,S. (1992). Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler ,*Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.*

Uzel, N. (2005*).* Geleneksel tıpta müzikle tedavi. *Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.*

Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü , *Müzik Ansiklopedisi, Ankara* .

Ünver, A.S. (1940). Selçuk Tababeti. *Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.*

Yetkin, S. U. (1965). İslam Mimarisi, *Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.*

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (12. Baskı). *Seçkin Yayıncılık, Ankara.*

Yücel, H. (2016). Türk İslam medeniyetinde müzikle tedavi yöntemlerinin uygulandığı şifahaneler: Amasya Darüşşifası. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi,* 8(29), 52–62.

İnternet Kaynakları

URL 1- inici.com/muzikle-tedavi/

URL 2- https://anadolusifahane.blogspot.com/2021/06/anadolu-sifahanefotograflar.html

URL 3- https://anadolusifahane.blogspot.com/2021/06/anadolu-sifahanefotograflar.html

URL 4- http://osmanlitibbi.com/Blog/Detay/1966

URL 5- https://indigodergisi.com/2016/02/sultan-ii-bayezid-edirne-darussifasi-projesi/

URL 6- https://istanbultarihi.ist/109-klasik-donemde-istanbul-darrusifalari

URL 7- https://navtur.pl/place/show/3393,wielki-meczet-divrigi#google_vignette

URL 8- https://www.youtube.com/watch?v=gwZ7Nct6Wxc&t=914s

URL 9- https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/5131/divrigi-ulu-cami-ve-darussifasi-tac-kapi

URL 10- https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/5131/divrigi-ulu-cami-ve darussifasi-tac-kapi

URL 11- http://www.sivas.gov.tr/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi

URL 12- https://www.youtube.com/watch?v=gwZ7Nct6Wxc&t=914s

URL 13- https://www.youtube.com/watch?v=gwZ7Nct6Wxc&t=914s

URL 14- https://www.youtube.com/watch?v=gwZ7Nct6Wxc&t=914s

URL 15- https://www.aerialviews.org/Divrigi_Great_Mosque_and_Hospital.htm

URL 16- https://www.kulturportali.gov.tr

NOT: Tüm internet kaynaklarına 01/05/2025 tarihinde erişilmiştir.

TÜRKÇE FLÜT METOTLARININ İÇERİK ANALİZİ

Meral AÇAN NOKAY[1] & Ferdi KARAÖNÇEL[2]

Öz

Türkiye'de flüt eğitimi, Batı müziği pedagojisi ile Türk müzik eğitimi geleneğinin etkileşimi doğrultusunda şekillenmiş ve zaman içerisinde belirgin bir gelişim süreci geçirmiştir. Flüt öğretimi, öğrencilerin çalgı tekniklerini geliştirmek, müzikal duyarlılıklarını artırmak ve çalgıyı doğru icra edebilmelerini sağlamak amacıyla yapılandırılmış çeşitli pedagojik yöntemler ve öğretim metotları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu çalışma, Türkiye'de flüt eğitimi sürecine katkı sağlamak amacıyla hazırlanmış, orijinal halleri Türkçe olarak yazılmış flüt metotlarını belirlemeyi ve bu metotları flüt eğitimine ilişkin bilgi ve davranışları, teknikleri ve flüt eğitimi sürecini destekleyecek materyallere yer vermesi bakımından incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma konusu kapsamında ele alınan metotlar içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Doküman analizi yöntemi kullanılarak, metotlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların karşılaştırmalı olarak tespiti hedeflenmiştir. Metotların içerikleri; bölüm sayıları, başlıklar, ele alınan konular ve örnek eserler/çalışmalar açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ayrıca, metotların teknik öğretim yöntemleri ve müzikal içerikleri arasındaki farklılıklar ortaya konulmuştur. Elde edilen veriler tablolar halinde sunulmuş ve metotlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda temel duruş, tutuş pozisyonları ve yeni müzik teknikleri gibi önemli konuların bazı metotlarda yeterince ele alınmadığı, teknik çalışma kapsamlarının ise genellikle sınırlı olduğu ayrıca metotların hepsinin görsel destek sunduğu ancak yalnızca ikisinin işitsel materyal içerdiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Flüt, Flüt Eğitimi, Türkçe Flüt Metotlar.

Content Analysis of Turkish Flute Methods

Abstract

Flute education in Turkey has been shaped by the interaction of Western music pedagogy and Turkish music education tradition and has undergone a significant development process over time. Flute teaching is carried out through various pedagogical methods and teaching methods structured to improve students' instrument techniques, increase their musical sensitivity and enable them to perform the instrument correctly. This study aims to identify flute methods originally written in Turkish in order to contribute to the flute education process in Turkey and to examine these methods in terms of their knowledge and behaviors related to flute education, techniques and materials to support the flute education process. The methods within the scope of the research were analyzed by content analysis method. By using the document analysis method, it was aimed to determine the similarities and differences between the methods comparatively. The contents of the methods were analyzed comparatively in terms of the number of chapters, titles, topics covered and sample works/studies. In addition, the differences between the technical teaching methods and musical contents of the methods were revealed. The data obtained were presented in tables and the similarities and differences between the methods were evaluated in detail. As a result of the research, it was observed that important topics such as basic posture, holding positions and new music techniques were not adequately covered in some of the methods, the scope of technical studies was

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, meralacan17@gmail.com
[2] Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Doç. Dr., ferdikaraoncel@gmail.com

generally limited, and all of the methods offered visual support, but only two of them included auditory material.

Keywords: Flute, Flute Education, Turkish Flute Methods.

GİRİŞ

Türk müziği eğitimi ve Batı müziği eğitiminin birleşimiyle şekillenen Türk flüt eğitimi ve öğretimi yıllar içinde önemli bir gelişim göstermiştir. Gençel Ataman (2010)' a göre çalgı öğretimi tanımından hareketle, flüt öğretimi; belirli bir amaca uygun olarak flüt öğretme sürecini planlama, uygulama, denetleme ve yönlendirme, kolay hale getirme aşamalarını içeren sistemli bir süreç olarak tanımlanabilir. (Gençel Ataman, 2010). Flüt öğretimi, öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmek, müzikal anlayışlarını derinleştirmek ve enstrümanı doğru şekilde çalabilmeyi öğretmek amacıyla çeşitli metotlar kullanılarak yapılmaktadır.

Türkiye'de flüt eğitimi sürecinde, öğretmenlerin ve öğrencilerin kullanımına sunulan çok sayıda metot kitabı ve kaynak bulunmaktadır. Bu metotlar flüt çalmanın temellerini öğretmekten, ileri düzey teknikleri geliştirmeye kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Ancak bu metotların büyük bir bölümünün Almanca, İngilizce, Fransızca gibi farklı dillerde olması bu kitapların net olarak anlaşılmasına olanak sağlamamaktadır. Bu doğrultuda flüt eğitimi üzerine son dönemlerde ülkemizin flüt sanatçılarının ve eğitimcilerinin yazmış olduğu kitaplar olsa da ana dilimizdeki literatüre katkı sağlayan bu kitaplar hala yeterli sayıda değildir.

Flüt eğitimi alan öğrenciler ve bu alanda eğitim veren öğretmenler için Türkçe kaynaklı flüt metotları, öğretim sürecinin temel araçlarıdır. Ancak, bu metotların içeriklerine yönelik yapılmış kapsamlı bir analiz eksikliği bulunmaktadır. Türkçe flüt metotlarının içerik yapıları ve teknik öğretim stratejileri arasındaki benzerlik ve farklılıklar, flüt öğretiminde önemli yer tutan unsurlardır. Bu bağlamda, flüt metotlarının karşılaştırılması, Türk flüt eğitiminin geliştirilmesine katkı sağlayabilecek önemli bilgiler sunabilir.

Bu çalışmada amaç, ülkemizde 2023 yılına kadar yayımlanan Türkçe flüt metotlarını içerik analizi yöntemiyle incelemektir. İçerik analizi, bir veya birden fazla metinden oluşan veri kümesinde belirli kelime veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılır (Büyüköztürk, vd. 2020). Araştırma, metotların bölüm sayıları, başlıklar, işlenen konular ve örnek çalışmalar/eseler açısından incelenmesini sağlayarak, metotlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, bu analiz, flüt öğretiminin kalitesini artıracak potansiyel öneriler sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın sonunda, Türkçe flüt metotlarının içeriklerinin daha verimli hale getirilmesi için yapılması gereken iyileştirmelere dair önerilerde bulunulacaktır.

Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi; "Türkiye'de 2023 yılına kadar yazılmış orijinal halleri Türkçe olan flüt metotlarının içerikleri bakımından aralarındaki benzerlik ve farklılıklar nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur.

Alt problemler

1. Flüt için orijinal hali Türkçe olarak yazılmış metotlar var mıdır?
2. Türkçe metotların içeriklerini oluşturan başlıca müzikal unsurlar nelerdir?
3. Teorik bilgilere yer verme bakımından metotlar arasında nasıl bir farklılık bulunmaktadır?

4. Metotların temel duruş-tutuş, parmak, dudak ve üfleme pozisyonlarını içerme durumları nelerdir?
5. Metotların flüt tekniklerini içerme durumları nelerdir?
6. Metotların majör ve minör tonalitelerde gam, arpej ve aralık çalışmaları içerme durumları nelerdir?
7. Metotların flüt için yazılmış eserlerden örneklere yer verme, görsel ve işitsel desteğe yer verme durumları nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, Türkiye'de 2023 yılına kadar yayımlanan ve orijinal halleri Türkçe olan flüt metotlarını içerik analizi yöntemiyle inceleyerek, metotlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak; flüt öğretiminde kullanılan teknik yöntemler ve içerik yapılarına dair değerlendirmelerde bulunarak, Türk flüt eğitiminin gelişimine katkı sağlamaktır. Bu bağlamda, bu çalışma Türk flüt eğitimi alanındaki literatüre katkı sağlamayı ve öğretim materyallerinin gelişimine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

Türkiye'de flüt eğitimi veren öğretmenler ve flüt eğitimi alan öğrenciler için Türkçe flüt metotları, eğitimin temel araçlarıdır. Bu çalışma, Türkçe flüt metotlarını inceleyerek, metotların eğitimde nasıl bir yaklaşım sergilediğini ve hangi teknikleri ön plana çıkardığını anlamayı hedeflemektedir. Türk flüt eğitimi alanında yapılacak bu tür bir analiz, sadece öğretmenler için değil, flüt eğitimi alan öğrenciler için de faydalıdır. Öğrenciler, en uygun metotlar üzerinden eğitim alarak daha verimli bir şekilde gelişebilirler. Bunun yanı sıra, müzik eğitimi araştırmacıları ve metodologları için de bu çalışma, flüt eğitiminde daha etkili araçların geliştirilmesine yönelik rehberlik sağlayabilir. Bu bağlamda, bu çalışma Türk flüt eğitimi alanındaki literatüre katkı sağlaması ve öğretim materyallerinin gelişimine ışık tutması açısından önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, 2023 yılına kadar yazılmış orijinal halleri Türkçe olan flüt metotları ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırmada içerik analizi yönteminden yararlanılarak durum tespiti yapılmıştır. İçerik analizi, bir veya birden fazla metinden oluşan veri kümesinde belirli kelime veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılır (Büyüköztürk, vd., 2020). Bu çalışmada içerik analizi yöntemi; Türk flüt metotlarının içeriklerinin incelenmesi ve elde edilen verilerin sistematik olarak açıklanması amacıyla kullanılmıştır. Verilerin toplanmasında ise doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Çalışmanın örneklemini, Türkiye'de 2023 yılına kadar yazılmış, orijinal halleri Türkçe olan altı flüt metodu oluşturmaktadır.

Çalışmada Türkçe flüt metotları; flüte dair bilgi ve davranışları, flüt tekniklerini, majör-minör tonalitede gam-arpej-aralık çalışmaları, flüt için yazılmış eserlerden örneklere yer verme, görsel ve işitsel unsurları içerme durumları bakımından tablolaştırılarak analiz edilmilmiştir. Bulgular ve yorum kısmında yer verilen tablolarda, metotların belirli ölçütlere yer verme durumları " □ " işareti ile gösterilmiştir.

Kuramsal Bilgiler ve İlgili Araştırmalar

Flütün Tanımı

Flüt, solo çalgı olduğu gibi orkestra çalgısı olarak da kendine has bir yer tutar. Dinleyiciler tarafından tatlı, ince ve iyimser ses rengi kolayca ayırt edilebilen bir özelliktir. Bu tahta üflemeli çalgı, süslemeli ve hızlı geçitleri seslendirme kolaylığıyla, karışık pasajlardaki sıçramalarıyla üst düzey teknik becerilerini gösterir. İtalyanlar "flauto", Fransızlar "flute", İngilizler "flute", Almanlar ise "flöte", adını verdikleri bu çalgı, farklı dillerde benzer şekillerde anılmaktadır (Say, 2002).

Şekil 4. Flüt (Açan Nokay,2025)

Flüt, sol anahtarıyla yazılan notalara sahip olup, 67 cm uzunluğunda ve 1.9 cm çapında ince, silindirik bir yapıya sahiptir. Üç kısımdan oluşur: başlık (ağızlık), gövde ve kuyruk. Kalın, orta ve ince olmak üzere üç tınılama bölgesi vardır. Kalın bölümün sesi ayırt edici, karakteristik ve orta bölümün sesi tatlıdır. İnce bölüm ise hassas, dokunaklı ve rüzgârla gelen sevinç dolu ıslık sesini andıran bir etki yaratır. Flütün tınlama zenginliği, onu oda müziğinde, orkestralarda ve bandolarda vazgeçilmez bir eşlik çalgısı yapar (Say, 2002). Flütün zarif ve ince fiziksel yapısına rağmen oldukça geniş bir ses yelpazesine sahip olması, onu solo performanslarda, eşlik görevlerinde ve de topluluk müziği içerisinde önemli bir çalgı konumuna getirmektedir.

Şekil 5. Flütün Bölümleri (Açan Nokay,2025)

20. ve 21.yy'da kullanılan, Theobald Boehm'in tasarladığı çağdaş flütler günümüzde gümüş, altın, tahta, nikel, platin ve karbon gibi farklı maddeler kullanılarak tasarlanmaktadır (Bulut, 2017). Flütün günümüzde metal malzemelerden üretilmesine karşın tahta üflemeliler sınıfında yer alması, ses renginin bu çalgı ailesiyle olan tınısal uyumundan kaynaklanmaktadır ve bu durum, sınıflandırmada malzemeden çok sesin esas alındığını göstermektedir (Bulut, 2017).

Flüt Ailesi ve Çeşitleri

Flüt ailesi; piccolo, flüt (halk dilinde yan flüt), alto ve bas flüt olmak üzere 4 çeşitten oluşmaktadır.

Piccolo Flüt

Soprano Flüt (Yan Flüt)

Alto Flüt

Bas Flüt

Şekil 6. *Flütün Çeşitleri* (Gençel Ataman, 2010, s. 7)

2.1.1. Piccolo

Sözcük, Türkçe'de "pikolo" veya " küçük flüt" olarak geçer. Flütün yarı uzunluğunda, sesi onun bir oktav üzerinde duyulan, solo ve eşlik görevi yapan piccolo, orkestra ve bandolarda yer alır. Ses rengi ince ve parlaktır." (Say, 2002, s. 421). Küçük boyutuna rağmen güçlü ve parlak tınısıyla dikkat çeken piccolo, orkestral yapı içerisinde genellikle yüksek frekansta melodik süslemeler ve dramatik etki yaratmak amacıyla tercih edilmektedir (Karşal, 1999).

2.1.2. Alto Flüt

Modern alto flüt, 1850'li yıllarda Theobald Boehm tarafından tasarlanmış ve flüt ailesine önemli bir katkı sağlamıştır. Mekanizma açısından standart Do flüt ile benzerlik gösteren bu çalgı, daha geniş yapısı ve yumuşak, melankolik tınısıyla dikkat çeker. Özellikle akılda kalıcı ses rengi, çağdaş bestecilerin ilgisini çekmiş ve 19. yüzyıl sonlarından itibaren orkestralarda kullanılmaya başlanmıştır (Karşal, 1999).

2.1.3. Bas Flüt

Bu flüte "kontrabass flüt" adı da verilir. Genellikle halk arasında Sol flüt olarak da bilinen çalgı, gerçekte bas flüt ile karıştırılmamalıdır. Alto flüt ve bas flüt, hem yapı hem de ses aralığı bakımından birbirinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Flüt ailesinin diğer üyelerine kıyasla daha az tanınan ve sınırlı sayıda üretilen bas flüt, performans repertuvarında da görece nadir olarak yer bulur. Buna karşın, bas flüt de flüt ailesinin tarihi içinde köklü bir geçmişe sahiptir. 16. ve 17. yüzyıllarda yaşamış müzik kuramcıları olan *Martin Agricola* (1528) ve *Marin Mersenne* (1637), bas flütün standart flüte göre bir oktav daha pes ses verdiğini eserlerinde açıkça belirtmişlerdir (Karşal, 1999).

2.2. Flütün Tarihçesi

Flüt, insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde karşımıza çıkan en eski nefesli çalgılardan biridir. Farklı coğrafyalarda ve farklı kültürel yapılarda çeşitli formlarda geliştirilmiş olan bu çalgı, her medeniyetin müzikal anlayışına uygun şekillerde işlevsellik kazanmıştır.

Şekil 7. Antik Flütler (URL-1)

Flütün, kökenine ilişkin kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, bu konuda çeşitli varsayımlar ileri sürülmekte ve farklı araştırmalar yürütülmektedir. Flütün ilk ortaya çıktığı yer ve döneme dair görüşler, arkeolojik bulgulara ve tarihi kaynaklara dayandırılarak şekillenmektedir. Nacakcı (2015)'e göre; müzik tarihine ilişkin bilinen en eski çalgı, arkeolog Ivan Turk tarafından Slovenya'daki Divje Babe Mağarası'nda keşfedilen ve Neandertal dönemine ait olduğu düşünülen kemikten yapılmış bir flüttür (Nacakcı, 2015).

Şekil 8. Neandarthal Kemik Flütü. (URL-2)

Yan flütün Asya'dan Avrupa'ya geçiş sürecinde Bizans (Doğu Roma) İmparatorluğu'nun aracı bir rol üstlendiği düşünülmektedir. Bu kültürel aktarımın 10. yüzyılda gerçekleştiği tahmin edilmektedir. Enstrüman, Avrupa'da ilk kez Alman topraklarında kullanılmaya başlandığından, dikey pozisyonda çalınan diğer flüt türlerinden (örneğin blokflüt) ayırt edilebilmesi amacıyla "Alman flütü" (German flute) veya "flauto traverso" olarak adlandırılmıştır. Bu döneme ait flütlerin yapım teknikleri, icra pratiği ya da repertuvarı hakkında kesin bilgilere ulaşılamamaktadır. Bununla birlikte, 12. yüzyılın başlarına tarihlenen Avrupa menşeli resimler ve elyazmaları, yan flütün bu coğrafyada kullanımda olduğunu belgelemektedir (Bulut, 2017).

Avrupa'da yan flüte dair bilinen ilk kalıntıya, 12. yüzyıl sonlarına tarihlenen *Hortus Deliciarum* adlı ansiklopedide yer alan bir minyatürde "swegel" adıyla rastlanmıştır. Antik uygarlıklarda flüt ailesine ait çok sayıda farklı türün kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Sümer ve Antik Mısır uygarlıklarında, dikey biçimde tutularak çalınan flütler yaygın olmakla birlikte, bu çalgılara o dönemde "Ugâb" adı verilmiştir. Uçtan üflemeli flüt türleri ise günümüzde hâlâ Orta Doğu coğrafyasındaki geleneksel müzik kültürlerinde yaşamaktadır (Akıncı, 1994).

Rönesans döneminde, flütler genellikle re tonalitede akort edilmekte ve çoğunlukla tenor ses aralığında kullanılmaktaydı. Ancak 16. ve 17. yüzyıllarda, çok sesli vokal müzik anlayışının etkisiyle, insan sesinin farklı aralıklarını taklit edebilecek biçimde çeşitli boyutlarda ve ses

sınırlarında flütler üretilmeye başlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte, soprano, alto, tenor ve bas gibi flüt türleri müzik repertuvarında yer bulmuştur (Şenol ve Demirbatır, 2011).

Tarihsel süreçte önemli bir değişime uğrayan flüt, özellikle 17. yüzyılda Fransa'da yaygınlık kazanarak müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir. 18. yüzyılda ise orkestralarda kullanılmaya başlanan bu çalgı, 1832 yılında Alman çalgı yapımcısı Theobald Boehm'ün geliştirdiği yeni mekanizma ile modern formuna ulaşmıştır (Karabulut, 2015). Theobald Boehm' ün oluşturduğu mekanizma ile flüt günümüzdeki teknik özelliklerini büyük ölçüde kazanmıştır.

2.3. Çalgı Eğitimi

Müzik eğitiminde önemli unsurlardan biri de çalgı eğitimidir. Enstrüman eğitiminde temel hedef, öğrenciye çalgı çalmaya ilişkin teknik ve müzikal yeterlikleri kazandırmak, bu yeterlikleri zaman içinde geliştirmek ve güçlü bir çalgı çalma becerisine ulaştırmaktır.

"Çalgı eğitimi, çalgı öğretimi yoluyla bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak ve toplumların devinişsel, duyuşsal, bilişsel davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma ya da yeni davranışlar kazandırma sürecidir" (Uslu, 1998: 28, akt: Kurtaslan 2010: 12).

Bu doğrultuda, eğitimin başlangıç süreci, kullanılan öğretim yöntemleri, bu yöntemlerin pedagojik açıdan yeterliliği ve öğrencide çalgıya karşı ilgi ve sevgi oluşturulması hedeflenen kazanımların sağlanmasında belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır.

Müzik eğitiminde, özellikle de çalgı eğitiminde başlangıç aşaması oldukça önemlidir. Çalgı eğitimi derslerinde, öğrencilere gerekli teknik donanımı kazandırmak ve müzikal yorumlama yetilerini geliştirmek amacıyla çeşitli etütler ve eserler üzerinde çalışmalar yapılmaktadır. Bu süreç içinde öğretmen ve öğrencilerin en sık başvurduğu temel kaynaklardan biri metotlardır. Eğitim süresince izlenecek metotların niteliği ve uygunluğu, dersin etkililiği ve öğrenme sürecinin verimliliği açısından büyük önem taşımaktadır (Küçükosmanoğlu, 2006). Bu noktada eğitim sürecinde kullanılan, eğitim-öğretim araçları içerisinde yer alan giriş seviyesi metotlar büyük önem arz etmektedir. Çalgı eğitiminde kullanılan çalgı metodu kavramını Say (2002), şu şekilde tanımlamıştır: Enstrüman öğretiminde giriş seviyesinden başlayarak kullanılan, kolaydan zora ilkesine dayalı, tutarlı bir eğitsel yapı içeren örneklerle desteklenmiş kitaplar (Say, 2002).

2.4. Flüt Eğitimi

Enstrüman çalma sürecinde en önemli unsurlardan biri, enstrümanın nasıl çalışılması gerektiğine dair bilgiye sahip olmaktır. Flüt eğitiminin sağlam temellere dayalı olarak sürdürülebilmesi için, doğru tekniklerin kazandırılması ve öğrencinin bilinçli bir çalışma alışkanlığı geliştirmesi gerekmektedir.

Ülkemizde flüt eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda farklı düzeylerde sunulmaktadır. Lise düzeyinde, güzel sanatlar liselerinin müzik bölümlerinde; lisans düzeyinde ise eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi müzik anabilim dallarında, güzel sanatlar fakültelerinde, devlet konservatuvarları ve askeri bandolarda verilmektedir (Diken, 2019). Çalgı öğretimi kapsamında bulunan flüt öğretimi, mesleki müzik eğitimi veren yerlerde kişilerin duyuşsal, bilişsel, ve devinişsel alanlarında, kişisel deneyimleri aracılığıyla değişim yaratma ya da yeni davranışlar geliştirme süreci olarak ifade edilebilir (Diken, 2019).

Çalgı eğitimine ilişkin, her seviyede ve neredeyse her enstrüman için hazırlanmış birçok metot bulunmaktadır. Bu durum, çalgı eğitiminin bir alt alanı olan flüt öğretimi için de geçerlidir. Özellikle başlangıç düzeyi için yazılmış birçok flüt metodu yer almaktadır. Eğitimciler, bu metotları öğrencinin bireysel ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak veya kendi pedagojik yaklaşımlarına uygun olarak seçmekte ve derslerinde kullanmaktadır. Ancak mevcut metotların

büyük bir kısmı yabancı dillerde hazırlanmış olup, başlangıç aşamasında kritik öneme sahip temel teknik bilgilere ve açıklayıcı görsel unsurlara yeterince yer vermemektedir. Bu durum, özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için öğrenme sürecini zorlaştırabilmektedir. Bu doğrultuda Tatu (2006), 1964-65' te İzmir Devlet Konservatuarına başladığı yıllarda okul kütüphanesinde tek flüt metodu olduğunu ve bunu da sadece içerisindeki basılı notalardan ileri gidemeyecek şekilde kullandığını, bunun sebebi olarak da metodun Türkçe yazılmadığı şeklinde dile getirmiştir. (Tatu, 2006). Metotlar ile ilgili bu sorunlar günümüzde de hala devam etmektedir.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölüm, problem cümlesi doğrultusunda ele alınan alt problemlere bağlı olarak elde edilen bulguları ve bu bulgulara yönelik yorumları içermektedir. Araştırma konusu kapsamında ulaşılabilen kaynaklar incelenerek elde edilen bulgular tablolar halinde sunulmuştur.

Birinci Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Tablo 2

Flüt için orijinal hali Türkçe olarak yazılmış metotlara ilişkin bulgular ve yorum

Sıra No	Metot Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
1.	Flüt Metodu	Tuna ÇAKMAKLI	2011	Senfoni Müzikevi
2.	Flüt Metodu Başlangıç Seviyesi	Ece KARŞAL	2015	Pan Yayıncılık
3.	Flüt Metodu	A. Gülşen TATU	2018(5. Baskı)	Pan Yayıncılık
4.	Başlangıç Seviyesi Flüt Metodu	Ceren ORAY HEPYÜCEL	2020	Gece Kitaplığı
5.	Yan Flüt Metodu	Mustafa ARI	2023 (4. Baskı)	Tunç Yayıncılık
6.	Yan Flüt Metodu (Ton İçinde Çalışmalar)	Fatma UTAŞ	2023	E-KİTAP Yayıncılık

Tablo 1'de görüldüğü gibi, iki tane başlangıç seviyesinde olmak üzere ülkemizde orijinal halleri Türkçe olarak yazılmış, ulusal yayınevleri tarafından yayınlanan ve araştırma konusu kapsamında ulaşılabilen 6 tane flüt metodu bulunmaktadır. Metotların basım tarihlerine bakıldığında, ülkemizde flüt metodu yazımının oldukça yakın bir tarihsel sürece dayandığı görülmektedir.

İkinci Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

İkinci alt problem doğrultusunda; araştırma konusu kapsamında incelenen flüt metotlarının içeriği; bölüm-ders sayıları, her bir bölümün ve dersin konu başlıkları ile örnek çalışmalar/eserler açısından değerlendirilmiştir.

Tablo 3

Tuna Çakmaklı' ya ait 'Flüt Metodu' nun İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bölüm Sayısı	Bölüm Başlıkları	Konular
		1-Müzik yazısında kullanılan işaretler
		2-Süre (zaman)
		3-Çalışma
		4-Nota değerleri tablosu
		.
		.
I.BÖLÜM	Temel Müzik Teorisi	27-Bağlı çalış (Legato)
		28-Aksanlı notalar
		29-Değiştirme işareti
		30-Diyezlerin sırası
		.
		.
		57-Flütün yapısı
		58-Diyafram
		59-Parmak pozisyonları
		60-Tril pozisyonları
		1-Do majör ton üzerine çalışmalar
		2-Dil tekniği
		3-Sol Majör ton üzerine çalışmalar
		4-Re majör tonunda çalışmalar
		5-Çift dil tekniği
II. BÖLÜM	Etüdler	6-La ve Mi minör tonunda çalışmalar
		7-Tril çalışmaları
		8-Vibrato
		9-Üçleme dil tekniği
		10-Staccato
		11-Fa majör tonunda staccato çalışması
		12-Mi bemol majör tonun da prelüd
		13-Tüm majör tonlarda arpej
		1-Tüm majör dizilerin;
		-doğal dizi

		-kırılmış akorlar -dominant 7 arpeji -diminished 7 arpeji -arpejler
III. BÖLÜM	Diziler	2-Tüm minör dizilerin; - melodik minör -armonik minör - kırılmış akorlar - dominant 7 arpeji -arpejler
IV. BÖLÜM	Repertuar	7 klasik batı müziği eseri, 8 yabancı popüler eser, 2 popüler Türk eser, 5 türkü, 1 Türk sanat müziği

Tablo 2'de, Tuna Çakmaklı'nın yazdığı Flüt Metodu, bölüm, bölüm başlıkları ve konularına göre ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Çakmaklı' nın Flüt Metodu 4 ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Temel Müzik Teorisi başlığı altında toplamda 60 konu ele alınmıştır. İlk 55 konuda genel müzik bilgilerine yer verilmiştir. 56 ve 57. konuda flüte ilişkin temel bilgilere, flüt tarihine ve yapısına değinilmiştir. 58, 59 ve 60. konularda flüt çalmaya dair teknikler; diyafram kullanımı, parmak pozisyonları ile tril pozisyonları ele alınmıştır. Bu anlatımlar çeşitli şekil ve görsellerle desteklenmiştir.

İkinci bölümde "Etüdler" başlığı altında 13 tane konuya yer verilmiştir ve bu konulara ilişkin toplam 75 etüt sunulmuştur. Flütle ilgili öğrenilmesi gereken temel teknikler ve diziler detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Konular, çok sayıda etütle desteklenerek yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dil tekniklerinin açıklanmasında, ağzın dil içerisindeki konumunu göstermek amacıyla görsel materyaller kullanılmış ve parmak dengeleme çalışmalarında da şekil ve fotoğraflardan faydalanılmıştır.

Üçüncü bölüm "Diziler" başlığı olarak ele alınmış olup, majör ve minör diziler olmak üzere iki konu işlenmiştir. Bu bölümde aynı zamanda parmak tekniklerine dair bilgilere de yer verilmiş ve son olarak arpej çalışmalarıyla bu bölüm son bulmuştur.

Dördüncü bölüm, 23 eserin bulunduğu repertuar bölümüdür. Bu repertuar, çoğunlukla popüler parçalardan oluşmakta ve metodu eksiksiz çalışmış bireylerin çalabileceği düzeydeki eserleri içermektedir. Ayrıca Klasik Batı müziği dışındaki eserlerin notalarında akorlar da bulunmaktadır.

Tablo 2.'de ele alınan metotta genel müzik bilgilerine kapsamlı olarak yer verildiği, temel flüt bilgileri ve tekniklerinin ise açıklamalarla birlikte etütler ile aktarıldığı ifade edilebilir. Metotta majör ve minör tonalitede birçok tona ait detaylı gam ve arpej çalışmasına yer verildiği tespit edilmiştir. Metodun içerisinde parmak ve tril pozisyonlarını gösteren bir poster ve belirli etütlerin flüt ile çalındığı bir CD de yer almaktadır. Verilen bu materyaller, kişinin öğretmen rehberliği olmadan yaptığı çalışmalarda görsel ya da işitsel yolla öğrenme sürecine destek sağlayabilir.

Tablo 4

Ece Karşal'a ait 'Flüt Metodu Başlangıç Seviyesi' İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Ders No	Konu Başlığı	Örnek Çalışmalar / Eserler
1. Ders	Sol-La-Si, Bağ	-
2. Ders	Fa-Mi-Do	Yağ Satarım, Z. Aydıntan / Bir ki üç, H. Purcell / Rigaudon
3. Ders	Si bemol-Re	Kuş Uçar, J. Pierpoint / Jingle Bells
4. Ders	Mi-Fa-Sol, Fa Majör Gamı	H. Purcell / Rigaudon
5. Ders	Fa diyez, Sol Majör Gam Çalışması	J.S.Bach / Menuet, J.Brahms / Ninni
6. Ders	Do diyez-Mi Bemol, Re Majör Gam Çalışması	My Bonnie, A.Dvorak / 9. Senfoni'den
7. Ders	Sol diyez, Staccato	F.R.Gebauer / Düet, Baltalar Elimizde, Galway Piper
8. Ders	İkinci Oktav La-Si-Do, Do Majör Gam Çalışması	H.Altes / Düet, Mutlu Yıllar
9. Ders	Üçüncü Oktav Re, Kromatik Gam Çalışması	Kanon
10. Ders	Kalın Do, Altı Sekizlik Ölçü	P.S.Gilmore / When Johnny Comes Marching Home, J.Offenbach / Kan Kan Dansı
11. Ders	Gamlar (Do-Fa-Sol-Re-Si bemol Majör, La-Re-Mi-Si-Sol minör)	-
12. Ders	Üçüncü Oktav Re diyez	F.R.Gebauer / Düet, What Shall We Do with a Drunken Sailor
13. Ders	Mi bemol Majör Gam Çalışması, Nüans Terimleri	W.A.Mozart / Alla Turca, Senkop
14. Ders	Süsleme İşaretleri, Do minör Gamı	F.R.Gebauer / Siciliane, L.V.Beethoven / Türk Marşı

15. Ders	Kalın Do diyez, La Majör Gam Çalışması	Yankee Doodle
16. Ders	Üçüncü Oktav Mi, Tril Tril Pozisyon Tablosu	F.Schubert / İlkbahar Kanonu,
17. Ders	Grupetto	F.R.Gebauer / Düet F.R.Gebauer / Düet
18. Ders	Kromatik Uzun Ses Çalışması	-
19. Ders	Melodik Etütler	-
20. Ders	Gamlar Üzerine Çeşitli Artikülasyon Çalışmaları Bir Oktav Majör ve minör Gamlar Parmak Pozisyonları Tablosu	-

Tablo 3'te, Karşal' a (2015) ait olan 'Flüt Metodu Başlangıç Seviyesi'; ders sayısı, konu başlığı ve örnek çalışmalar / eserler olarak ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Metot, toplam 20 dersten oluşmakta ve her bir dersin numarası, başlığı ve içeriği Tablo 3'te ayrıntılı şekilde belirtilmiştir. 1. dersten önce metodun "Giriş" kısmında flütün tanımı, ilk ses için yapılan hazırlık çalışmaları (nefes alma ve verme egzersizleri), flütte ilk sesin çıkarılması (dudak şekli ve ağızlıkla üfleme) ile ağızlık çalışmalarına dair bilgiler ve egzersiz örnekleri sunulmuştur. Bu örneklerin anlatımında genellikle şekillerden ve fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Derslerde 1. oktav seslerden 3. oktava oktav seslere kadar işlenmiş ve bu seslerin parmak pozisyonları görsellerle desteklenerek gösterilmiştir. 1. derste bağlı çalım tekniği (legato) ve 7. derste steccato çalım şekli ele alınmıştır. 13, 14, 16 ve 17. derslerde süsleme işaretleri, nüans terimleri, tril ve grubetto konuları üzerinde durulmuştur. Fazlaca kromatik uzun ses çalışmalarına ve majör-minör gamlara yer veren bu metotta, repertuar için başka bir ders bölümü oluşturulmamış bunun yanı sıra her dersin sonuna işlenen konuya ilişkin etütler ve giriş seviyesine uygun eserlere yer almıştır. Bu eserler genellikle öğretmen ile öğrencinin beraber çalabilmesini sağlamak amacıyla düo (ikili flüt) formunda düzenlenmiştir.

Tablo 5

A. Gülşen Tatu' ya ait 'Flüt Metodu'nun İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bölüm Sayısı	**Bölüm Başlığı**	**Konular**

I.BÖLÜM	1-Flütün Tarihçesi 2-Flüt Gövdesinin Ölçüleri 3-Perde Sistemi 4-Akustik 5-Flütün Yapımı 6-Flütün Bakımı	-Flütün Tarihçesi -Flüt Gövdesinin Ölçüleri -Perde Sistemi -Akustik Ton elde etmek için iki önemli unsur Rezonans -Flütün Yapımı -Flütün Bakımı
II.BÖLÜM	7-Tutuş Pozisyonu 8-Parmak Pozisyonu Tabelası 9-Nefes Almak 10-Nefes Vermek 11-Dudak Pozisyonu 12-Uzun Sesler	-Tutuş Pozisyonu -Parmak Pozisyonu Tabelası 1., 2. ve 3. Oktav -Nefes Almak -Nefes Vermek Nefes alma, verme egzersizi -Dudak Pozisyonu -Ton -Uzun Sesler
III.BÖLÜM	13-Artikülasyon 14-Tek dil 15-Çift dil / Üçlü dil 16-Kurbağa dili	-Artikülasyon -Tek dil -Çift dil -Üçlü dil -Kurbağa dili
IV.BÖLÜM	17-Parmak Tekniği 18-Triller	-Parmak Tekniği Sağ el Sol el -Kromatik -Triller
V.BÖLÜM	19-Vibrato 20-Entonasyon	-Vibrato -Entonasyon

	21-Metodlar	-Literatür
	22-Etüdler	-Etütler
	23-Modern Etüdler	-Modern Etütler
VI.BÖLÜM	24-Jazz Etüdleri	-Jazz Etüdleri
	25-Orkestra Soloları	-Jazz Etüdleri
		-Orkestra Soloları

Tablo 4'te Tatu (2018) tarafından yazılan Flüt Metodu; bölümlere, bölüm başlıklarına ve konulara göre ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Metot toplamda 6 bölümden ve 25 tane konu başlığından oluşmuştur. Birinci bölümde flütün tarihçesi ve flütle ilgili temel bilgilere değinilmiştir. İkinci bölüm flütte tutuş pozisyonları ve nefese dair temel teknikleri kapsamaktadır. Doğru ve yanlış tutuş pozisyonları, nefes alma-verme teknikleri ile dudak pozisyonları görsellerle desteklenerek anlatılmıştır. Üçüncü bölümde flütte tek dil, çift dil ve kurbağa dili gibi dil teknikleri işlenmiştir. Dördüncü bölüm, flüt çalarken sağ ve sol elin uyumunu sağlamaya yönelik parmak teknikleri ve tril çalışmalarını kapsamaktadır. Bunun yanında, sağ ve sol elin parmak pozisyonlarının açıklanmasında görsellerden yararlanılmıştır. Beşinci bölüm, vibrato ve entonasyon konularını kapsamaktadır. Son bölümde ise flüt çalmak isteyenler için rehber niteliğinde bir literatür sunulmuştur. Yazar bu bölümde, kaynakların bibliyografik bilgileri ile her kaynağın hangi amaçla kullanılabileceğine dair kısa açıklamalarda bulunmuş ve değindiği eserleri zorluk derecelerine uygun numaralandırmıştır. Tatu' nun ait bu metotta flüte dair temel bilgi ve teknikler bulunmaktadır.

Tablo 6

Ceren Oray Hepyücel' e ait 'Başlangıç Seviyesi Flüt Metodu' nun İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bölüm Sayısı	Bölüm Başlığı	Konular
1. BÖLÜM	Flütü Tanıyalım	Flütün Tarihçesi Flütün Parçaları ve Birleştirilişi
2. BÖLÜM	Nasıl Ses Çıkaracağız?	Diyaframı Keşfedelim Ağızlıktan Ses Çıkarmak Ağızlık Alıştırmaları
3. BÖLÜM	Nasıl Çalacağız?	Vücut Duruşu Sol El Tutuşu Sağ El Tutuşu
		-Parmak Numaraları -1.Ders 1. Oktav La & Si

4. BÖLÜM	İlk Notalar	-2. Ders 1. Oktav Sol Legato (Bağlı) -3. Ders 2. Oktav Do -4. Ders 1. Oktav Fa & Fa Diyez -5. Ders 1. Oktav Mi -6. Ders Oktav & Sekizlik Notalar -7. Ders 2. Oktav Re -8. Ders 1. Ve 2. Oktav Sol Diyez -9. Ders 1. Ve 2. Oktav La Diyez -10. Ders 1. Oktav Re & Do -11. Ders 1. Oktav Re Diyez/Mi Bemol 1. ve 2. Oktav Si Bemol/La Diyez -12. Ders 2. Ve 3. Oktav Do Diyez -13. Ders 2. Oktav Re Diyez /Mi Bemol -14. Ders 1. Oktav Do Diyez

Tablo 5'te Ceren Oray Hepyücel' e ait "Başlangıç Seviyesi Flüt Metodu" bölüm, bölüm başlıkları ve konularına göre ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Dört bölümden oluşan metodun 1. bölümünde flütün tarihçesine değinilmiş ve flütün parçaları ve birleştirilişine yer verilmiştir. 2. bölümde diyafram bilgisi, dudak pozisyonu ve ağızlık çalışmaları sunulmuştur. 3. Bölümde vücut duruşu ve sağ ve sol el için tutuş pozisyonları gibi temel teknikler ele alınmıştır. Tüm konular fotoğraflarla örneklendirilerek detaylı bir şekilde sunulmuştur. Son bölüm olan 4. bölüm ise diğer bölümlerden farklı olarak başlangıç seviyesine uygun 14 farklı ders şeklinde işlenmiştir. Dersler haftalık olarak planlanmış ve legato ve steccato gibi çalım tekniklerine yer verilmiştir. Genel olarak 1. ve 2. oktav sesler ele alınmıştır. İşlenen her nota görsellerle desteklenerek anlatılmıştır. Her derste çok sayıda basit düzeyde alıştırma ve etüde yer verilmiştir. Flüte yeni başlayacaklar için öğretici, geliştirici ve anlaşılır özellikte olan bu metot, flütü temel seviyeden alarak orta düzeye kadar sistemli bir şekilde ilerleten bir kaynak niteliğindedir.

Tablo 7

Mustafa Arı' ya ait'Yan Flüt Metodu'nun İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Konu Başlıkları	**Konular**	**Örnek Çalışmalar/Eserler**
Yan Flütün Kısa Tarihçesi		Maçka Yolları Taşlı
		Seherde Bir Bülbül
Yan Flütün Çeşitleri	-Flüt Çalacak İnsanlarda Aranan Fiziksel Özelliler	Oy Liman
		Bizim Eller
Yan Flütün Bölümleri	-Yan Flütün Kullanılması Bakımı Ve Onarımı	9. Senfoni

	-Kullanım Sırasında Dikkat Edilecek Diğer Hususlar	Aksak Etüt
		Dağlar Gibi dalgaları
Flütçünün Yaşam Tarzı	-Solonum Organlarının Sağlığı	Penceresi Yeşil Boya
	-Nefesin Amaca Uygun Kullanılması	Bağ Altına
Üfleme Tekniği	-Parmakların Flütteki Yerleri	Dostluk
	-Flütün Tutuluş Tekniği Ve Duruş	Terazi Tartıyorum
Genel Müzik Bilgileri	-Müzik -Nota -Porte -Anahtar	Kıbrıs Gelini
	-Notaların Uzunluk Değerleri Tablosu	Boyuna Gurban
Tabloda Yer Almayan Bölünmeler	-Duole (İkileme) -Triole (Üçleme)	Aksak Etüt
	-Kuartole(Dörtleme)-Kentole (Beşleme) -Sextole (Altılama)	Evlerinin Önü Yonca
	-Septole (Yedileme)	Oyun Havası
Ölçü	-Ölçü Çizgisi -Bitiş Çizgisi -Ölçü Sayısı -Sebare -Eksik Ölçü	Varyasyon
		Al Şu Mumu Eline
İstiklal Marşı		Teknik Etüt (Do-La)
Aksak Ölçü		Menüet
Nokta	-Çift Nokta	Derenin Kenarına
Stakato	-Stakato Flütle Nasıl Yapılır	Doğum Günü Şarkısı
Legato (Bağ)	-Hece Bağı -Uzatma Bağı	Die Winterreise
	-Bağ Flütle Nasıl Yapılır	Teknik Etüt (Sol-Mi)
Apojatur		Teknik Etüt (Fa-Re)
Puandork	-Nota Üzerindeki Diğer İşaretler	Asmalıdır Evimiz
Portato, Sforzando	-Oktav İşareti	Et Koydum Tencereye
Mordent		Fındık Toplayan Kızlar
Grupetto		Hoş Gelişler Ola
Senkop		Cumhuriyet Marşı
Vibrato		Türk Çocukları Marşı
Tril ve tremolo		Öğretmenler Marşı
Müzikte Hareket Ve Nüans	-Hareket	Gençlik Marşı
	-Hareket Terimleri	Alay Marşı
Metronom	-Metronom Sayısı	Dört Menüet
Nüans	-Nüans İşaretleri Ve Terimleri	Allegretto
Değiştirici ses işaretleri	-Diyez-Bemol-Çift Diyez Ve Çift Bemol -Naturel	Kervan

	-Diyez, Bemol Ve Naturel'in Ölçü İçindeki Etkinlikleri	Sabahın Seherinde
		Menüet
	-Değiştirici Ses İşaretleri İçin Ortak Kurallar	Teknik Etüt (Re-Si)
		Teknik Etüt (Si b - Sol)
Aralık (İnterval),	-Büyük Ve Küçük Aralıklar	Teknik Etüt (La-Fa#)
Koma (Coma)	-Artmış Ve Eksik Aralıklar	Teknik Etüt (Mi b – Do)
Tampere Sistem		Teknik Etüt (Mi-Do#)
Türk Müziği Ses Sistemi		Teknik Etüt (La b –Fa)
Tekrar İşaretleri	-Bölüm Tekrarı –Ölçü Tekrarı	Teknik Etüt (Si-Sol#)
	-Abreviasyon –Da Capo, Senyo	Teknik Etüt(Do b–La b)
	-Koda Ve Dolap	Teknik Etüt (Fa#-Re#)
Ses Tablosu	1., 2., 3., 4. Ve 5. Ders	Teknik Etüt(Solb–Mib)
Aralık Çalışması	-Alıştırmalar	Bilal Oğlan
Ses Tablosu	-6., 7., 8. Ve 9. Ders	Şu Gelen Atlımıdır
Ritmik Alıştırma	-Uzatma Bağı Ve Senkop	Olmaz İlaç
Aralık Çalışması	-Çoğaltma Noktası –Çift Nokta	Gel Ey Denizin Nazlı Kızı
	-Legato Ve Stakato Çalışmaları	
Ses Tablosu	-Aralık Ve Pozisyon Çalışması -Düet	Çalın Davulları
Do Majör	-Aralık Çalışmaları 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8'li Aralık	Bir Ataş Ver
	-Dizi Ve Arpej Çalışması –La Minör	Yemeni Bağlamış
Sol-Fa-Re-Si b-La-Mi b-Mi –La b-Si- Do b- Reb-Do#-Fa#-Sol b Majör	-Mi-Re-Si-Sol-Fa# -Do-Do# -Fa-Sol# -La b – Si b La# -Re# -Mi b Minör	Karmen
		La Paloma
		Yağcıoğlu Zeybeği
Diyezli Diziler	-Diyezli Arpejler	Maya
Bemollü Diziler	-Bemollü Arpejler	Andante
Kritik İntervaller 1		Şahane Gözler
Kritik İntervaller 2		23 Nisan Marşı
Kromatik Dizi	-Kromatik Egzersiz –Kromatik Etüt	Vals
	-Kromatik Prelüd	Gavot
İleri Dil Teknikleri 1	-Çift Dil Tekniği- Çift Dil Çalışması	Sonat (Haydn)
	-Çift Dil Etüdü	Rondo
İleri Dil Teknikleri 2	-Üç Dil Tekniği – Kurbağa Dili	Allegro
	-Üç Dil Çalışması 1 ve 2	Polonez
Kromatik Tablosu		

Tril Tablosu	Çinli Dansı
	Sonat (Telemann)
	Varyasyonlar
	Mavi Tuna
	Altın Hızma
	Naz Barı
	Radetzky Marş
	Badineri
	Düet
	Menüet
	Sonat (Tema)
	Küçük Bir Gece Müziği

Tablo 6'da Mustafa Arı' ya ait Yan Flüt Metodu konu başlıkları, konular ve örnek çalışmalar/eseler olarak ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Metot, flütün tarihsel gelişimi ile başlamış, ardından flüte dair temel kavram ve bilgilerin sistematik biçimde sunulmasıyla devam etmiştir. Aynı başlıklar kapsamında yan flütün bölümleri, kullanımı, parmak pozisyonları ile flütte temel duruş ve tutuş teknikleri görsel materyaller, şekiller ve fotoğraflarla desteklenerek sunulmuştur. "Genel Müzik Bilgileri" konu başlığında altında temel müzik bilgileri çok detaylı bir şekilde işlenmiştir. Legato, staccato gibi dil teknikleri ile çeşitli artikülasyon ve süslemeler ayrı ayrı ele alınıp örnekler üzerinden kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır. Ses tablolarında 1. ve 2. oktav sesler görsellerle pekiştirilerek ve içerikte yer alan 1., 2., 3……8. ve 9. derslerdeki alıştırmalarla ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca bu çalışma ve alıştırmaların dışında birçok teknik etüte yer verilmiştir. Majör tonlar ilgili minörleriyle ele alınıp her tonda aralık çalışmaları yapılmıştır. İleri dil teknikleri konu başlığında çift dil, üç dil ve kurbağa dil teknikleri anlatılmış ve bunlarla ilgili etüt ve çalışmalara yer verilmiştir.

Metotta, Batı müziği ve Türk müziği repertuarından seçilen toplam 69 örnek esere yer verilerek, farklı müzik türlerinden örneklerle kapsamlı bir içerik sunulmuştur. Tüm majör ve minör tonaliteleri kapsayan sistemli gam, arpej ve aralık çalışmalarına yer verilmiştir. 2009 yılında metodun yayımlanan ikinci baskısında, farklı olarak CD kaydına yer verilmiştir ve bundan sonraki tüm baskılarda bu yenilik devam etmiştir. Mp3 formatında hazırlanan CD'de metotta yer alan eserlerin hem eşlikli hem de yalnız eşliklerinin kayıtları bulunmaktadır. Metot, her ne kadar en temelden alınıp temel flüt bilgileri ve tekniklerinden genel müzik bilgisine kadar anlatılmış olsa da yeni başlayanlar için oldukça zor teknik etüt ve eserler içermektedir. Daha çok orta ve ileri düzey kişiler için kaynak niteliğindedir.

Tablo 8

Fatma Utaş'a ait 'Yan Flüt Metodu (Ton İçinde Çalışmalar)'nun İçeriğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Konular	**Örnek Çalışmalar / Eserler**

1.MÜZİK	Gül çiçek	Salıncak	Vaha
-Pan Flüt	Kumru	Gülümse	Sahra
-Sesleri Birbirinden Ayıran Özellikler	Nisan	Gül Bahçesi	Davet
-Flüt İçin Ton Çalışması	Yunus	Sıçrayış	Söz
-Nefes	Kumral	Çiğdem	Gülümse
-Rahatlama Nefesi	Gülen ay	Saklambaç	Yeryüzü
-Nefes Sayma Tekniği	Sol majör etüt	Günebakan	Hız
-Körük Nefesi	Yasemen	Neşe	Vadi
-Flüt Çalarken	Ağaçlar	Uçarı	Portakal Çiçeği
-Sesi Şekillendirme Sanatı	Göl Kıyısı	Gizem	Rüyada Buldum
-Yan Flüt Öğretim Metodu	Şenlik	Sır	Dalga
-Altes Öğretim Metodu	Dağlar	Gülbahar	Menekşe
-Flütün Parçaları ve Bir Araya Getirilişi	Köy	Gölge	Haziran
-Flüt Bakımı	Günaydın	Dalga	Derinlerde
-Flüt Duruşu-Parmakların Yerleştirilmesi	Çağrı	Sis	Dans
-Kollarınız	Gece	Çağdaş	Herşey Çok Güzel
-Ton Oluşumu “Ses Elde Edilmesi”	Ateş	Serim	Ortanca
2.PROGRAM	Serinlik	Gökyüzü	Karanfil
3.FLÜT TUTMMA TEKNİKLERİ VE NOTALAR	Merih	Serap	Nilüfer
4.ŞARKILAR VE NOTALARI	Uzay	Söğüt	Şakacı Serçe
	Gökkuşağı	Bebek	Manolya
	Ayışığı	Ninni	Ay Çiçeği
	Kuzey	Aydın	Beyaz Bulut
	Güney	Çilek	Gün Batımı
	Sevil	Gelincik	Bahar Bahçe
	Alev	Salkım	Neşeli Günler
	İyilik	Üzüm	Papatya
	Serçe	Dansa Davet	Yaz Güneşi
	Mavi	Beyaz	Yenilik
	Gün Batımı	Eflatun	Dağ rüzgarımoderato
	Erguvan	Begonvil	Sakin Gün
	Turunç	Kiraz	Hayal
	Ses	Gümüş	Çiğ Tanesi

Gülen Yüzler	Selvi	Uçurtma
Zeytin	Çiçek	

Tablo 7'de Fatma Utaş' a ait Yan Flüt Metodu (Ton İçinde Çalışmalar) , konular ve örnek çalışmalar/eserler olarak ayrılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Konular kısmında flütün parçaları, bir araya getirilişi ve bakımı gibi flütle ilgili temel bilgiler verilmiştir ve özellikle nefes teknikleri üzerinde durulmuştur. Flütte duruş ve tutuş teknikleri ile parmak pozisyonları görsellerle pekiştirilerek detaylı bir şekilde ele alınmıştır. 'Şarkılar ve Notaları' başlığı altında flütte majör ve minör tonaliteyi geliştirmek adına tümünü kendisinin kaleme aldığı toplam 104

tane etüt niteliğinde örnek çalışma / esere yer verilmiştir. Seviyenin kademelerle ilerlediği bu etütler daha çok orta ve ileri düzey kişiler için kaynak niteliğindedir.

Üçüncü Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Araştırma konusu kapsamında incelenen metotlarda, başlangıç düzeyinde teorik bilgileri içerdiği görülmektedir. Bu teorik içerikler, temel müzik teorisi ile flüte ilişkin bilgilerden oluşmaktadır. Metotlar, içerik analizi kapsamında; müzik teorisi, flütün tarihçesi, yapısal özellikleri ve bakımına ilişkin bilgiler açısından değerlendirilmiştir.

Tablo 9

Teorik bilgilere yer verme bakımından metotlar arasındaki farklılıklara dair bulgular ve yorum

Yazarlar	Genel Müzik Bilgisi	Flütün Tarihçesi	Flütün Yapısı	Flütün Bakımı
Tuna ÇAKMAKLI	✓	✓	✓	-
Ece KARŞAL	-	-	✓	-
A.Gülşen TATU	-	✓	✓	✓
Ceren ORAY HEPYÜCEL	-	✓	✓	-
Mustafa ARI	✓	✓	✓	✓
Fatma UTAŞ	-	-	✓	✓

Tablo 8’ de araştırma kapsamında incelenen metotlara ait teorik bilgi içerikleri analiz edilmiştir. Tabloda yer alan verilere göre, bazı metotlar yalnızca sınırlı düzeyde teorik bilgi sunarken bazı metotlar daha kapsamlı bir çerçeveye sahiptir. Ele alınan metotlar içinde sadece Mustafa Arı ve Tuna Çakmaklı tarafından yazılan metotların içerisinde genel müzik bilgisine yer verilmiş ve diğer metotlara göre bu iki metot daha geniş içerik sunduğu gözlemlenmiştir. Buna karşın Ece Karşal, Ceren Oray Hepyücel ve Fatma Utaş’ a ait metotlarda teorik bilgi alanında önemli eksikler mevcuttur. Flütün yapısına dair bilgiler tüm metotlarda yer almaktadır ve bu durum enstrümana yönelik bilgilendirmenin öğretim açısından önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Dördüncü Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Dördüncü alt problemde araştırma konusu kapsamında flüt eğitiminin temel hedefleri doğrultusunda kazandırılması gereken duruş-tutuş, parmak, dudak ve üfleme pozisyonlarının öğretim metotları içerisinde ne ölçüde yer aldığı incelenmiştir.

Tablo 10

Metotların temel duruş-tutuş, parmak, dudak ve üfleme pozisyonlarını içerme durumları

Yazarlar	Flütte Duruş Ve Tutuş Pozisyonları	Parmak Pozisyonları	Dudak ve Üfleme Pozisyonları

Tuna ÇAKMAKLI	✓	✓	✓
Ece KARŞAL	-	✓	✓
A.Gülşen TATU	✓	✓	✓
Ceren ORAY HEPYÜCEL	✓	✓	✓
Mustafa ARI	✓	✓	✓
Fatma UTAŞ	✓	✓	✓

Tablo 9'da incelenen flüt metotlarının içeriklerinde yer alan temel duruş-tutuş, parmak, dudak ve üfleme pozisyonlarına dair kapsamı ortaya koymaktadır. Bu kapsamda flütte duruş ve tutuş, parmak pozisyonları, dudak ve üfleme pozisyonları gibi temel davranış becerilerinin tüm metotlarda görsellerle pekiştirilerek yer aldığı tespit edilmiştir. Ancak Karşal' ait metotta flütte duruş ve tutuş pozisyonuna yer verilmediği görülmektedir. Flütün doğru duruş ve tutuş pozisyonu gibi temel becerilerin özellikle giriş aşamasında öğrenciye kazandırılması gerektiği göz önünde bulundurulduğunda, başlangıç seviyesine ilişkin hazırlanmış Karşal' a ait metodun, bu konularda yetersiz kaldığı dikkat çekmektedir.

Beşinci Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Beşinci alt problemde araştırma konusu kapsamında incelenen Türk flüt metotlarında yer verilen teknik beceriler ve bu tekniklerin ilgili metotlar içerisinde kullanma durumları incelenecektir.

Tablo 11

Metotların içeriğinde kullanılan flüt teknikleri ile ilgili bulgular ve yorum

Sıra No	YAZARLAR	Çift Dil	Üç Dil	Kurbağa Dil	Vibrato	Staccato	Legato	Diyafram ve Nefes Tekniği	Süslemeler (tril, mordant, çarpma)
1.	Tuna ÇAKMAKLI	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓
2.	Ece KARŞAL	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓
3.	A.Gülşen TATU	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
4.	Ceren ORAY HEPYÜCEL	-	-	-	-	✓	✓	✓	-
5.	Mustafa ARI	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6.	Fatma UTAŞ	-	-	-	-	-	✓	✓	✓

Tablo 10 incelendiğinde, 1 numaralı metotta kurbağa dil tekniği dışında tüm tekniklere yer verildiği görülmektedir. 2 numaralı metotta çift dil, üç dil, kurbağa dil ve vibrato tekniğine yer verilmemiştir. 4 numaralı metotta sadece staccato, legato, diyafram ve nefes tekniğine, 6 numaralı metotta ise yalnızca legato, süslemeler, diyafram ve nefes tekniğine yer verildiği tespit edilmiştir. 3 ve 5 numaralı metotlarda tüm tekniklere yer verilmiştir. İncelenen Türk flüt metotları arasında, yeni müzik tekniklerine yalnızca 3 ve 5 numaralı metotlarda sınırlı ölçüde yer verildiği, bu kapsamda sadece "kurbağa dili" tekniğine değinildiği görülmüştür.

Altıncı Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Flüt eğitimi sürecinde önemli bir yer tutan ve öğrencinin teknik gelişimine katkı sağlayan tonalite çalışmaları, başlangıç düzeyindeki metotlarda da dikkat edilmesi gereken unsurlar arasındadır. Burada, araştırma konusu kapsamında ele alınan flüt metotlarında majör ve minör tonlarda gam, arpej ve aralık çalışmalarına ne ölçüde yer verildiği incelenecektir.

Tablo 12

Metotların majör ve minör tonlarda gam, arpej ve aralık çalışmaları içermesi ile ilgili bulgular ve yorum

Sıra No	METOTLAR	Majör Tonlarda Gam Çalışmaları	Minör Tonlarda Gam Çalışması	Arpej Çalışması	Aralık Çalışması
1.	Tuna ÇAKMAKLI	✓	✓	✓	-
2.	Ece KARŞAL	✓	✓	✓	-
3.	A.Gülşen TATU	✓	-	✓	✓
4.	Ceren ORAY HEPYÜCEL	-	-	-	-
5.	Mustafa ARI	✓	✓	✓	✓
6.	Fatma UTAŞ	✓	✓	✓	✓

Tablo 11'de incelenen flüt metotlarının majör ve minör tonalitelerde gam, arpej ve aralık çalışmalarına yer verme durumlarına bakılmıştır. Tabloya göre 1 ve 2 numaralı metotlarda aralık çalışmalarına, 3 numaralı metotta ise minör tonlarda gam çalışmalarına yer verilmemiştir. Ayrıca 3 numaralı metotta gam, arpej ve aralık çalışmalarında sadece do majör tonu ile ilgili örneklere yer verilmiştir. 4 numaralı metot ise dizi, arpej ve aralık çalışmalarının hiçbirini içermemektedir. 5 ve 6 numaralı metotlar majör-minör gam, arpej ve aralık çalışmalarının tümünü içermektedir.

Majör-minör gam, aralık ve arpej çalışmalarının enstrüman eğitimi sürecinde temel teknik becerilerini geliştiren önemli unsurlar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, incelenen flüt metotlarından yalnızca 5 ve 6 numaralı metotların bu teknik çalışmalara yeterli düzeyde yer verdiği; diğer metotların ise bu açıdan kapsamlı bir içerik sunmadığı görülmektedir. Flüt metotlarında majör ve minör tonalitelerdeki gam çalışmalarının yetersiz ya da sınırlı düzeyde sunulması, öğrencinin teknik gelişimini, tonalite farkındalığını ve müzikal ifadesini olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Tonalite temelli alıştırmaların, çalgı eğitiminde temel bir yapı taşı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu tür eksiklikler metodun pedagojik yeterliliğini zayıflatmaktadır.

Yedinci Alt Probleme ait Bulgular ve Yorum

Tablo 13

Metotların Flüt İçin Yazılmış Eserlerden Örneklere Yer Verme, Görsel Ve İşitsel Desteğe Yer Verme Durumları

Sıra No	Yazarlar	Görsel destek içerme	İşitsel destek (CD, DVD vb.) içerme	Flüt için yazılmış örnek eserler içerme
1.	Tuna ÇAKMAKLI	✓	✓	✓
2.	Ece KARŞAL	✓	-	✓
3.	A.Gülşen TATU	✓	-	✓
4.	Ceren ORAY HEPYÜCEL	✓	-	-
5.	Mustafa ARI	✓	✓	✓
6.	Fatma UTAŞ	✓	-	-

İncelenen metotların hepsinin görsel destek unsurları içerdiği, sadece 1 ve 2 numaralı metotların işitsel destek içerdiği ve 1, 2, 3 ve 5 numaralı metotların flüt için yazılmış eserlerden örneklere yer verildiği tespit edilmiştir. Görsel ve işitsel materyaller, öğretim sürecini somutlaştıran ve öğrenmeyi kolaylaştıran araçlar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, flüt metotlarının tamamının görsel unsurlara yer vermesi, flüt öğretiminin daha etkili sürdürülebilmesi bakımından önemlidir. Fakat günümüz dijital öğrenme materyallerinin eğitim ve öğretim süreçlerinde yaygın biçimde kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda, incelenen metotlardan sadece iki tanesinin işitsel destek bulundurması, bu kaynakların işitsel öğrenme boyutunda yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır. 1, 2, 3 ve 5 numaralı metotların flüt üzerine yazılmış örnek eserler içermesi, flüt eğitimi gören kişilerin flüt repertuvarını tanıması ve eğitim sürecinde kazandıkları teknik ve müzikal becerileri bu eserler aracılığıyla uygulamaya geçirebilmesi açısından önemli görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma konusu kapsamında ulaşılabilen kaynakların içerik analizleri flüt öğretim materyallerinin pedagojik yeterlilikleri ve teknik çeşitlilikleri açısından güçlü yönlerini ortaya koymuştur. Araştırmada elde edilen veriler flüt öğretiminde kullanılan metotların ağırlıklı olarak temel düzeyde bilgi ve becerilere odaklandığını göstermektedir. Araştırma bulguları doğrultusunda şu sonuçlara ulaşılmıştır;

- Basımı ulusal yayınevleri tarafından yapılan Türkçe flüt metotlarının incelendiği bu çalışmanın bulgularına göre, flüt eğitimiyle ilgili bilgi, davranış, teknik beceri ve destekleyici unsurları içerme durumları açısından araştırma konusu kapsamında ulaşılabilen toplam altı tane Türk flüt metodu bulunmaktadır.

- Metotların sadece ikisinde genel müzik bilgisine yer verildiği, Ece Karşal ve Fatma Utaş' ın metotlarında flütün tarihçesine yer verilmediği, flütün yapısına dair bilgilerin tüm metotlarda yer aldığı ve Tuna Çakmaklı, Ece Karşal ve Ceren Oray Hepyücel' in metotlarında flütün bakımı ile ilgili bilgilere yer verilmediği tespit edilmiştir.
- Metotların hepsinin flüt ile ilgili davranışlara içerdiği, yalnızca Ece Karşal Flüt Metodu' nda flüte ilişkin davranışlardan duruş pozisyonu ve tutuş pozisyonunun yer almadığı tespit edilmiştir.
- Metotların içerisinde işlenen flüt teknikleri analiz edildiğinde, hiçbirinde modern flüt tekniklerinin detaylı olarak işlenmediği, sadece A.Gülşen Tatu ve Mustafa Arı' nın metotlarında çağdaş flüt tekniklerinden kurbağa dilinin kısaca açıklandığı belirlenmiştir.
- Teknik yönden metotlarda majör-minör tonalitede gam, aralık ve arpejlere ilişkin çalışmalara yer verme durumları göz önünde bulundurulduğunda, Mustafa Arı ve Fatma Utaş' ın metotlarının tüm egzersizleri içerdiği sonucuna varılmıştır.
- Metotların tümünün görsel destek içerdiği fakat sadece iki tanesinde işitsel desteğin yer aldığı tespit edilmiştir.

Çalışmadan elde edilen verilerden yola çıkılarak şu önerilere yer verilebilir:

- Türkiye'de flüt eğitiminin niteliğini artırmak ve öğrenci ihtiyaçlarına daha kapsamlı yanıt verebilmek adına, flüt eğitiminde kullanılabilecek yerli metotların sayısı artırılmalı ve içerik açısından zenginleştirilmiş yeni kaynaklar geliştirilmelidir.
- Türkçe kaynak üretimi teşvik edilmeli ve bu kaynaklar öğretim programlarına entegre edilmelidir.
- Mevcut yabancı kaynakların bilimsel çeviriler yoluyla Türkçeye kazandırılması, flüt eğitimi sürecini destekleyecek etkili ve sürdürülebilir bir çözüm önerisi olarak değerlendirilmelidir.
- Flüt eğitimine yönelik hazırlanacak yeni Türk flüt metotları, bilgi, davranış, teknik beceriler, destekleyici materyaller ve repertuvar açısından daha kapsamlı, sistematik ve pedagojik temellere dayalı bir yapıda geliştirilmelidir.
- Flüt metotlarının içeriği oluşturulurken, tüm majör ve minör tonaliteleri kapsayan sistemli gam, arpej ve çalışmalarına yer verilmesi; öğrencilerin farklı tonlarda çalma becerilerinin gelişmesi, teknik yeterlilik kazanmaları ve müzikal yorumlama kapasitelerinin artması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle hem mevcut metotların gözden geçirilmesi hem de yeni kaynakların hazırlanmasında tonal çeşitliliğe dikkat gösterilmelidir.

KAYNAKÇA

Açan Nokay, M. (2025). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Akıncı, Ç. (1994). Yan Flüt Tekniği Ve Flüt Dağarının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.

Bulut, S. (2017). Tarihsel Süreçte Flütün Gelişimi Ve İleri Flüt Tekniklerinin Günümüz Türk Bestecileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. Dergisi, Kesit Akademi(The Journal of Kesit Academy)(10), 127-150.

Büyüköztürk, Ş. vd. (2020). Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi.

Diken, Ö. (2019). Flüt Eğitiminde Başlangıç Metotları. Yüksek Lisans Tezi .

Gençel Ataman, Ö. (2010). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Bireysel Çalgı (Flüt) Ve Öğretimi Dersine Yönelik Flüt Öğretim Program Tasarısı. Doktora Tezi.

Karabulut, B. (2015). Çalgılar. A. S. Alaattin Canbay içinde, Müzik Kültürü. Ankara: Pegem Akademi.

Karşal, E. (1999). Flütün Tarihsel Gelişimi. Yüksek Lisans Tezi.

Kurtaslan, H. (2010). Flüt Eğitiminde Çağdaş Türk Flüt Eserlerinin Kullanımı Ve Örnek Çalışma Egzersizleri. Doktora Tezi.

Küçükosmanoğlu, H. O. (2006). Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.

Nacakcı, Z. (2015). İnsan-Kültür-Müzik (Varoluştan Müzik Kültürüne). A. S. Alaattin Canbay içinde, Müzik Kültürü. Ankara: Pegem Akademi.

Say, A. (2002). Müziğin Kitabı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Şenol, A. ve Demirbatır, E. (2011). Flütün Tarihsel Gelişimi ve Romantik Dönem Özelliklerinin Flüt Eserlerine Yansıması. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 581-605.

Tatu, A. G. (2006). Flüt Metodu. İstanbul: Pan Yayıncılık.

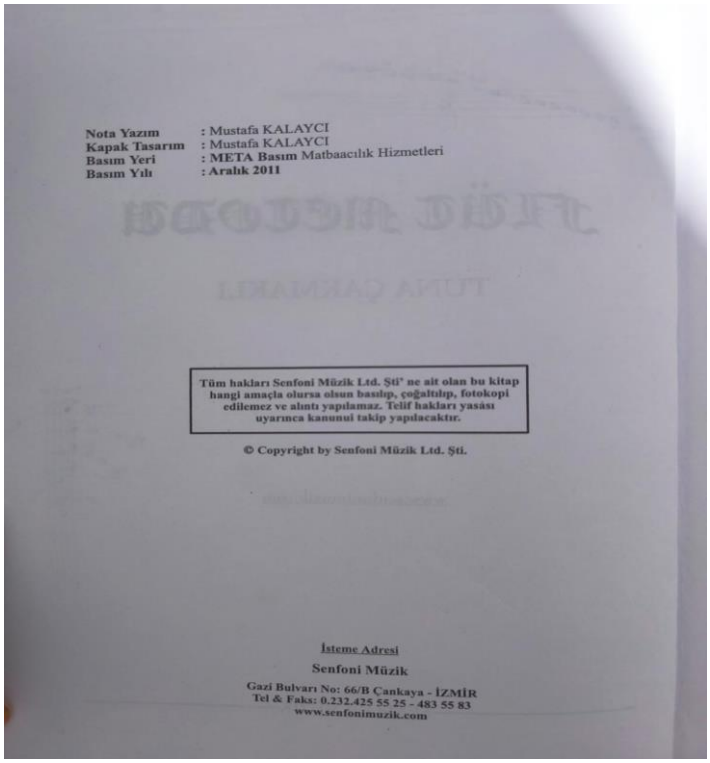
İnternet Kaynakları

URL 1: https://www.soylentidergi.com/antik-enstrumanlar-serisi-flut/ (erş: 24.04.2025)

URL 2:https://en.wikipedia.org/wiki/Divje_Babe_flute (erş: 23.04.2025)

EKLER

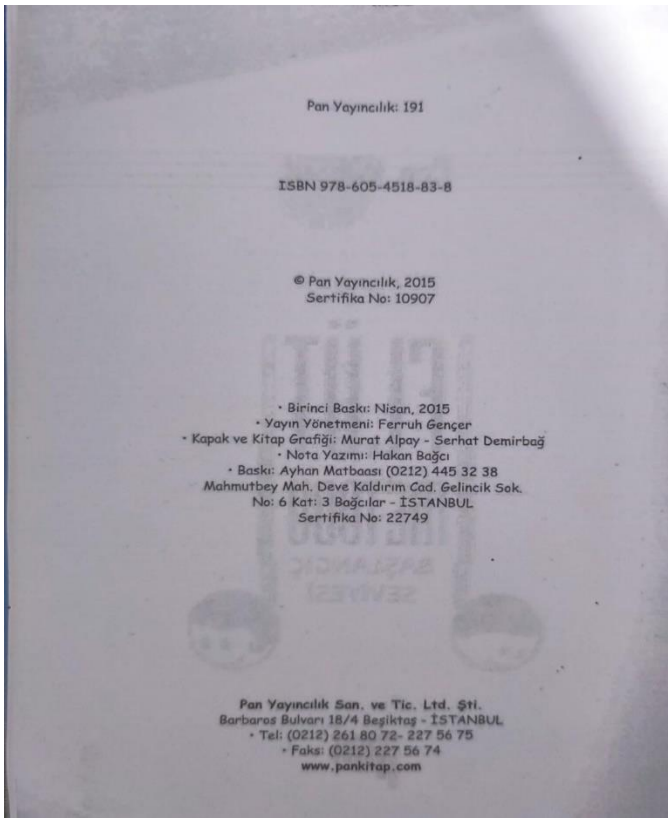
EK-1


Nota Yazım : Mustafa KALAYCI
Kapak Tasarım : Mustafa KALAYCI
Basım Yeri : META Basım Matbaacılık Hizmetleri
Basım Yılı : Aralık 2011

Tüm hakları Senfoni Müzik Ltd. Şti' ne ait olan bu kitap hangi amaçla olursa olsun basılıp, çoğaltılıp, fotokopi edilemez ve alıntı yapılamaz. Telif hakları yasası uyarınca kanunui takip yapılacaktır.

© Copyright by Senfoni Müzik Ltd. Şti.

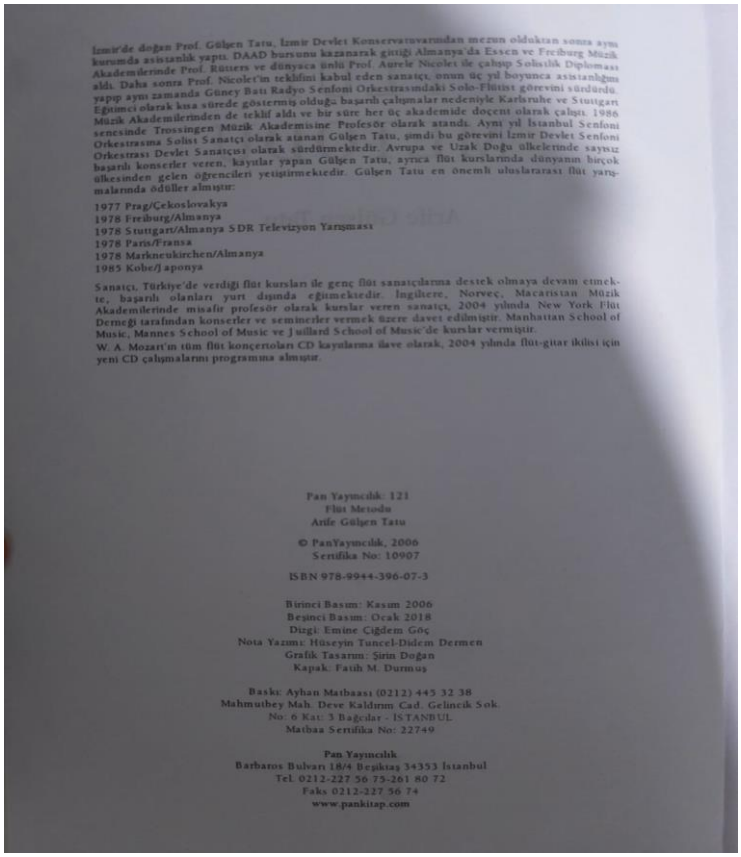
İsteme Adresi
Senfoni Müzik
Gazi Bulvarı No: 66/B Çankaya - İZMİR
Tel & Faks: 0.232.425 55 25 - 483 55 83
www.senfonimuzik.com


Pan Yayıncılık: 191

ISBN 978-605-4518-83-8
© Pan Yayıncılık, 2015
Sertifika No: 10907
• Birinci Baskı: Nisan, 2015
• Yayın Yönetmeni: Ferruh Gençer
• Kapak ve Kitap Grafiği: Murat Alpay - Serhat Demirbağ
• Nota Yazımı: Hakan Bağcı
• Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 445 32 38
Mahmutbey Mah. Deve Kaldırım Cad. Gelincik Sok.
No: 6 Kat: 3 Bağcılar - İSTANBUL
Sertifika No: 22749

Pan Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Barbaros Bulvarı 18/4 Beşiktaş - İSTANBUL
• Tel: (0212) 261 80 72- 227 56 75
• Faks: (0212) 227 56 74
www.pankitap.com

Flüt Metodu
A. Gülşen Tatu
pan



İzmir'de doğan Prof. Gülşen Tatu, İzmir Devlet Konservatuvarından mezun olduktan sonra aynı kurumda asistanlık yaptı. DAAD bursunu kazanarak gittiği Almanya'da Essen ve Freiburg Müzik Akademilerinde Prof. Rütters ve dünyaca ünlü Prof. Aurele Nicolet ile çalışıp Solistlik Diplomasını aldı. Daha sonra Prof. Nicolet'in teklifini kabul eden sanatçı, onun üç yıl boyunca asistanlığını yapıp aynı zamanda Güney Batı Radyo Senfoni Orkestrasındaki Solo-Flütist görevini sürdürdü. Eğitimci olarak kısa sürede göstermiş olduğu başarılı çalışmalar nedeniyle Karlsruhe ve Stuttgart Müzik Akademilerinden de teklif aldı ve bir süre her üç akademide doçent olarak çalıştı. 1986 senesinde Trossingen Müzik Akademisine Profesör olarak atandı. Aynı yıl İstanbul Senfoni Orkestrasına Solist Sanatçı olarak atanan Gülşen Tatu, şimdi bu görevini İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Devlet Sanatçısı olarak sürdürmektedir. Avrupa ve Uzak Doğu ülkelerinde sayısız başarılı konserler veren, kayıtlar yapan Gülşen Tatu, ayrıca flüt kurslarında dünyanın birçok ülkesinden gelen öğrencileri yetiştirmektedir. Gülşen Tatu en önemli uluslararası flüt yarışmalarında ödüller almıştır:

1977 Prag/Çekoslovakya
1978 Freiburg/Almanya
1978 Stuttgart/Almanya SDR Televizyon Yarışması
1978 Paris/Fransa
1978 Markneukirchen/Almanya
1985 Kobe/Japonya

Sanatçı, Türkiye'de verdiği flüt kursları ile genç flüt sanatçılarına destek olmaya devam etmekte, başarılı olanları yurt dışında eğitmektedir. İngiltere, Norveç, Macaristan Müzik Akademilerinde misafir profesör olarak kurslar veren sanatçı, 2004 yılında New York Flüt Derneği tarafından konserler ve seminerler vermek üzere davet edilmiştir. Manhattan School of Music, Mannes School of Music ve Juillard School of Music'de kurslar vermiştir.
W. A. Mozart'ın tüm flüt konçertoları CD kayıtlarına ilave olarak, 2004 yılında flüt-gitar ikilisi için yeni CD çalışmalarını programına almıştır.

Pan Yayıncılık: 121
Flüt Metodu
Atife Gülşen Tatu

© PanYayıncılık, 2006
Sertifika No: 10907

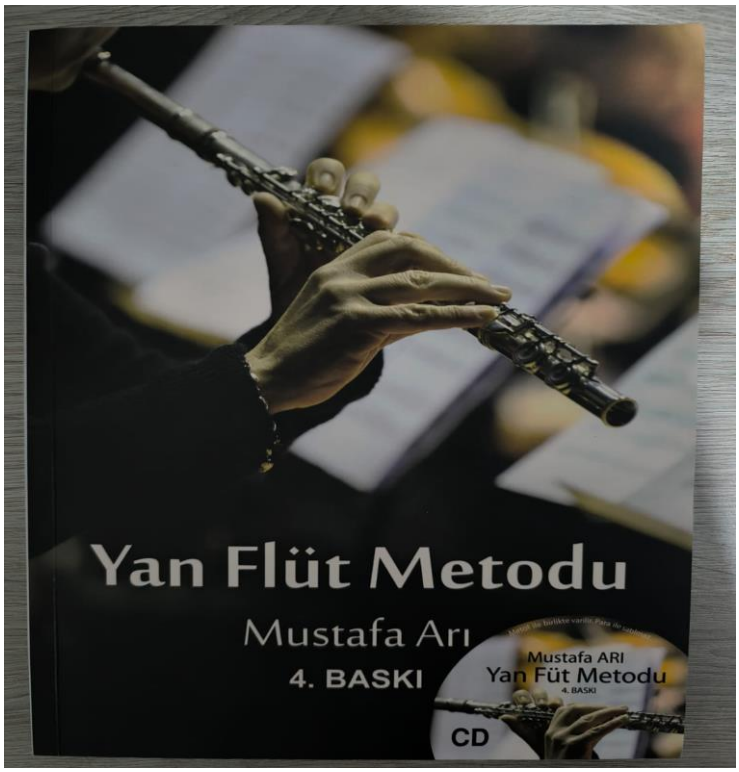
ISBN 978-9944-396-07-3

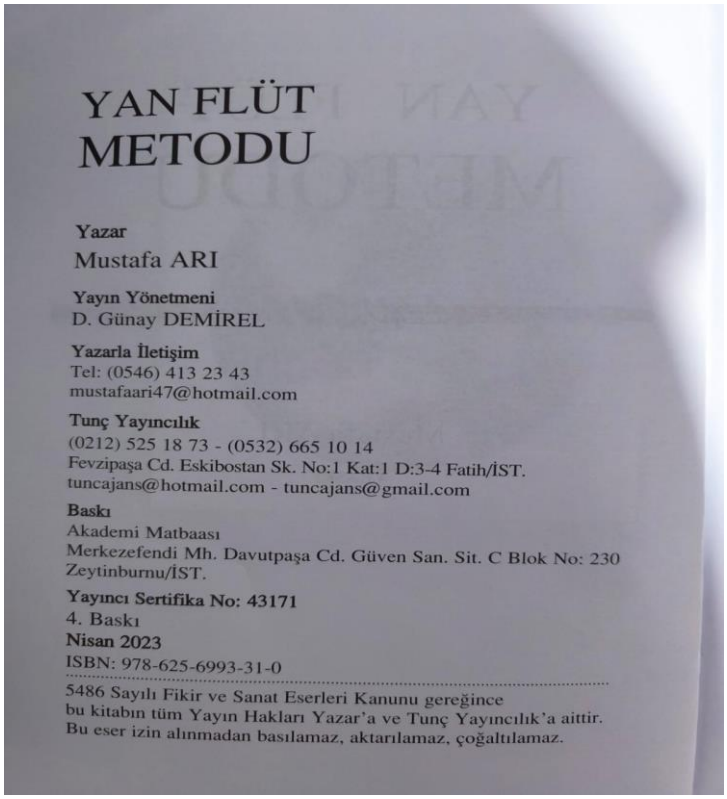
Birinci Basım: Kasım 2006
Beşinci Basım: Ocak 2018
Dizgi: Emine Çiğdem Göç
Nota Yazımı: Hüseyin Tuncel-Didem Dermen
Grafik Tasarım: Şirin Doğan
Kapak: Fatih M. Durmuş

Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 445 32 38
Mahmutbey Mah. Deve Kaldırım Cad. Gelincik Sok.
No: 6 Kat: 3 Bağcılar - İSTANBUL
Matbaa Sertifika No: 22749

Pan Yayıncılık
Barbaros Bulvarı 18/4 Beşiktaş 34353 İstanbul
Tel: 0212-227 56 75-261 80 72
Faks: 0212-227 56 74
www.pankitap.com

Başlangıç Seviyesi
FLÜT METODU
Ceren Oray Hepyücel
gece kitaplığı


Yan Flüt Metodu
Mustafa Arı
4. BASKI
Mustafa ARI
Yan Füt Metodu
4. BASKI
CD



YAN FLÜT METODU

Yazar
Mustafa ARI

Yayın Yönetmeni
D. Günay DEMİREL

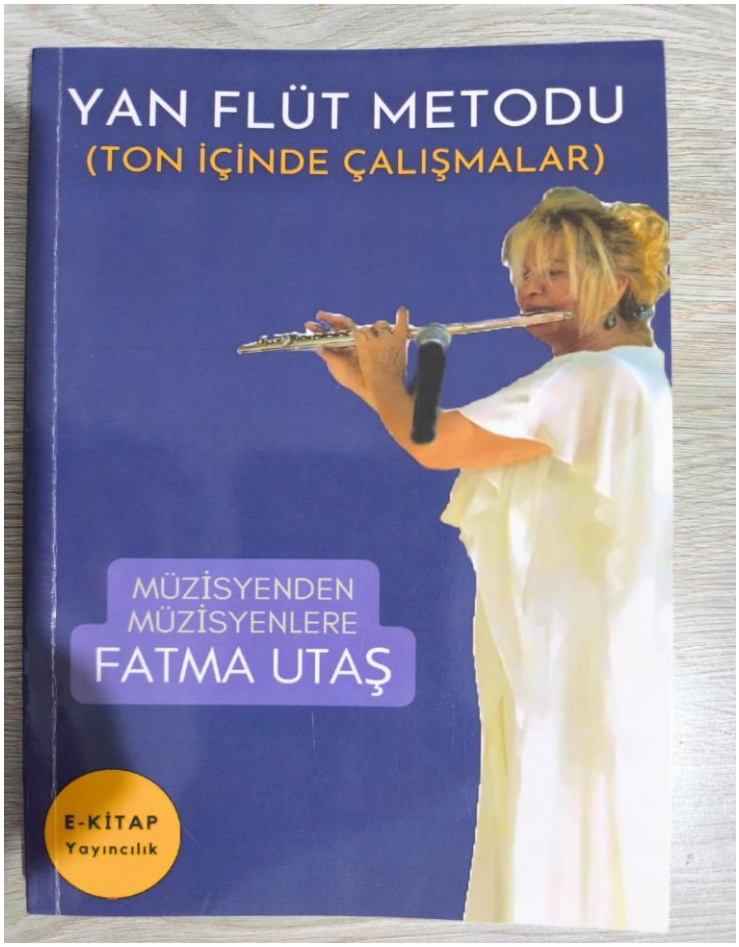
Yazarla İletişim
Tel: (0546) 413 23 43
mustafaari47@hotmail.com

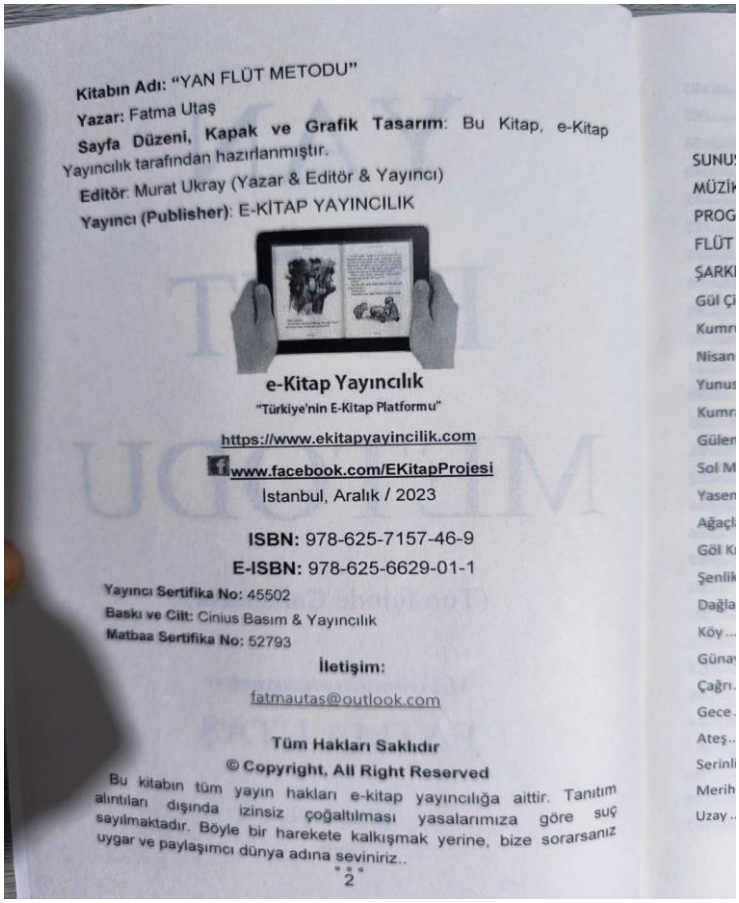
Tunç Yayıncılık
(0212) 525 18 73 - (0532) 665 10 14
Fevzipaşa Cd. Eskibostan Sk. No:1 Kat:1 D:3-4 Fatih/İST.
tuncajans@hotmail.com - tuncajans@gmail.com

Baskı
Akademi Matbaası
Merkezefendi Mh. Davutpaşa Cd. Güven San. Sit. C Blok No: 230
Zeytinburnu/İST.

Yayıncı Sertifika No: 43171
4. Baskı
Nisan 2023
ISBN: 978-625-6993-31-0

5486 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
bu kitabın tüm Yayın Hakları Yazar'a ve Tunç Yayıncılık'a aittir.
Bu eser izin alınmadan basılamaz, aktarılamaz, çoğaltılamaz.


YAN FLÜT METODU
(TON İÇİNDE ÇALIŞMALAR)
MÜZİSYENDEN
MÜZİSYENLERE
FATMA UTAŞ
E-KİTAP
Yayıncılık



Kitabın Adı: "YAN FLÜT METODU"
Yazar: Fatma Utaş
Sayfa Düzeni, Kapak ve Grafik Tasarım: Bu Kitap, e-Kitap Yayıncılık tarafından hazırlanmıştır.
Editör: Murat Ukray (Yazar & Editör & Yayıncı)
Yayıncı (Publisher): E-KİTAP YAYINCILIK

e-Kitap Yayıncılık
"Türkiye'nin E-Kitap Platformu"
https://www.ekitapyayincilik.com
www.facebook.com/EKitapProjesi
İstanbul, Aralık / 2023

ISBN: 978-625-7157-46-9
E-ISBN: 978-625-6629-01-1
Yayıncı Sertifika No: 45502
Baskı ve Cilt: Cinius Basım & Yayıncılık
Matbaa Sertifika No: 52793

İletişim:
fatmautas@outlook.com

Tüm Hakları Saklıdır
© Copyright, All Right Reserved
Bu kitabın tüm yayın hakları e-kitap yayıncılığa aittir. Tanıtım alıntıları dışında izinsiz çoğaltılması yasalarımıza göre suç sayılmaktadır. Böyle bir harekete kalkışmak yerine, bize sorarsanız uygar ve paylaşımcı dünya adına seviniriz..

2

BİR ÇEVRESEL SANAT ÖRNEĞİ: "BROADWAY: 1000 ADIM" PROJESİ

M. Fatih GÖK[1]

Öz

Bu çalışma sanatçı Mary Miss'in *Broadway: 1000 Adım* başlıklı projesinin çağdaş sanatın çevresel sanat pratikleri bağlamında incelenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Proje, sanat ve toplumsal ilişkiler kesişiminde yer alan deneysel bir çalışmadır. Proje kapsamında gerçekleştirilen yerleştirme çalışmaları sürdürülebilir bir çevre inşa etme ve insan-kent yaşamına dair önemli sorgulama alanları açmaktadır. Sokaktan geçen yayalarla rastlantısal olarak etkileşime geçen bu proje bireylerin ve yöneticilerin gündelik ve/veya planlı tercihlerinin sonuçlarına odaklanır. Bu kaçınılmaz karşılaşma sayesinde de görünür olmayan problemleri sanatçı duyarlılığıyla görünür kılarak yüzleşmeye davet eder. İzleyici katılımıyla gerçekleştirilen projeyi çevresel sanat, interaktif sanat ve ilişkisel sanat gibi bağlamlarda incelemek mümkündür. Ayrıca sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştıran geleneğe eklemlenen projenin karmaşık yöntemlerinin incelenmesi projenin bağlamının ve yaklaşımının anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Çevresel Sanat, Broadway: 1000 Adım, Sürdürülebilirlik.

An Example of Environmental Art: "Broadway: 1000 Steps" Project

Abstract

This study aims to analyze artist Mary Miss's project titled *Broadway: 1000* Steps in the context of environmental art practices in contemporary art. The project is an experimental work at the intersection of art and social relations. The installation works realized within the scope of the project open up important areas of questioning about building a sustainable environment and human-urban life. The project focuses on the consequences of the daily and/or planned choices of individuals and administrators as they interact randomly with pedestrians crossing the street. Through this inevitable encounter, it invites us to confront invisible problems by making them visible with an artist's sensitivity. The project, which is realized with audience participation, can be analyzed in contexts such as environmental art, interactive art and relational art. It is also important to examine the complex methods of the project, which is articulated in the tradition that blurs the boundaries between art and life, in order to understand the context and approach of the project.

Keywords: Contemporary Art, Environmental Art, Broadway: 1000 Steps, Sustainability.

GİRİŞ

Bu çalışma Amerikalı sanatçı Mary Miss'in Broadway: 1000 Adım başlıklı projesinin kavramsal çerçevesinin analiz edilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Miss'in en güncel çalışmalarından olan Broadway: 1000 Adım başlıklı projesini incelemeye geçmeden önce onun sanatının merkezinde yer alan Çevresel Sanat pratiğinin ne olduğu ve Miss'in çalışmalarıyla ilişkisini kısaca açıklamak gereklidir. Çevresel Sanat uygulamalarını 1960'lar itibariyle Arazi Sanatı çalışmalarında görülen sanat nesnesinin dönüşümü bağlamında ele almak gerekir. Minimalizm ve Kavramsal Sanat

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, mgok@adiyaman.edu.tr, Orcid: 0000-0001-9686-7888.

etkisiyle dönemin sanatçıları sanatın nesneye olan gereksinimini ve meta değerini sorgulamışlar; bunun sonucunda doğaya dönerek büyük ölçekli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Taş, toprak, ağaç, yaprak, su gibi doğal malzemelerle çalışan bu sanatçılar yarattıkları geçici ve kırılgan çalışmalarla kalıcı, dayanıklı, biricik ve ayrıcalıklı sanat eseri mefhumunu da tartışmaya açmışlardır.

Sanat alanının atölye, galeri ve müze benzeri yapılardan doğa ve beden gibi araçlara yöneldiği bu dönemin devamında 1970'ler ve sonrasında daha ekoloji odaklı yaklaşımlar olarak Çevresel Sanat pratikleri ortaya çıkmıştır. Arazi Sanatı sanatçıları daha kavram ve sanat sorunları odaklı çalışmalar yaparken Çevresel Sanat bağlamında yapılan çalışmalarda doğa bilinci, ekolojik sorunlar, sürdürülebilirlik gibi temalar ön plana çıkmaya başlar. Bu dönüşüm zamanın ruhundan kaynaklanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze gelen süreç göz önüne alındığında artan endüstriyel üretim ve yeni tüketim toplumu ve yine artan nüfusa bağlı sorunlar doğanın kontrolsüzce tahrip edilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda Çevresel Sanat yaratımlarında da bizzat doğanın kendisi sanat eseri olarak kullanılmıştır.

1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı, Toprak Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevresel Sanat gibi yaklaşımların ortak noktası ise ortam odaklı çalışmalar olmalarıdır. Sanatçılar sadece kalıcı sanat eseri mefhumunu tartışmakla kalmamış, eserin gerçekleştirildiği mekanla ilişkisine de vurgu yapmışlardır. Bunun sonucunda görülmüştür ki sanat eseri gerçekleştirildiği veya deneyimlendiği mekândan bağımsız değerlendirilmemelidir. Ortam, araç, yöntem, biçim ve içerik sanatta anlam yaratan katmanlar olarak birbirini beslemektedir. Miss'in Broadway: 1000 Adım başlıklı güncel projesi de eklemlendiği Çevresel Sanat pratikleri bağlamında değerlendirilmelidir.

YÖNTEM

Çalışma, sanatçı Mary Miss'in Broadway: 1000 Adım projesini merkeze alan bir eser analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Miss'in geçmiş dönem çalışmalarının Broadway: 1000 Adım başlıklı projesine etkileri incelenmiştir. Projenin Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat gibi sanat üsluplarıyla ilişkisi araştırılmış ve bu bağlamda nasıl konumlandığı açıklanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Amerikalı sanatçı Mary Miss'in erken dönem çalışmaları 1960'ların Arazi Sanatı örnekleriyle karşılaştırılarak ele alınmalıdır. Açık havada çalışmanın olanaklarını keşfeden Miss, kendi sanatını dönemin avangart Arazi Sanatı sanatçısı Robert Smithson ile karşılaştırarak Arazi Sanatı pratiklerinden ayrışan yönünü vurgulamıştır. Miss'e göre Smithson gibi açık havada çalışan sanatçılar manzarayı büyük bir tuval olarak kullanıyor, üzerine izlerini bırakıyorken; onun çalışmaları genellikle mesafe ölçümleriyle ilgili mütevazi çalışmalardı (Miss & Boyarsky, 1987, s.69).

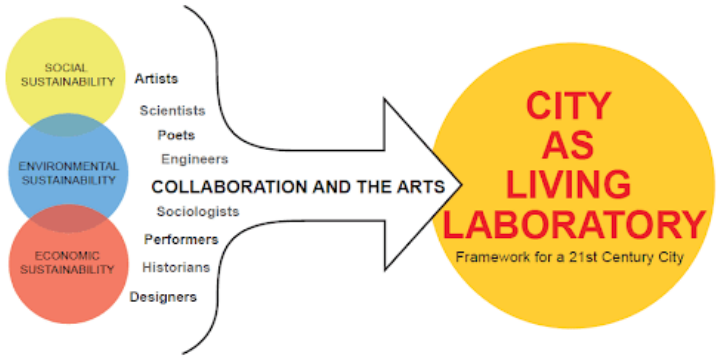
Miss'in çalışmaları mimarlık, peyzaj mimarlığı ve mühendislik gibi disiplinlerle ilişki kurar. Sanatının merkezine kamusal alanları ve çevresel unsurları koymuş olması izleyiciye insan ve çevresi arasındaki ilişkilerin sorgulandığı bir alan açmaktadır. Miss'e göre *yer* onun sanatının aracıdır ve sanatı etrafımızdaki dünyayı anlamaya yardımcı olmada anahtar olarak görmektedir (Tan, 2023). Çalışmaları belirli bir alanın tarihi, ekolojisi ve çevresel özelliklerine dair görünür olmayan durumlara dikkat çekmektedir.

Görsel 1. Greenwood Pond: Double Site, Des Moines, Iowa, 1996 (Photo © Mary Miss, courtesy The Cultural Landscape Foundation). (Marymiss, t.y.a)

Miss'in çevresel sanat pratikleri açısından öncü bir sanatçı olarak görülmesine enden olan sıra dışı çalışmalarından birisi de Görsel 1'de yer alan *Greenwood Pond: Double Site* isimli çalışmadır. 1989-1996 yılları arasında Des Moines Sanat Merkezi yakınında gerçekleştirilen bu proje, suyun altına inen yürüyüş yolları ve gözlem alanlarıyla izleyicide çevresel farkındalığı artırmayı amaçlar. Göl kenarına yerleştirilmiş çalışma doğal çevre ve yapay çevre ilişkisine dair bir düşünce alanı açmaktadır. Miss'in sanatının genelinde olduğu gibi bilimin yöntemlerinin sanatsal amaçlarla kullanılması bu çalışmada da görülmektedir. Bu bakımdan peyzaj mimarlığı ve sanat kesişiminde bir çalışma olarak değerlendirilmelidir. Çalışma ilk bakışta göl çevresinde bir yürüyüş yolu düzenlemesi olarak algılanır. Miss'in insan-çevre ilişkisine dair açtığı sorgulama alanları ise çalışmanın sanatsal yönünü açığa çıkarmaktadır. Çünkü çevresel sanat, bilimin fonksiyonelliğini ve faydacı olma özelliğini önemsememe olanağına sahiptir. Miss'in yürüyüş yolu, bir yürüyüş yolu tasarımının dilini sanat alanına taşıyarak doğayı, çevreyi ve gündelik hayatın deneyimlerini tartışmaya açmıştır.

Görsel 2. 14th Street Union Square Subway Station, 1992-2000, (Marymiss, t.y.b)

Görsel 2'de yer alan 1992-2000 yılları arasında gerçekleştirilen proje New York Union Square metro istasyonunun tarihini ve yapısını vurgulayarak kentsel alanın geçmişini gün yüzüne çıkarmaktadır. Yüz yıldan fazla bir süre geçmişe sahip istasyona zaman içerisinde yapılan güncellemeler ve yenilemeler istasyonun eklektik bir yapı olmasına neden olmuştur. Miss'in çalışması ise yapının zaman içerisinde görünürlüğünü kaybetmiş olan bu katmanlı yapısına işaret etmektedir. Nispeten erken döneme ait fayans duvar kaplamalarının arasında yapının daha eski tarihlerinden kalma mozaik süslemelerin etrafını çerçeveleyerek görünür daha hale getirmiştir. Miss, projenin zorlu hedeflerinden birisinin de bu gürültülü, kalabalık ve telaşlı kamusal alanda, bireyin dikkatini çekecek ve bir anlık düşünme için alan yaratacak bir yol bulmak olduğunu söylemiştir (Miss, t.y.). Bu açıklama Miss'in sanatında sanat eserinin bilinçli ve planlı olarak gidilip izlenilen bir şey olmasından ziyade, gündelik hayat içerisinde *karşılaşılan* ve *fark edilen* bir şey olmasını göstermektedir.



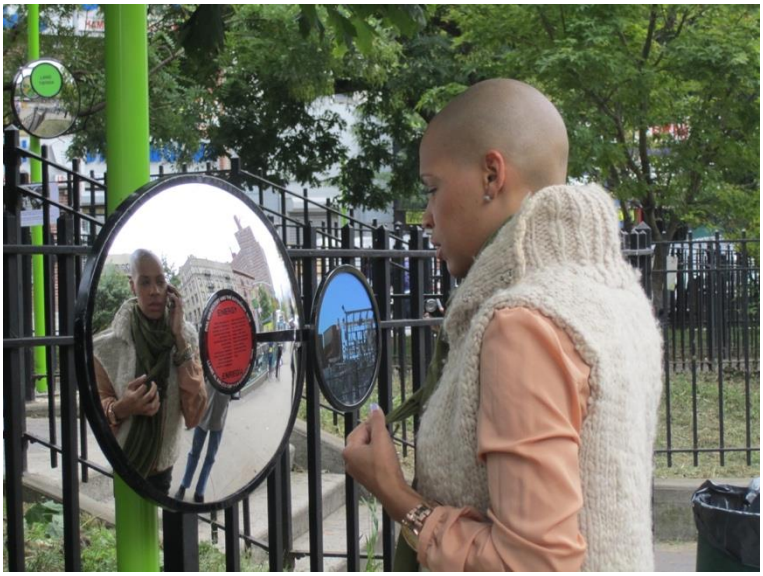
Görsel 3. City as Living Laboratory (CALL) Çerçeve Şeması. (Marymiss, t.y.c)

Mary Miss kısa zaman önce sanatsal pratiğini kamusal alanda çalışan ve iş birliği yapan tek bir sanatçıdan kâr amacı gütmeyen bir kuruluşa dönüştürmüştür (Miss, 2022, s.177). Miss, karmaşık kentsel çevre sorunları ile mücadele etmek için sanatçılar, bilim insanları ve sivillerle birlikte çalışan bir sanat organizasyonu olan City as Living Laboratory'nin (CALL) kurucusudur. 2009 yılında başlattığı bu girişim sanatçıları, bilim insanlarını, şehir planlamacılarını ve halkı bir araya getirerek, sürdürülebilirlik ve çevresel farkındalık konularında iş birliği yapmayı hedeflemektedir. CALL Projesi sanatın toplumdaki rolü, dönüştürücü gücü ve çevre sorunlarına dair getirilebilecek çözüm önerileri konularında yaratıcı potansiyelini ortaya koymaktadır.

Görsel 3'te gösterilen şema CALL projesinin sosyal, çevresel ve ekonomik sürdürülebilirliği sağlamak adına gerçekleştirdiği iş birliklerini göstermektedir. Projenin önemi, karmaşık çevresel meselelere insanları dahil etmek için sanatın yaratıcı, duygusal ve entelektüel gücünü kullanmasıdır. Miss'in işbirlikçi projeleri sadece sokaktan geçen insanları değil kentin yöneticilerini ve bürokratları da hedef alır. Miss, şehirleri yönetenlerin, sanatçıları, görsel düşünürleri, tasarımcıları ve şairleri, şehirlerin karşılaştığı tüm karmaşık sorunlarla başa çıkmada gerçekten çok önemli bir role sahip kişiler olarak görmelerini sağlamaya çalışır (McGregor & Piechocki, 2016, s.271). CALL projesi ile bilim insanları ve sanat arasında bir ortaklık kurarak kamusal alanların yeniden tasarlanmasında doğanın öncelendiği yaratıcı alternatifleri araştırmaktadır. CALL projesi başka sanatçı ortaklıkları ve farklı sorunlara dair çözüm önerilerini araştıran pek çok alt projeleri içermektedir. Bu projelerden birisi de bu araştırmanın da odağında bulunan Broadway: 1000 Adım başlıklı projedir.

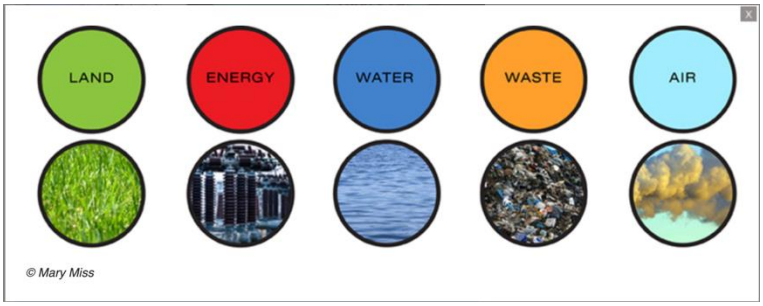
Mary Miss'in 2009 yılında başlattığı ve hâlâ süregelen *Broadway: 1000 Adım* projesi, sanat, bilim ve toplumun kesişiminde yer alan yenilikçi bir kentsel sanat girişimi olarak düşünülebilir. Projenin hedefi, tam olarak uygulandığında, New York'un en uzun caddesi olan Broadway

boyunca dağılmış yirmi kadar *merkezi* harekete geçirmek ve caddeyi bir *Yeşil Koridor* olarak yeniden tasarlamaktır (Cityaslivinglab, t.y.). Şehrin insanlarının temas edebileceği ve diyalog kurabileceği ölçekte konumlandırılmış yerleştirme çalışmaları ekosistemi şekillendiren büyük ve küçük ölçekli kararları sorgulatır. Bireylerin bireysel eylemlerinin yarattığı kümülatif güç çalışmanın temel ilham kaynağıdır (Cityaslivinglab, t.y.). Proje doğanın ve kentsel çevrenin her zaman dinamik olduğuna işaret ederken, bireylerin bunun üzerindeki etkisini de görünür kılmaktadır.



Görsel 4. Broadway: 1000 Adım Projesi. (Cityaslivinglab, t.y.)

2013 yılında interaktif bir uygulama olarak caddenin çeşitli noktalarına merkezler kurulmuştur. Parlak yeşil renkli direkler üzerinde yer alan ayna, metin ve ses gibi unsurlar yoldan geçen yayaların ilk dikkatini çeken unsurlardır. Üzerlerinde ekoloji odaklı metinler bulunan dış bükey aynalarda yansıyan görüntüsü izleyiciyi de esere dahil eder. İzleyicinin görüntüsü dışında aynadan yansıyan şey kenti oluşturan öğeler ve doğanın kendisidir. Bu noktada kentin öğeleri mimari yapılar, enerji hatları, atık ve su şebekesi gibi görünür olan ve olmayan yönleriyle kenti oluşturan yapılardır. Ayna ve metinler aracılığıyla kentin elemanlarına işaret edilmesi, kentlerin ekosistem üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedir.



Görsel 5. Broadway: 1000 Adım projesi renk kodları. (Grahamfoundation, t.y.)

Metin, ses ve renk bu yerleştirmelerde bir arada kullanılmıştır. İzleyicinin göz hizasında yerleştirilmiş çalışmalarda rengin izleyiciyi içerikle ilgili yönlendirmek için bir diyagram olarak kullanıldığı görülür. Örneğin arazi için yeşil, enerji ile ilgili bir yerleştirme için ise kırmızı işaretler kullanılmıştır. Renkler aynı zamanda direklerin dışında kentsel çevrenin elemanlarını

işaretlemek için de bir diyagram olarak kullanılmıştır. Örneğin bir kanalizasyon giderinin etrafı atık başlığındaki renk koduyla çevrelenmiştir. Bu yaklaşım, kentle bütünleşmiş ve görünür olmayan fakat gündelik yaşamın çok önemli parçalarını oluşturan öğelerin görünür hale getirilmesini sağlar.

Diyagramlar, haritalar ve işaretler yoluyla görselleştirme de projenin temel yaklaşımlarındandır. Çalışmanın çoklu merkezlerinden birinde kaldırım üzerinde bir daire içerisinde *şu anda buradasınız* yazısı yer alır. Bu yazı haritalarda kullanılan temel yönlendirme yaklaşımlarındandır. Bu daireden çıkan oklarla şehrin suyunun hangi yönden ve mesafeden geldiği, atıkların hangi yöne ve uzaklığa taşındığı, enerjinin hangi yönden ve mesafeden geldiği gibi kent yaşamına dair görünür olmayan bilgiler verilir. Kent sokaklarına yerleştirilen bu görselleştirmelerle zorunlu olarak karşılaşan kentli bireyler modern kent yaşamını sağlayan fakat görünür olmayan unsurlar ile yüzleşmektedir. Ses ise yerleştirmelerde yer alan ve izleyicinin konu hakkında daha fazla bilgi almak için arayabilecekleri bir telefon numarası üzerinden dolaylı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Direklerin üzerinde yer alan iletişim bilgileri üzerinden bireylere ek bilgiler sağlanır.

SONUÇ

Sonuç olarak Mary Miss'in sanatı, insan çevre ilişkisinin tam kesişim noktalarında konumlanarak çevresel farkındalık yaratır. Sanatı salt bir estetik deneyim alanı olarak değil, toplumsal ve çevresel sorunların çözümüne dair bir deneyim alanı olarak ele almaktadır. Miss'in kendi sanatsal yolculuğu içerisinde geliştirdiği sanat yapma pratiği, aynı zamanda günümüz sanatının alternatif ifade olanaklarına örnektir. Miss'in sanatı incelendiğinde başlangıçta çevreyle ilişkili bireysel araştırmalar içerdiği görülmüştür. Bu bireysel tutumun yaklaşık olarak 2009 sonrası dönemde CALL projesiyle birlikte geniş katılımlı ve bilim-sanat ortaklığında konumlandığı görülmüştür. Günümüz sanatındaki işbirlikçi sanatçı örnekleri incelendiğinde kentsel çevrenin inşasında bilim insanlarının yaklaşımlarıyla sanatçıların yaratıcı yaklaşımlarının diyaloğu sorunların anlaşılmasında ve çözümünde alternatif gerçekliklere imkân tanımaktadır.

KAYNAKÇA

Tan, D. (2023, 15 Ağustos). Place Is My Medium: Mary Miss Finds Art Under Ground. *Moma*. https://www.moma.org/magazine/articles/938?utm, Erişim tarihi: 14.06.2025

Cityaslivinglab. (t.y.). https://www.cityaslivinglab.org/broadway-1000-steps, Erişim tarihi: 14.06.2025

Grahamfoundation. (t.y.) http://www.grahamfoundation.org/grantees/3739-broadway-1000-steps, Erişim tarihi: 14.06.2025

Marymiss. (t.y.a). https://marymiss.com/projects/greenwood-pond-double-site/, Erişim tarihi: 14.06.2025

Marymiss. (t.y.b). https://marymiss.com/projects/14th-street-union-square-subway-station/, Erişim tarihi: 14.06.2025

Marymiss. (t.y.c). https://marymiss.com/projects/department-of-design-and-construction/, Erişim tarihi: 14.06.2025

Miss, M. (t.y.). 1992-2000 | 14th street union square subway station. Marymiss. https://marymiss.com/projects/14th-street-union-square-subway-station/, Erişim tarihi: 14.06.2025

Miss, M. (2022). City as living laboratory: creating a new narrative for climate change and the public realm. A. Arthurs & M. F. DiNiscia (Ed.), *Are the arts essential?* içinde (s.177-185). New York University Press

Miss, M. & Boyarsky, A. (1987). Mary Miss: Projects 1966–1987: AA MEMBERS' ROOM & BEDFORD SQUARE 7-31 OCTOBER 1987. *AA Files, (16)*,69–77. http://www.jstor.org/stable/29543617

Mcgregor, J. & Piechocki, R. (2016). Contextualizing the Public in Social Practice Projects. C. K. Knight & H. F. Senie (Ed.), *A Companion to Public Art* içinde (s.268-284). Wiley

ÖZEL MÜZİK KURSLARINDA EĞİTİM GÖREN ÇOCUKLARIN VE AİLELERİNİN ÇALGI ÖĞRENİM SÜREÇLERİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Berrin ALTINOVA[1]

Öz

Bu çalışmanın amacı, özel müzik kurslarında eğitim gören çocukların ve velilerinin kurs merkezinden beklentilerini belirlemektir. Özel müzik kurslarının seçiminde öne çıkan özelliklerine, fiziki ve eğitim koşullarına, alınan çalgı eğitiminin çocukların mesleki yönelimlerine katkılarına öğrenci ve öğrenci velilerinin görüşleri doğrultusunda ulaşmaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan görüşme tekniği kullanılmıştır. Veri toplama sürecinde, gönüllü olarak katılım sağlayan 6 öğrenci ve 6 öğrenci velisi ile görüşmeler yapılmış ve veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Görüşme formunda "Fiziki Koşullar", "Eğitim Koşulları", "Ailenin Eğitim Sürecindeki Yeri", "Ailenin Çocuklarından Beklentileri", "Öğrencilerin Öğrenim Süreçleri" olmak üzere beş ana tema belirlenmiş elde edilen veriler doğrultusunda alt tema ve kodlar oluşturulmuştur. Araştırma sonuçları, velilerin kursun fiziki koşullarının içerisinde bulunan derslik koşullarının yeterli olduğu, kurs konumunun veliler için önemli olduğu, kurs merkezinde bekleme alanı bulunmasının gerekli olduğu ve özellikle deprem sonrası bina güvenliğine ekstra önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Eğitim koşullarının içerisine giren kurs seçimi kriterleri sorusuna velilerin çoğunluğunun tavsiye üzerine karar verdiğini belirttiği, ders süresinin yeterli olduğu, kurs merkezinde eğitim veren öğretmenden çocuğuna dersi sevdirmesi, iyi bir iletişim kurması beklentilerinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ailenin eğitim sürecindeki yeri başlığı altında bulunan çalgı seçimi konusunda ailenin çoğunlukla seçimi çocuklara bıraktığı görülmektedir. Velilerin görüşleri çalgı maliyetinin ve çalgı taşınabilirliğinin önemsiz olduğudur. Yaşanılan koşullara bağlı olarak velilerin verdiği yanıtlara göre çalgı sesinin önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ailelerin çocuklarının eğitim aldığı çalgı ile profesyonel bir gelecekleri olmasını ve eğitim aldıkları çalgı ile ilgili mesleklerinin olmasını istedikleri görülmektedir. Öğrencilerin öğrenim süreçlerine ilişkin görüşleri görüşme formunda "Dersin Eğlenceli Geçme Durumu", "Motivasyon Kaynakları", "Derse Gelirken Hissedilen", "Çalgı Dersi Süresinin Yeterliliği", "Çalgı Belirleme Durumu", "Çalgısını Meslek Olarak Seçme Durumu" olmak üzere altı alt tema belirlenmiş ve kodlar oluşturulmuştur. Araştırma sonuçları, öğrencilerin görüşlerine göre dersin eğlenceli geçtiği, motivasyon kaynaklarının öğretmenin yaptığı destekleyici konuşma olduğu, çalgı dersi süresinin yeterli olduğu, çalgısı ile ilgili meslek seçme durumunun eşit görüşte olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Kursları, Çalgı Eğitimi, Öğrenci Görüşleri, Veli Görüşleri.

Opinions of Children Studying in Private Music Courses and Their Families on Instrument Learning Processes

Abstract

The aim of this study is to determine the expectations of children and their parents who receive education in private music courses from the course center. The aim is to reach the prominent features, physical and educational conditions, and the contributions of the instrument education received to the vocational orientations of the children in line with the opinions of the students and their parents in the selection of private music courses. The interview technique, which is one of the qualitative research methods, was used in the study. In the data collection process, interviews were conducted with 6 students and 6 parents who

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi

participated voluntarily, and a semi-structured interview form was used as a data collection tool. The obtained data were analyzed with the content analysis method. Five main themes were determined in the interview form as “Physical Conditions”, “Educational Conditions”, “The Place of the Family in the Education Process”, “The Expectations of the Family from Their Children”, and “Students' Learning Processes”, and sub-themes and codes were created in line with the obtained data.The research results have shown that the physical conditions of the course are sufficient for the parents, the location of the course is important for the parents, there is a waiting area in the course center, and they attach extra importance to building safety, especially after the earthquake. In response to the question of course selection criteria, which is included in the education conditions, it has been concluded that the majority of the parents stated that they made their decision based on advice, the lesson duration was sufficient, and they expected the teacher who provided education in the course center to make their child love the lesson and establish good communication. It is seen that the family mostly leaves the choice to the children regarding the choice of instrument, which is under the title of the place of the family in the education process. The opinions of the parents are that the cost of the instrument and the portability of the instrument are unimportant.According to the answers given by the parents depending on the living conditions, it was concluded that the sound of the instrument is important. It is seen that families want their children to have a professional future with the instrument they are trained in and to have a profession related to the instrument they are trained in. In the interview form regarding the students' views on their learning processes, six sub-themes were determined as "Enjoying the Lesson", "Sources of Motivation", "Feelings While Coming to the Lesson", "Sufficiency of the Duration of the Instrument Lesson", "Status of Determining the Instrument", "Status of Choosing the Instrument as a Profession" and codes were created. According to the research results, it was concluded that the lesson was fun, the sources of motivation were the supportive speech of the teacher, the duration of the instrument lesson was sufficient and the situation of choosing a profession related to the instrument was equally agreed upon.

Keywords: Music Courses, Özengen Music Education, Instrument Education, Family Wiews.

GİRİŞ

Türkiye’deki özel müzik kursları, resmî kurumlarca önceden belirlenmiş standartlara bağlı kalmaksızın sahip oldukları imkanlar doğrultusunda eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu durum, özel müzik kursları arasında eğitim sürecinde farklılıklara ve bazı tutarsızlıklara yol açmaktadır. Var olan durumun tespit edilmesi amacıyla özel müzik kurslarında eğitim gören çocukların velilerinin kurs hakkında görüşlerinin elde edilmesi, bu kursların eğitim-öğretim faaliyetleri hakkında bilgi toplanmasını sağlayacaktır. Bu amaçla, özel müzik kurslarındaki eğitim-öğretim faaliyetleri veli görüşleri doğrultusunda belli değişkenler açısından incelenmiştir. Eğitim en genel anlamıyla “Bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci” (Ertürk, 1979, s.12) olarak tanımlanmaktadır. Eğitim; süreç itibariyle formal ve informal olmak üzere iki şekilde yapılır. Belli amaçlarla planlı ve kontrollü olarak yapılan şekli formal; süreç içinde kendiliğinden yaşananlarla oluşan şekline ise informal eğitim denir. Müzik eğitimi ise temelde, bir müzikal davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir (Uçan, 1997: 10).

Müzik eğitimi temelde üç ana kola ayrılır. Bunlar:

1. **Genel Müzik Eğitimi:** Müziğe ilgisi, yeteneği olsun veya olmasın herkese verilmesi gereken müzik eğitimidir.
2. **Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi**: İsteğe ve ilgiye bağlı olarak verilen müzik eğitimidir.

3. **Mesleki Müzik Eğitimi**: Müziğe ilgili ve yetenekli kişilere belli sınavlar uygulanarak seçilen bireylere verilen müzik eğitimidir (Uçan, 1997).

Türkiye'deki müzik eğitimi alanında yapılan bilimsel çalışmalarda, amatör kelimesinin yerine Türk Dil Kurumu Sözlüğündeki karşılığı olan 'özengen' kelimesinin sıklıkla kullanıldığı ve bu ifade biçiminin müzik eğitimi camiasında benimsendiği görülmektedir. Özengen müzik eğitimi; genel müzik eğitiminde verilenlerle yetinmeyip, müziğe karşı özel ilgi ve sevgi besleyenlere verilen eğitim türüdür. Genel müzik eğitimini destekler, mesleki müzik eğitimine kaynak oluşturur (Buzduğu, 2010:6). Bireyin yaş, meslek ya da akademik geçmişine bakılmaksızın herkese açık olmasıyla dikkat çeker. Bireylerin boş zamanlarını verimli ve anlamlı şekilde değerlendirmesine olanak sağlayan bu kurumlar aynı zamanda sosyal etkileşimi arttıran, duygusal gelişimi destekleyen ve yaşam kalitesini yükselten bir öğrenme alanı sunar. Müziksel farkındalık yaratma, temel düzeyde çalgı çalma, şarkı söyleme, nota okuma gibi kazanımlarla bireyin müziksel hayatına katkı sağlar. Özengen müzik eğitimi, bireylerin henüz meslek seçimi aşamasına gelmeden önce, müzikle tanışmalarını ve temel düzeyde müziksel bilgi-beceriler kazanmalarını amaçlayan bir süreçtir. Bu eğitim, örgün eğitim kurumlarının yanı sıra okul niteliği taşıyan özel kurumlar ve çeşitli yaygın eğitim kurumlarında da sunularak, bireylerin müziğe yönelik ilgilerini keşfetmelerine ve ilerideki mesleki tercihlerinde bu ilgiyi değerlendirmelerine olanak tanır. Özetle özengen müzik eğitimi hem örgün hem de yaygın eğitim içerisinde verilmektedir.

Çalışmanın konusu olan müzik kursları, özengen müzik eğitiminin verildiği kurumlar arasında yer alır. Türkmen (2017)'e göre, bireylerin müzikle tanışmasını sağlayan bu kurumlarda verilen çalgı eğitimi, müzik eğitimi alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, Ataman ve Güler'in (2021) çalışmasında, özengen müzik eğitimi kapsamında çalgı çalmayı öğrenen bireylerin kişisel yaşantı, sosyal çevre ve müziği meslek edinme düşüncesi üzerinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Benzer bir görüş sunan Yıldıza (2002) göre, küçük yaşlardan itibaren müziksel aktivite içinde bulunarak müzikle beslenen ve desteklenen çocukların ruhsal ve bedensel yönden daha sağlıklı bir gelişim sergiledikleri gözlenmektedir. Burton ve Taggart'ın (2011) çalışmasında, özellikle erken çocukluk döneminde müzik ile yakın ilişkide olan bireylerin, ilerleyen hayatlarında birçok alanda daha gelişmiş özelliklere sahip oldukları ve daha etkili öğrenme sürecine girebildikleri ortaya koyulmuştur.

Günümüzde birçok öğrenci ve velilerinin çalgı eğitimine önem verdiği görülmektedir. Karan (2011), özengen müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitimi alan öğrencilerin, çoğunlukla kendi istekleri ve ailelerinin teşviki ile başladıkları, severek ve isteyerek devam ettikleri ve zorunlu olmadıkça derslere devamsızlık yapmadıkları görülmüştür. Yapılan bazı çalışmalarda, çalgı eğitimi alan çocukların öğrenim gördükleri okullardaki müzik derslerine olan ilgilerinin arttığı da gözlemlenmektedir. Örnek olarak Türk'ün (2018) çalışmasında, çalgı eğitimi alan öğrencilerin, çalgı eğitimi almayan öğrencilere göre müzik dersini daha eğlenceli bulduğu ve müzik haftalık dersi saatinin daha fazla olmasını istedikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Öğrencilerin ve ailelerinin müzik kurslarında eğitim veren öğretmenden beklentileri dikkate alındığında ailelerin, iletişim dili kuvvetli, çocuklarıyla ilgili ve alanında uzman kişileri tercih ettiği görülmektedir. Hancıoğlu'nun (2010) çalışmasında, öğretmen seçimi yaparken en çok dikkat edilen hususun öğretmenin mesleki deneyimi olduğu, daha sonra eğitim durumu, kariyeri ve alanında tanınma özelliklerine bakıldığı anlaşılmaktadır. Bu kurumlarda eğitim veren öğretmenlerin kullandıkları kaynaklar ve yöntemler de çalgıda gelişim açısından büyük önem taşımaktadır.

Tüm bu bilgiler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi "Özel müzik kurslarında eğitim gören çocukların ve ailelerinin çalgı öğrenim süreçlerine yönelik görüşleri nasıldır?" şeklinde oluşturulmuştur.

Alt Problemler

1. Özel müzik kurslarının veli görüşlerine göre fiziki koşulları nasıldır?
2. Özel müzik kurslarının veli görüşlerine göre eğitim koşulları nasıldır?
3. Özel müzik kurslarından eğitim alan öğrencilerin velilerinin eğitim sürecine dahil olma durumu nasıldır?
4. Özel müzik kurslarından eğitim alan öğrencilerin velilerinin çocuklarından aldıkları öğrenime yönelik beklenti durumları nasıldır?
5. Özel müzik kurslarından eğitim alan öğrencilerin öğrenim süreçlerine ilişkin görüşleri nasıldır?

YÖNTEM

Durum tespitine yönelik yapılmış bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak çalışmada kullanılmak üzere araştırmacı tarafından yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formunda beş ana tema belirlenmiş ve özel müzik kursunda öğrenim gören çocuklar ve ailelerinden bu temalara yönelik görüşleri alınmıştır. Araştırmanın veri toplama sürecinde görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Görüşme, amacı bilgi toplamak olan bir sohbettir (Berg ve Lune, 2015). Başka bir ifade ile görüşme, araştırmaya dahil edilen bireylerin bir konu ya da durum hakkında duygu ve düşüncelerinin anlaşılması etkinliğidir. (Karataş, 2017). Araştırmada elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e (2013) göre içerik analizinde, benzer veriler belirli kavram ve temalar dahilinde bir araya getirilerek yorumlanmaktadır.

Çalışma Grubu

Bu araştırmada, Malatya'daki özel bir kursta çalgı eğitimi alan 9-11 yaş aralığındaki öğrenciler ve aileleri çalışma grubu olarak belirlenmiştir. Katılımcılara ait demografik özellikler aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 14

Öğrenci Katılımcıların Yaş Değişkenine Göre Dağılımları

Yaş	f	%
11	3	50
9	2	33,3
10	1	16,7
Toplam	6	100

Tablo 1'de öğrenci katılımcıların 9-11 yaş aralığında oldukları, çoğunluğun 11 yaşında oldukları görülmektedir.

Tablo 15

Öğrenci Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine Göre Dağılımları

Cinsiyet	**f**	**%**
Kız	4	66,7
Erkek	2	33,3
Toplam	6	100

Tablo 2'de öğrenci katılımcıların cinsiyet dağılımında kız öğrencilerin erkek öğrencilerden fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 16

Öğrenci Katılımcıların Çalgı Değişkenine Göre Dağılımları

Çalgı	**f**	**%**
Keman	2	33,3
Gitar	2	33,3
Piyano	2	33,3
Toplam	6	100

Tablo 3'te öğrenci katılımcıların çalmış oldukları çalgı dağılımlarının eşit olduğu görülmektedir.

Tablo 17

Veli Katılımcıların Yaş Değişkenine Göre Dağılımları

Yaş Aralığı	**f**	**%**
35-40	2	33,3
41-45	4	66,7
Toplam	6	100

Tablo 4'te veli katılımcıların yaş aralığının 35-40, 41-45 olduğu, çoğunluğun 41-45 yaş aralığında olduğu görülmektedir.

Tablo 5

Veli Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine Göre Dağılımları

Cinsiyet	**f**	**%**

Kadın	3	50
Erkek	3	50
Toplam	6	100

Tablo 5'te veli katılımcıların cinsiyet dağılımlarında kadın erkek eşit olduğu görülmektedir.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Çalışma grubunda bulunan velilerin çocuklarının öğrenim gördükleri özel müzik kursunun fiziki imkân ve özellikleri hakkındaki görüşleri tablo 6 da sunulmuştur.

Tablo 6

Veli Katılımcıların Kursun Fiziki Koşullarına İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Kod	Katılımcılar
Fiziki Koşullar	Derslik Koşulları	Yeterli (f=5)	Geniş	(V2)
		Yetersiz (f=1)	Ses Yalıtımı	(V5)
	Kursun Konumu	Önemli (f=5)	Eve Yakınlık	V(1,4,5,6)
			Araç Parkı	V(5)
			Ulaşım	V(2)
		Önemsiz (f=1)	Öğretmen	V(3)
	Bekleme Alanı	Önemli (f=6)	Kapalı Ortam	V(1,2)
			Çocuk	V(3,4,6)
			İkram	V(5)
	Güvenlik	Endişeli (f=4)	Deprem	V(2,3,5)
			Acil Çıkış	V(2,5)
			Süre	V(6)
			Hijyen	V(3)
		Endişesiz (f=2)	Zemin Kat	V(1)
			Bekleme	V(4)

Tablo 6'da elde edilen verilere göre kurs merkezinin fiziki koşulları ile ilgili soruların 4 başlık altında incelendiğini görmekteyiz. Bunlar; Derslik koşulları, kurs merkezinin konumu, bekleme

alanı ve güvenlik sorunudur. Derslik koşullarını velilerin çoğunluğunun (f=5) yeterli bulduğu bir velinin (V2) ise yetersiz bulduğu tespit edilmiştir. Kurs merkezinin konumunun önemli olduğu görüşünde olan velilerin (f=5) ağırlıklı olarak eve yakın bir kurs merkezi tercih ettiği görülmektedir. Veli katılımcılar (f=6) kurs merkezinde bekleme alanının olması çocuklarının ders sırasında daha rahat ve güvende hissetmelerini sağladığı için önemli olduğu görüşündedir. Kurs merkezinin güvenliği konusunda endişeli olduğunu belirten veliler (f=4) bunun ilk sebebinin deprem olduğunu belirtmişlerdir ve olası bir yangın riskine karşı acil çıkış kapılarının olması gerektiğini söylemişlerdir.

Kursun fiziki koşullarına yönelik veli görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V5: "Hayır düşünmüyorum, ses yalıtımı bulunan bir ortamda çalgı derslerinin daha verimli işlenebileceğini düşünüyorum."

V6: "Evet, eve yakın olması zaman açısından bizler için önemli oluyor."

V5: "Evet konumun evime yakın olması bulunduğu yerde park yeri sorunu yaşamamak ve merkezi bir yerde olması önemli."

V3: "Çok önemli, çocuğum açısından baktığımda onu bekliyor oluşum bir güven katıyor ve daha rahat oluyor bu rahatlık dersine de yansıyor. Benim için konfordan ziyade bekleyebileceğim bir alan olması yeterli."

V2: "Evet önemli, çocuğumu yazın serin bir yerde kışın ise sıcak bir yerde beklemek isterim."

V3: "Tabii ki önemli, özellikle deprem sonrası bina güvenilirliğine ekstra dikkat etmek durumundayız. Hijyen de önem verdiğim konular arasında çocuğumu teslim ettiğim yerin temiz bir ortam olmasını isterim."

V5: "Evet özellikle deprem sonrası bu gibi konularda aile olarak daha çok endişelerimiz olmaya başladı. Bulunduğu binanın sağlamlığı, yangın çıkışı olması önemli bir konu."

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Çalışma grubunda bulunan velilerin çocuklarının öğrenim gördükleri özel müzik kursunun eğitim koşulları hakkındaki görüşleri Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7

Veli Katılımcıların Kursun Eğitim Koşullarına İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Kod	Katılımcılar
Eğitim Koşulları	Kurs Seçim Kriterleri	Var (f=5)	Tavsiye	V(2,4,5,6)
			Öğretmen	V(3)
			Araştırma	V(2,3)
		Yok (f=1)	Tesadüf	V(1)
	Ders Süresi	Yeterli (f=6)	Fiziksel Yorgunluk	V(2)

		Sıkılmak	V(3)
Haftalık Ders Tekrarı	Yeterli (f=4)	Mevsimsel	V(3,6)
		Okul Dönemi	V(4,6)
	Yetersiz (f=2)		V(2)
Öğretmen Yeterliliği	Yeterli (f=6)	Memnuniyet	V(1,5)
		Branş	V(2)
		İlerleme	V(3,4,6)
Öğretmenden Beklentiler		Yönlendirme	V(2,4)
		Sevgi	V(2,3,5)
		İlerleme	V(1)
		İletişim	V(4,5,6)
		Dönüt	V(3,6)

Tablo 7'de elde edilen verilere göre velilerin çoğunluğunun (f=3) kurs merkezi seçimini tavsiye üzerine yaptığı görülmektedir. Veli katılımcılar (f=6) ders süresinin yeterli olduğunu, bunun sebebinin ise gün içinde yaşanılan fiziksel yorgunluk ve öğrencinin yaş aralığı itibariyle dikkatinin belirli bir süre sonra dağılması sonucu sıkılması olduğunu belirtmişlerdir. Veli katılımcıların çoğunluğu (f=4) haftalık ders tekrarı süresinin kış aylarında öğrencinin okulu olması nedeniyle yeterli bulduklarını belirtmişlerdir. Eğitim aldıkları öğretmenin yeterliliği konusunda görüşlerini belirten veliler, öğretmeni yeterli bulduklarını, branşlarında iyi olduklarını belirtmiştir. Velilerin çoğunluğu (f=3) çocuklarının çalgısında iyi ilerleme sağlamasının öğretmenin yeterliliği ile ilişkilendirmiştir.

Kursun fiziki koşullarına yönelik veli görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V2: "Biraz araştırma yaptım tanıdık müzik öğretmeni arkadaşımız vardı ona danıştım bu şekilde karar verdik."

V4: "Kriter olarak düşünmedik arkadaş tavsiyesi ile karar verdik."

V2: "Yeterli olduğunu düşünüyorum. Çaldığı müzik aletine göre yaşadığı fiziksel yorgunluk nedeniyle 1 saat üstü bir çalışmanın verimli olmayacağını düşünüyorum."

V3: "Çocuğumun yaş grubu çabuk sıkılmaya el verişli olduğu için evet yeterli olduğunu düşünüyorum."

V6: "Bizimde haftada bir getirebiliyor oluşumuzdan ve okul zamanı oluşan yoğunluktan dolayı yeterli olduğunu düşünüyorum. Bu süre yazın iki güne çıkabilir."

V3: "Kış aylarında haftada bir yeterli fakat yazın bu sürenin haftada iki olması gerektiğini düşünüyorum."

V2: "Kendi branşlarında dersler verdikleri için yeterli eğitimi aldıklarını düşünüyorum. Yeterlilikleri konusunda bir endişem yok."

V6: "Çok bilgi sahibi değilim ama çocuğumun iyi ilerlediğini düşünüyorum."

Tablo 7'de veli katılımcıların kursta eğitim veren öğretmenden beklentilerine yer verilmiştir. Elde edilen verilere göre velilerin öğretmenden beklentileri çoğunlukla (f=3) çocuklarına dersi sevdirmeleri ve iyi bir iletişim diline sahip olmaları gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Doğru bir yönlendirme, ders sonu öğretmenden çocuğu ile ilgili aldığı dönütlerde beklentileri arasında olduğu görülmektedir.

Veli katılımcıların kurs öğretmeninden beklentilerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V2: "Öğretmenden beklentim çocuğuma dersi sevdirmesi ve doğru yönlendirmesi."

V3: "Her şeyden önce beklentim çocuğumun severek geleceği bir öğretmen olması. Çocuğumun eksikliklerini gören ve bunu objektif bir şekilde aktaran bir öğretmen olmasını beklerim."

V4: "Doğru bir teknikle ilerletiyor olması ve çocuğumla iletişiminin kuvvetli olması."

V6: "Öğretmenin çocuğumla iyi bir iletişim kurması, ders sonlarında bize bilgi vermesi eksiklikleri açık bir dille söylemesi beklentilerim arasında."

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Tablo 8

Veli Katılımcıların Çalgı Belirlemeye İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcılar
Ailenin Eğitim Sürecindeki Yeri	Çalgının Belirlenmesi	Öğretmen Yönlendirmesi	V(3)
		Aile Yönlendirmesi	V(1)
		Çocuğun Tercihi	V(2,3,4,5,6)

Tablo 8'de veli katılımcıların çocuklarının çalgısını belirlemeye ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre çoğunlukla (f=3) çocuğun çalgı seçiminin kendi tercihi olduğu ilgi ve isteğine göre seçim yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

Veli katılımcıların çalgı belirlemeye yönelik görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V1: "Ben kemanı çok seviyorum çocuğum da denedi ve kemanı seçti."

V3: "Benim için önemli olan çocuğumun isteğiydi seçimi kendisine bıraktım, okuldaki müzik öğretmeninden bilgi alarak yönlendirmesini de dikkate aldım."

V2: **"**Seçimi kendisine bıraktım ilgisi olan çalgıyı çalmasını istedim."

Tablo 9

Veli Katılımcıların Çalgının Taşınabilirlik Durumu ve Çalgının Maliyetine İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Katılımcılar	F	%
Ailenin Eğitim Sürecindeki Yeri	Çalgının Maliyeti	Önemsiz	V(1,2,3,4,5,6)	6	100
	Çalgının Taşınabilirliği	Önemli	V(1)	1	16,6

Önemsiz	V(2,3,4,5,6)	5	83,3

Tablo 9'da veli katılımcıların çocuklarının eğitimini aldıkları çalgının taşınabilirlik ve maliyeti durumuna ilişkin görüşleri görülmektedir. Veli katılımcıların çoğunluğu (f=5) çalgının taşınabilirlik durumunun önemsiz olduğunu ve tüm katılımcıların (f=6) çalgının maliyetinin önemsiz olduğunu belirtmişlerdir.

Veli katılımcıların çalgının taşınabilirlik durumuna ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V1: "Evet taşınabilirliği önemliydi."

V3: "Hayır önemli değil evet taşıması güç bir çalgı fakat sorun değil."

Veli Katılımcıların Çalgı Maliyetinin Önemine İlişkin Görüşleri

V4: "Önemli değildi istediği çalgı olması önemliydi."

V3: "Bizim için önemli değildi, ekonomik durum elbette hepimizin istemeden de olsa önem verdiği bir konu ama konu çocuğumuz olunca önemli olan sadece onun istekleri oluyor."

Tablo 10

Veli Katılımcıların Yaşanılan Koşullara Göre Çalgı Sesine İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcılar
Ailenin Eğitim Sürecindeki Yeri	Çalgının Belirlenmesi	Çalgının Sesi	Çevreye Rahatsızlık	V(2,4,5,6)
			Susturucu	V(1)
			Kulaklık	V(4)
			Çocuk	V(3)

Tablo 10'da veli katılımcıların yaşanılan koşullara göre çalgı sesine ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre velilerin çoğunluğu (f=4) çevreye rahatsızlık vermemek adına çalgı sesine önem verdiğini belirtmiştir.

Veli katılımcıların yaşanılan koşullara göre çalgı sesine ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V1: "Evet yaşadığımız koşullara bağlı olarak çalgının sesi önemli, bir susturucuyla kullanabilmek daha rahat çalışmasına sebep oluyor."

V3: "Hayır önemli değil çocuğumun severek çalıyor olması yeterli elbette çevremizi de rahatsız etmek istemeyiz ama önceliğim çocuk."

V4: "Çalgının sesi önemli evet kulaklıkla da çalışılabiliyor olması etrafa rahatsızlık vermesine engel oluyor."

V5: "Evet önemli yaşadığımız alan apartman dairesi ve yüksek sesli bir çalgı sesiyle rahatsızlık vermek istemeyiz."

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Tablo 11

Veli Katılımcıların Çocuklarından Beklentilerine İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Katılımcılar	f	%
Ailenin Çocuklarından Beklentileri	Profesyonel Gelecek	İsterim	V(1,2,3,4,5,6)	6	100
	Çalgıda Meslek Seçimi	İsterim	V(1,2,3,4,5,6)	6	100
	Çalgıda Hızlı İlerleme	İlerliyor	V(4,5,6)	3	50
		İlerlemiyor	V(1,2,3)	3	50

Tablo 11'de veli katılımcıların çocuklarından beklentilerine ilişkin görüşleri görülmektedir. Çocuğunun çalgısında profesyonel bir geleceğe sahip olmasını isteyip istemediği sorulan velilerin (f=6) isterim yanıtını verdiği görülmektedir. Veli katılımcılar çocuklarının eğitim aldığı çalgı ile ilgili bir mesleğinin olmasını istediklerini belirtmişlerdir. Çocuğunuzun çalgısında hızlı ilerlediğini düşünüyor musunuz sorusuna katılımcılar ilerliyor (f=3) ve ilerlemiyor (f=3) yanıtlarını vermişlerdir.

Veli katılımcıların çocuklarından beklentilerine yönelik görüşlere ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V3: "Çok isterim, uluslararası bir boyutta müzisyen olması hayallerim arasında."

V5: "Evet eğer kendisi de isterse isterim."

V1: "Tabi ki eğer isterse deneyebilir, devam etmesini isterim."

V3: "Evet çok isterim, başka bir mesleği de seçebilir fakat bu yönünün körelmesini istemem."

V2: "Hayır hızlı ilerlediğini düşünmüyorum."

V6: "Evet bu durum bizi de şaşırtıyor çok güzel ilerliyor."

Tablo 12

Veli Katılımcıların Çocukların Kurs Dışı Çalışmasına İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Kod	Katılımcılar
Ailenin Çocuklarından Beklentileri	Kurs Dışı Çalışma	Yeterli (f=2)	Kendi İsteğiyle	V(3)
			Her Fırsatta	V(5)
		Yetersiz (f=4)	Okul Dersleri	V(2)

Tablo 12'de veli katılımcıların çocuklarının kurs dışı çalışmalarına ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre veli katılımcıların çoğunluğunun (f=4) kurs dışı çalışmalarını yetersiz bulduğu görülmektedir. Katılımcılardan yeterli yanıtını veren velilerin

görüşleri çocuğun kendi isteğiyle çalıştığı ve bulduğu her fırsatta çalışmasını sürdürdüğü yönünde olduğu görülmektedir.

Veli katılımcıların çocukların kurs dışı çalışmasına ilişkin görüşlere ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

V2: "Okul derslerinin yoğunluğu nedeniyle yeterince çalışamıyor."

V3: "Kurs dışı çalışmaları okul derslerinin yoğunluğuna göre değişiyor fakat ihmal etmeyip kendi isteğiyle çalışmalarını sürdürüyor yani yeterli olduğunu düşünüyorum."

V5: "Evet bulduğu her fırsatta çalgısıyla ilgileniyor yeterli olduğunu düşünüyorum."

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Çalışma grubunda bulunan çocukların öğrenim gördükleri özel müzik kursuna yönelik düşünceleri tablo da sunulmuştur.

Tablo 13

Öğrencilerin Öğrenim Süreçlerine İlişkin Görüşleri

Çalgı Dersinin Eğlenceli Olma Durumu	Katılımcılar	f	%
Eğlenceli	V(1,2,3,4,5,6)	6	100
Toplam		6	100

Tablo 13'te öğrenci katılımcıların çalgı dersinin eğlenceli olma durumuna ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen sonuçlara göre tüm katılımcıların çalgı dersini eğlenceli bulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Öğrenci katılımcıların çalgı dersinin eğlenceli olma durumuna ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö1: "Evet her hafta hocamla birlikte çalmak için heyecanla bekliyorum dersi."

Ö6: "Evet ders sırasında şakalaşıyoruz eğleniyoruz."

Tablo 14

Öğrenci Katılımcıların Öğrenim Sürecine İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı
Öğrencilerin Öğrenim Süreçleri	Motivasyon kaynakları	Destekleyici Konuşma (f=3)	Ö(1,3,5)
		Mola (f=1)	Ö(2)
		Yeni Şarkılar (f=2)	Ö(3,5)
		Ödül (f=1)	Ö(4)
	Derse Gelirken Hissedilen	Mutlu (f=2)	Ö(1,5)
		Heyecanlı (f=3)	Ö(3,4,6)

	Stresli (f=1)	Ö(6)

Tablo 14'te öğrenci katılımcıların ders sırasında motivasyon kaynaklarına ve derse gelirken neler hissettiğine ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre öğrenci katılımcıların motivasyonunu destekleyici konuşmanın arttırdığı görülmektedir ve katılımcıların çoğunluğunun(f=3) derse gelirken heyecanlı hissettiği sonucuna ulaşılmıştır. Yeni şarkılar öğrenmek, ufak molalar ve ara sıra verilen ödüllerinde motivasyonlarını arttırdığı görülmektedir.

Öğrenci katılımcıların öğrenim sürecine ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö1: "Öğretmenimin beni desteklemesi bir şeyi yapamadığımı düşündüğümde bana destek olması daha çok isteğimi arttırıyor."

Ö2: "Hocamla ders sırasında küçük molalar verip sohbet etmek daha çok motivasyonumu arttırıyor ve rahatlamamı sağlıyor."

Ö3: "Yeni parçalar öğrenmek ve öğretmenimin beni desteklemesi motive eder."

Ö1: "Mutlu oluyorum evde çalışırken sıkılıyorum ama hocamla çalışırken keyif alıyorum."

Ö5: "Yeni bir şeyler öğreneceğim için mutlu geliyorum."

Ö6: "Çalışmadığım zamanlarda stresli geliyorum ama çalıştığım zamanlarda keyifle ve heyecanla geliyorum."

Tablo 15

Öğrenci Katılımcıların Çalgı Dersi Süresine İlişkin Görüşleri

Çalgı Dersi Süresi	**Katılımcılar**	**f**	**%**
Yeterli	Ö(1,2,3,4,5,6)	6	100
Toplam		6	100

Tablo 15'te öğrenci katılımcıların çalgı dersi süresine ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre katılımcıların tümünün (f=6) ders süresini yeterli bulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Öğrenci katılımcıların çalgı dersi süresine ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö2: "Uzun olduğunu düşünmüyorum yeterli."

Ö6: "Gayet ideal olduğunu düşünüyorum."

Tablo 16

Öğrenci Katılımcıların Çalgı Belirleme Durumuna İlişkin Görüşleri

Tema	**Alt Tema**	**Kod**	**Katılımcılar**	**%**
Öğrencilerin Öğrenim Süreçleri	Çalgı Belirleme Durumu	Kendim	Ö(2,3,4,5,6)	83,3
		Teşvik	Ö(1)	16,6

Tablo 16'da öğrenci katılımcıların çalgı belirleme durumuna ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen sonuçlara göre öğrencilerin çoğunluğunun (f=5) çalgısını kendi isteğiyle seçtiği bir öğrencinin ise aile bireyinin teşvikiyle seçtiği sonucuna ulaşılmıştır.

Öğrenci katılımcıların çalgı belirleme durumuna ilişkin görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö1: "Babam kemanı çok seviyor onun teşvikiyle denedim ve bende çok sevdim bu şekilde seçtim."

Ö5: "Evet kendi isteğimle belirledim."

Tablo 17

Öğrenci Katılımcıların Eğitim Aldığı Çalgı ile İlgili Meslek Seçme Durumuna İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Madde	Kod	Katılımcılar
Öğrencilerin Öğrenim Süreçleri	Meslek Olarak Seçme	İsterim (f=3)	Müzisyen	Ö(4)
		İstemem (f=3)	Hobi	Ö(1,5)
			Orkestrada Çalmak	Ö(5)

Tablo 17'de öğrenci katılımcıların eğitim aldığı çalgı ile ilgili meslek seçme durumuna ilişkin görüşleri görülmektedir. Elde edilen verilere göre eğitim aldığı çalgı ile ilgili meslek seçmek isteyen ve istemeyen öğrencilerin eşit olduğu görülmektedir. Çalgısı ile ilgili meslek istemeyen öğrencilerin daha çok hobi olarak ilerlemek istediği sonucuna ulaşılmıştır.

Meslek seçme durumuna ilişkin öğrenci katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Ö6: "Meslek olarak düşünmüyorum ama hobi olarak devam etmek istiyorum bir orkestrada çalmak isterim."

Ö1: "İsterim aslında ama daha çok hobi olarak devam etmeyi düşünüyorum.

SONUÇ

Bu çalışmada, çalgı eğitimi veren müzik kurslarının seçiminde öne çıkan özellikleri, aile ve eğitim gören bireylerin bu kurumlardan beklentileri ve mesleki yönelimlerine katkıları incelenmiştir. Bu doğrultuda, müzik kurslarının tercih edilmesinde etki eden faktörlerin ve alınan çalgı eğitiminin bireyler üzerindeki etkilerinin öğrenci ve öğrenci velileri görüşleri doğrultusunda ulaşılmıştır.

Müzik kursunun derslik koşullarına ilişkin çalışmaya katılan velilerin görüşlerinin çoğunluğuna göre derslik koşullarının ders işlemeye uygun olduğu ve kurs merkezinin konumuna ilişkin kurs merkezinin eve yakınlığının önemli olduğu görüşüne ulaşılmıştır. Çalışmayı oluşturan veli görüşlerinin çoğunluğuna göre çocuklarını bekleyebilecekleri bir alanın olması çocuklarının ders sırasında rahat ve güvende hissetmesine sebep olduğu görüşüne ulaşılmıştır. Kurs merkezinin güvenliğine ilişkin çalışmaya katılan velilerin görüşlerine göre özellikle deprem sonrası bina güvenliğine daha çok önem verdikleri ve kurs merkezinde acil çıkış kapısının olması gerektiği görüşüne ulaşılmıştır.

Çalışmaya katılan velilerin görüşlerinin çoğunluğuna göre kurs merkezi seçimi yaparken çevrelerinden tavsiye aldıkları, ders süresinin çocukların yaşadığı fiziksel yorgunluk ve yaşları nedeniyle yeterli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca çalışma grubunu oluşturan velilerin çoğunluğuna göre haftada bir ders yapılmasının çocukların okullarının olması nedeniyle uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışma grubunu oluşturan velilerin görüşlerine göre kurs merkezinde eğitim veren öğretmenlerin branşlarında iyi oldukları, çocuklarının çalgılarında gelişme gösterdikleri ve bu sebeple yeterli oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca veli görüşlerine göre, öğretmenden çocuklarına dersi sevdirmeleri ve iyi bir iletişim kurmaları beklentileri oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada elde edilen veli görüşlerinin çoğunluğu, çalgı seçimini öğrenciye bıraktığı, çalgı maliyetinin önemsiz olduğu, çalgının taşınabilirliğinin önemsiz olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Veli katılımcıların görüşlerine göre çalgı sesinin yaşanılan koşullara uygun olması gerekliliği elde edilen sonuçlar arasındadır.

Araştırmada elde edilen veli görüşlerine göre aileler, çocuklarının çalgısında profesyonel bir geleceğe sahip olmalarını ve çocuklarının eğitimini aldıkları çalgıyla ilgili bir meslek sahibi olmalarını istemektelerdir. Çalışmada elde edilen veli görüşlerine göre çocuklarının çalgılarında hızlı ilerliyor ve hızlı ilerlemiyor görüşlerinin eşit olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca veli görüşlerinin çoğunluğuna göre çocuklarının kurs dışı çalışmalarının yetersiz olduğunu düşündükleri sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmaya katılan öğrencilerin görüşlerine göre derslerin eğlenceli geçtiği, ders sırasında öğretmenlerinin destekleyici konuşmalar yapmalarının motivasyonlarını artırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca öğrencilerin çoğunluğu derse gelirken heyecanlı olduğunu, çalgı dersi süresinin yeterli olduğunu belirtmişlerdir. Çalışmaya katılan öğrencilerin çoğunluğunun çalgılarını kendi istekleriyle belirledikleri, eğitim aldığı çalgısı ile ilgili bir meslek sahibi olmak isteyen ve istemeyen öğrencilerin ise eşit olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Bu çalışma Malatya ilindeki tek bir özel müzik kursunda yürütülmüştür. Farklı illerdeki özel müzik kurslarında yapılacak benzer çalışmalar, elde edilen verilerin genellenebilirliğini artıracak ve Türkiye genelindeki özel müzik kurslarının durumu hakkında daha kapsamlı bilgi sunacaktır.

Kurs merkezi seçiminde ailelerin, bina güvenliği, dersliklerin uygunluğu ve bekleme alanlarının bulunması gibi fiziki koşullara önem verdikleri görülmektedir. Bu doğrultuda, özel müzik kurslarının özellikle güvenlik başta olmak üzere fiziki ortamlarını yeniden gözden geçirmeleri ve gerekli iyileştirmeleri yapmaları önerilmektedir. Kurs merkezi binasının daha merkezi konumda seçilmesi tercih edilme olasılığını arttıracağından bu duruma da dikkat edilmesi önerilmektedir.

Öğretmen seçiminde öğrencilerle sağlıklı iletişim kurabilen, dersi sevdiren ve çalgı alanında yeterli olan öğretmenlerin daha çok tercih edildiği görülmüştür. Bu nedenle, öğretmen seçiminde yalnızca alan bilgisi değil pedagojik yeterlilikler ve öğrenciyle doğru iletişim sağlayabilme etkenlerinin de dikkate alınması önerilmektedir.

Çalgı öğrenme sürecinde ailenin destekleyici rolünün oldukça etkili olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle çalgı seçiminin çocuğa bırakılması olumlu bir tutum olarak değerlendirilmekle birlikte, ailelerin bu süreçte daha bilinçli yönlendirmeler yapabilmesi adına rehberlik çalışmaları ve bilgilendirici toplantıların düzenlenmesi faydalı olacaktır.

Haftada bir yapılan derslerin, özellikle okul dönemlerinde yeterli olduğu ancak yaz aylarında ders saatlerinin arttırılabileceği yönünde görüşler bulunmaktadır. Bu nedenle kurs merkezlerinin dönemsel ihtiyaçlara göre daha esnek ve öğrencinin durumuna uygun ders programları oluşturulması önerilmektedir.

Öğrencilerin kurs saatleri dışında yeterince çalışma yapmadıkları yönünde genel bir görüş bulunmaktadır. Bu görüş nedeniyle öğretmenlerin öğrenciler için günlük ya da haftalık çalışma planları hazırlamaları ve bu sürecin aileler ile takip edilmesi çalışma alışkanlığı kazandırması açısından faydalı olacaktır.

Bazı öğrencilerin çalgı eğitimini yalnızca hobi olarak değil aynı zamanda meslek seçimi olarak gördükleri belirlenmiştir. Bu doğrultuda yetenekli ve istekli öğrencilere yönelik olarak konservatuvar hazırlık programlarının, ileri seviye bireysel derslerin ve kariyer danışmanlığı gibi desteklerin müzik kursları bünyesinde sunulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aydıner, B. & Taş, F. Çorum İli Örneğinde Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumların İşleyişi: Yöneticilerin Perspektifinden Bir İnceleme.

Berg, B. L., ve Lune, H. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (Çev. Aydın H.). Konya: Eğitim Yayınevi.

Burton, S. L. & Taggart, C. C. (2011). Learning from young children: Research in early childhood music. Lanham: R&L Education

Buzduğu, M. (2010). Amatör müzik eğitimine yönelik öğretmen ve öğrenci tutumları. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dömbekci, H. A., & Erişen, M. A. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme tekniği. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, *22*(Özel Sayı 2), 141-160.

Ertürk, S. (1979). Eğitimde program geliştirme. Ankara: Yelkentepe Yayınları.

Gençel- Ataman, Ö. & Güler, İ. (2021) Özengen Çalgı Eğitimi Alan Bireylerin Çalgı Çalmayı Öğrenmeye Yönelik Görüşleri (Çanakkale-Balıkesir Örneği). Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi.

Hancıoğlu, G. (2010). Ankara'daki Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi Veren Kurumların Eğitim Anlayışları ve Yönetim Biçimleri Üzerine Genel Bir İnceleme Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Karan, M. (2011). Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin Mesleki Yönelimlerinin İncelenmesi Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara

Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: Nitel yaklaşımın yükselişi. Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi.

Oktay, C. (2017). Türkiye'de Özengen Müzik Eğitiminde Uluslararası Sertifikalı Müzik Eğitimi Programlarının İşlevinin İncelenmesi Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul

Özer, N. ve Atik, S. (2015). "Eğitim Bilimine Giriş", Celal Tayyar Uğurlu (Edt.), Eğitimin Temel Kavramları, Ankara: Eğiten Kitap Yayınları.

Türk, G. S. (2018). Özengen Müzik Eğitimi Alan ve Almayan 7. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Görüşleri Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara

Türkmen, E., F. (2017) Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi.

Uçan, A. (1997). Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Yıldız, G. (2002). İlköğretimde müzik öğretimi. *Ankara: Anı Yayıncılık*, *41*.

Yıldız, G. (2018). Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Müzik Eğitimi Derslerine İlişkin Görüşleri-OPINIONS OF PRESCHOOL TEACHER CANDIDATES ABOUT MUSIC EDUCATION LESSONS. Mehmet Akif Ersoy University Journal of Social Sciences Institute, 10(23), 1-10. https://doi.org/10.20875/makusobed.348910

MİMARLIK VE SİNEMANIN DİYALOĞU: BÜYÜK BUDAPEŞTE OTELİ FİLMİ ÖRNEĞİ[1]

Gülbahar GÜLTEKİN[2] & Seçil SEÇAL SARIGÜL[3]

Öz

Sinema ve mimarlık, mekânla kurulan ilişkiyi, zamansal ve duygusal boyutlar üzerinden işleyen iki yaratıcı alan olarak birbirini besleyen disiplinlerdir. Her iki alan da mekânı anlam üreten aktif bir bileşen olarak ele alır. Sinema ve mimarlık arakesitinde beliren bu ilişki, izleyicinin mekânla öznel bir ilişki kurmasına olanak tanır. Bu bağlamda mekan hem fiziksel hem simgesel bir deneyim alanı olarak, bireysel ve kolektif hafızanın kesişiminde konumlanır. Bu çalışma, mimari mekânın sinema anlatısındaki dönüştürücü rolünü, mekân-kullanıcı etkileşimi bağlamında incelemeyi ve Wes Anderson'ın 'Büyük Budapeşte Oteli' filmi özelinde sinematografik mekân çözümlemesi yapmayı hedeflemektedir. Filmdeki otel yapısı, salt bir konaklama işlevi üstlenmekle kalmaz, aynı zamanda farklı dönemlere ait estetik anlayış, kültürel hafıza ve toplumsal dönüşüm bağlamında katmanlı bir anlatı nesnesini temsil etmektedir. Bu çerçevede, sinemanın yalnızca görsel anlatım aracı olmanın ötesine geçerek, mimari mekânları yeniden inşa etme, dönüştürme ve temsil etme gücü tartışılmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülen çalışmada, 'Büyük Budapeşte Oteli' filminin 1932, 1968 ve 1985 yıllarına ait anahtar sahneleri; zamansal çerçeveleme, görsel kompozisyon öğeleri ve mekânsal-anlatısal temsil eksenlerinde sahne analizine dayalı betimsel çözümlemelere tabi tutulmuştur. Bulgular, filmin farklı zaman dilimlerine dair çerçeve oranları ve döneme özgü renk paletleri aracılığıyla otel yapısının fiziksel ve simgesel dönüşümünü çarpıcı şekilde yansıttığını göstermektedir. Bu sinematografik tercihler, mekânın karakter psikolojisi, duygusal durum ve anlatı katmanlarıyla nasıl bütünleştiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma sinematografik anlatının mekânı nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün mimari deneyim üretme üzerindeki etkilerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu bakış açısıyla anlatı-mekan ilişkilerinin nasıl derinleştirildiğine dair önemli veriler sunulurken, sinema-mimarlık ilişkisi literatürüne yeni bir perspektif kazandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mimarlık, Mekan, Wes Anderson, Büyük Budapeşte Oteli.

The Dialogue Between Architecture and Cinema: The Case of The Grand Budapest Hotel Film

Abstract

Cinema and architecture are two creative disciplines that mutually enrich one another through their engagement with space, particularly in its temporal and emotional dimensions. Both fields regard space not merely as a backdrop but as an active component that generates meaning. The intersection of cinema and architecture enables the viewer to establish a subjective relationship with space. In this context, space is positioned at the intersection of individual and collective memory, functioning simultaneously as a physical and symbolic domain of experience. This study aims to examine the transformative role of architectural

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %60 ***, 2.yazar: %40***.

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Adana, Türkiye.
Sorumlu Yazar: gulbaharbentesen@gmail.com ORCID No: 0009-0003-1704-1087

[3] Dr. Öğr. Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, ssecal@atu.edu.tr, ORCID No: 0009-0005-3710-0114

space within cinematic narrative through the lens of space-user interaction, with a specific focus *on* Wes Anderson's film *The Grand Budapest Hotel*. In the film, the hotel building serves not only as a site of accommodation but also as a layered narrative object reflecting aesthetic sensibilities, cultural memory, and social transformation across different historical periods. Within this framework, the research explores how cinema transcends its role as a visual storytelling medium to reconstruct, transform, and represent architectural spaces. Employing a qualitative research approach, the study conducts scene-based descriptive analyses of key sequences from ''The Grand Budapest Hotel'' set in the years 1932, 1968, and 1985. These analyses focus on temporal framing, visual composition elements, and the spatial-narrative representation of the built environment. The findings reveal that the film strikingly reflects the physical and symbolic transformation of the hotel structure through varying aspect ratios and color palettes distinctive to each era. These cinematographic choices illustrate how space integrates with character psychology, emotional states, and narrative layers. Ultimately, this study seeks to uncover how cinematic narrative transforms architectural space and how this transformation influences the production of architectural experience. By adopting this perspective, it offers valuable insights into the deepening of narrative-space relations and contributes a novel viewpoint to the literature on the cinema-architecture relationship.

Keywords: Cinema, Architecture, Space, Wes Anderson, The Grand Budapest Hotel.

GİRİŞ

Sinema ve mimarlık, yalnızca biçimsel ya da temsili düzeyde kesişen alanlar değildir; aynı zamanda düşünsel, deneyimsel ve kavramsal açılardan da birbirini dönüştüren disiplinlerdir. Bu iki alan arasındaki karşılıklı etkileşim, kimi zaman araçsal bir düzlemde, kimi zaman da derinlikli bir epistemolojik aktarım biçiminde kendini gösterir. Sinema, mimarlığı yalnızca sahneleme aracı olarak değil, anlatının mekânsal bileşeni olarak işlerken; mimarlık da sinemanın zamansal ve duyusal örgütlenme biçimlerinden yararlanarak mekânın deneyimlenmesine dair yeni açılımlar üretir. Her iki disiplin de yaşanan mekânı odağına alır; ancak bunu yaparken temsil ve algı süreçlerinde farklı metodolojik ve estetik yaklaşımlar benimser. Sinema, mimarlık üzerinde hem görsel hem de algısal izler bırakırken; mimarlık da sinemaya kendi biçimsel ve kavramsal repertuarını aktararak, sinemasal uzamın biçimlenişine katkıda bulunur (Beşışık, 2013). Atacan'ın (2012) yazdığı gibi sinema, mekânı yarattığı çerçeveler içerisinde kurgular ve bu çerçeveler içerisinde sergiler; mimarlık ise mekânı inşa eder. Hem mimarlık hem sinema, mekânları tasarlar ve duygu aktarımı olarak kullanırlar.

Mekân, insanların yaşamlarının devam ettirdiği her türlü faaliyetleri gerçekleştirdiği yer olarak genel tanımlanabilir. Ancak mekân insanlarla ve faaliyetleriyle sınırlı değildir. Çünkü gözümüzle göremediğimiz küçük yerler de uzay boşluğu da mekân tanımını kapsar. Dolayısıyla boyutu fark etmeksizin görülebilen ve hayal edilebilen her yer mekân tanımı içerisinde kendine yer bulmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında mekân kavramının hem soyut hem de somut bir anlam ifade ettiği görülmektedir. (Uluç, 2024) Lefebvre'e (1991) göre "mekân okunmadan önce, yaşanmak üzere üretilir." Bu yüzden Lefebvre, "algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân" üçlüsü mekânın üretiminin birbirinden ayrılmayacak kavramlarıdır. Sinema hiç gitmediğimiz veya gidemediğimiz yerleri deneyimleme imkanı sunarak mimari kültüre ve eğitime katkıda bulunur. Bu da mekânsal deneyim zenginliği yaratır.

Sinemanın ilk dönemlerinde, hareketin kaydı yalnızca görsel bir izlek sunmaktan ibaretti; bu haliyle sinema, tiyatro sahnesinin durağan temsilini sınırlı bir çerçevede yeniden üretmekten öteye geçmeyen, belirli bir mekânsal ve teknik bağlamla kayıt altına alan bir aygıttı. Görüntünün sabit kamerayla çerçevelenmiş temsili, sinemasal anlatının estetik potansiyelini sınırlandırmakta; dolayısıyla sinemayı, fotoğraf karesinden öteye götürmemekteydi. Ancak sinemanın bir sanat olarak doğuşu, sabit çekimle sınırlandırılmış bu mekânsal kapalılığın kırılmasıyla belirlenmiştir. Kamera hareketinin yakınlaştırma, uzaklaştırma, açı değiştirme gibi özgürleşmesiyle birlikte

sinema, yalnızca bir olayın kaydı olmaktan çıkıp, anlamı kuran, mekânı dönüştüren ve zaman deneyimini yeniden kurgulayan bir anlatı aygıtına evrilmiştir. Bu bağlamda sinema, artık doğal algının temsiline indirgenemez; zira kendi iç referansını sürekli yeniden inşa eden, sabit bir bakış noktasına ihtiyaç duymayan ve görsel söylemini sürekli yer değiştiren bir özne konumundan kuran bir yapıya dönüşmüştür (Sütçü, 2015).

Sinema sanatı, mekânı yalnızca görsel bir bağlam olarak değil, aynı zamanda anlatının yönlendirici ve simgesel bir bileşeni olarak kurgular; bu bağlamda, izleyici algısını belirli estetik ve anlamlandırma pratikleri doğrultusunda yapılandırmayı hedefler. Sinemasal anlatı, kendi içsel yönelimi doğrultusunda izleyiciyi ideolojik ve duygulanımsal bir rotaya sevk ederken, mekânsal temsiller aracılığıyla hem duyu-ötesi çağrışımlar üretir hem de anlatı bütünlüğünü destekler. Gerek fiziksel mimari ortamda gerekse sinemasal uzamda anlam üretiminin ve bu anlamın izleyici tarafından tecrübe edilmesinin temel bir gayeye dönüştüğü; mekânın, yalnızca bir arka plan değil, anlatının kavramsal derinliğini taşıyan aktif bir öğe hâline geldiği söylenebilir (Ural, 2017).

Sinema ve mimarlık, mekân kavramını kendilerine konu edinerek, mekân duygusunu en çok yaratan ve yarattığı bu mekânların deneyimini en çok yaşatan yaşatan iki disiplindir. Mimarlık, mekânı gerçek anlamda yani fiziksel olarak kurarken, sinema yapay olarak yani imgeler yoluyla kurgular. Dolayısıyla biri maddesel bir varoluş biçimini dayatırken, diğeriyse algısal düzeyde mekânı simgesel olarak üretir. Filmler her gün kaçınılmaz olarak mimari ortamlarda üretilirken diğer yandan da mimarlar da kentler ve iç mekânlar üretmeye devam ederler (Beşışık, 2013). Dietrich Neumann'a göre, mimarlar filmler aracılığıyla, gerçek dünyada karşılaştıkları hava durumu, yasal düzenlemeler, sözleşmeler ya da inşaat teknolojileri gibi sınırlamalardan uzak şekilde, mimarlığı özgürce ifade etme imkânı bulurlar (Neumann, 1999).

Bu çalışma, mekân-kullanıcı etkileşimi üzerinden sinemada mimari mekânın temsiliyetini incelemeyi amaçlamakta ve Wes Anderson'ın 2014 yapımı The Grand Budapest Hotel (Büyük Budapeşte Oteli) filmi özelinde sinematografik mekân çözümlemesine odaklanmaktadır. Filmdeki otel yapısı, salt bir konaklama işlevi üstlenmekle kalmaz, aynı zamanda farklı dönemlere ait estetik anlayış, kültürel hafıza ve toplumsal dönüşüm bağlamında katmanlı bir anlatı nesnesini temsil etmektedir. Bu çerçevede, sinemanın yalnızca görsel anlatım aracı olmanın ötesine geçerek, mimari mekânları yeniden inşa etme, dönüştürme ve temsil etme gücü tartışılmaktadır.

Wes Anderson'ın Stefan Zweig'in eserlerinden esinlenerek yazdığı Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel) filmi, 2014 yılında biçimsel estetikte ulaştığı titizlikle dikkat çekmiş; özellikle sahne kompozisyonu, renk paleti ve mekânsal kurgudaki uyumuyla yalnızca anlatı düzeyinde değil, görsel mimari bakımından da çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmıştır. Film, bu nitelikleriyle 87. Akademi Ödülleri'nde dokuz adaylık kazanmış ve dört ödülle sinema endüstrisinin biçimsel anlamda takdirini kazanmıştır (Şener ve Güner, 2022).

Büyük Budapeşte Oteli filmi, iki ana karakter üzerinden şekillenir: Zubrowka adlı Doğu Avrupa ülkesinin dağ eteğinde konumlanan lüks bir otelin disiplinli ve görgü kurallarına dikkat eden konsiyerji Monsieur Gustave ile savaştan dolayı ülkesinden kaçıp onun yanında çalışmaya başlamış ve öğrenmeye açık bir genç olan Zero Moustafa. Film, 1985, 1968 ve 1932 yıllarına dek uzanan geniş bir zaman diliminde, zaman atlamalarıyla anlatılır. Bu anlatı çerçevesi, yaşlı Zero ile bir yazarın karşılaşması sonucu açığa çıkan geçmişe dair hikayesini anlatmasıyla başlar. Olaylar zinciri, otelin sadık müşterilerinden olan ve varlıklı bir dul olarak tanınan Madame D.'nin ölümünün ardından başlar. M. Gustave ile farklı özel ilişkisi olan Madame D., geride bıraktığı vasiyetinde, paha biçilmez değere sahip bir Rönesans tablosunu ona bırakmıştır. Bu gelişme, Madame D.'nin mirasına göz diken oğlu Dmitri'nin öfkesini tetikler; Gustave'ı hırsızlıkla itham eder ve onu adalet önünde zor durumda bırakır. Gustave'ın tutuklanması ve sonrasında hapisten

kaçışı, film boyunca süren kaçış ve kovalamaca dinamiğinin temelini oluşturur. Dmitri'nin tuttuğu kiralık katil Jopling, Gustave'ın izini sürerken, Zero da sadakat ve cesaretle onun yanında yer alır. Film boyunca geçen tren baskınları, faşist rejimin kontrol arayışını yansıtır; bu da dönemin politik atmosferine ince göndermelerde bulunur. Wes Anderson, bu atmosferi gerçeklikten kopuk ama tarihsel yankılar taşıyan bir anlatı dünyasında kurar. Mimari detaylardan kostüm tercihlerine, sahne düzeninden karakterlerin konuşma tarzlarına kadar pek çok unsur, yönetmenin Stefan Zweig'in eserlerinden ilham aldığını açıkça gösterir. Sonuç olarak, anlatılan tüm bu olaylar, yaşlı Zero'nun otelin geçmişine dair paylaştığı kişisel bir hatıra şeklinde anlatılır. Zero'nun bugünkü itibarı, serveti ve otel üzerindeki mülkiyeti, büyük ölçüde Gustave H.'nin hayatındaki varlığı sayesindedir.

YÖNTEM

Çalışmada incelenen filmde, mekân yalnızca fiziksel bir düzlem değil, zamanın katmanlarıyla değişkenlik gösteren bir temsil alanıdır. Bu çalışma, mimari mekânın sinematografik temsiliyetini, mekân-kullanıcı ilişkisi doğrultusunda incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımını benimsemektedir. Çalışmanın metodolojisi, Wes Anderson'ın The Grand Budapest Hotel filmi temelinde sahne analizi, görsel-işitsel okuma ve karakter-mekan ilişkileri üzerinden yürütülen çok katmanlı çözümlemelerle yapılandırılmıştır. Bu doğrultuda;

- zamansal çerçeveleme,
- görsel kompozisyon ögeleri,
- mekânsal-anlatısal temsil olmak üzere üç temel eksen üzerinden analiz süreci yürütülmüştür.

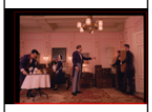
Zamansal çerçeveleme ile, filmdeki farklı tarihsel dönemleri (1932, 1968, 1985) temsil eden sahneler incelenerek, estetik anlayış ve mekan temsiliyetinin zamansal dönüşümü üzerine odaklanılmıştır. Seçilen sahneler, üç ayrı zaman katmanını temsil eden, görsel çeşitlilik ve mimari yoğunluk sunan anlatımlı bölümlerden oluşmaktadır. Çerçeve oranlarının yarattığı duygusal durumun izleyiciye nasıl aktarıldığı analiz edilmiştir. Görsel kompozisyon ögeleri kapsamında simetri, renk kullanımı ve mekanın derinlik kurgusu gibi bileşenler, karakter-mekan ilişkisine dair duygusal ve kültürel anlamlar bağlamında çözümlenmiştir. Mekânsal-anlatısal temsil bağlamında, anlam üreten aktif bir bileşen olarak mekanın anlatı dinamiğine olan etkisi analiz edilmiştir. Mekânın, bireysel ve kolektif hafızaların kesişim noktası olarak nasıl konumlandığı ve karakterlerin bu mekanı nasıl deneyimlediği ve dönüştürdüğü incelenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Filmde ana mekân otel olmasına rağmen birçok farklı mekan kullanılmıştır. Bu mekânlar arasındaki geçişler, farklı dönemlere ilişkin sahne gösterimleri, renk kullanımları, çerçeve oranları ve mekansal derinlik üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Böylelikle izleyici bu katmanlı aktarıma dahil olmakta ve özne-mekan ilişkisini deneyimlemektedir. Tablo 1, Büyük Budapeşte Oteli filmindeki üç zaman dilimini yansıtan (1932, 1968, 1985) esas sahnelere odaklanırken, sinematografik ve mekansal analiz bulgularını özetlemektedir. Bu tablo, her bir döneme özgü çerçeve oranları, baskın renk kullanımları ve mekanın anlatısal temsiliyetine ilişkin temel gözlemleri bir araya getirerek, filmin mekanla kurduğu katmanlı ilişkiyi görsel ve kavramsal düzeyde ortaya koymaktadır.

Tablo 1

1985 yılına ait 1.85:1, 1968 yılına ait 2.35:1, 1932 yılına ait 1.375:1 çerçeve oranlı görüntü (sahneler filmden alınmıştır.)

	Sahne/ Yıl	Zamansal Çerçeveleme	Görsel Kompozisyon Öğeleri	Mekânsal-Anlatısal Temsil	Yorumsal Analiz
	Madame D.'nin gelişine özel hazırlık / 1932	1.375:1	Pembe pastel renk tonları, simetrik denge	İç mekân, yaşayan hareketli mekan	Otele gelen misafirler için sunulan hizmetler, heyecanlı karşılamalar yapıldığı izleyiciye aktarılmıştır.
	Otelin dış görünümü /1968	2.35:1	Sarı ve kahverengi soluk renk tonları, simetrik denge	Dış mekân, Terk edilmiş mekân hissi	Otelin eski popülerliğini kaybettiği, daha keskin formalarla eskiye göre daha az eğlenceli olduğu izleyiciye aktarılmıştır.
	Yazarın çalışma odası/1985	1.85:1	Sarı ve kahverengi canlı renk tonları, simetrik denge	İç mekân, arkadaki kitaplıkla işlevsel durumunu anlatan mekân	Filme giriş yapılan bu sahnede yazarın anlatımıyla başlayıp samimi bir anlatım izleyiciye aktarılmıştır.

Tablo 1'de sunulan çözümlemeler, Wes Anderson'ın Büyük Budapeşte Oteli filminin, mimari mekanın sinematografik düzlemde nasıl katmanlı bir anlatı aracı olarak kullanıldığını açıkça göstermektedir. Film, farklı zaman dilimlerini (1932, 1968, 1985) temsil eden sahneleri, kendine özgü çerçeve oranları, renk paletleri ve mekansal temsillerle sunarak, izleyicinin mekanla kurduğu ilişkiyi derinleştirir.

- 1932 Dönemi ve Otelin Altın Çağı (1.375:1 Çerçeve Oranı): 1932 yılına ait sahnede pastel renkler ve klasik çerçeve oranı kullanılarak otelin altın çağındaki hareketli ve canlı atmosfer izleyiciye nostaljik bir ihtişamla sunulurken
- 1968 Dönemi ve Mekanın Değişimi (2.35:1 Çerçeve Oranı): 1968 yılındaki sahnede geniş ekran formatı ve soluk tonlarla otelin artık terk edilmiş ve eski cazibesini kaybetmiş hali betimleniyor.
- 1985 Dönemi ve Anlatının Başlangıcı (1.85:1 Çerçeve Oranı): 1985'e ait sahnede ise daha modern bir oran ve sıcak tonlarla yazarın kişisel anlatımına vurgu yapılıyor; bu da hikâyenin çerçevesini oluşturarak izleyiciyi anlatının içine çekiyor.

Renkler, simetri ve çerçeve oranlarının kullanımıyla sadece estetik kaygının değil kişisel bir sinematografi oluşturmanın da önemsendiği söylenebilir. Resim 1. ve Resim 2. deki örnek sahnelerde bu duygular masalımsı etkiler yaratılarak izleyiciye aktarılmak istenmiştir.

Resim 1. 1932 Yılı Otelin Dış Görünüşü ve Lobi (Şener,2022)

1932 yılına ait sahnelerde sıcak kırmızı renk tonları ve pastel pembe renkler ağırlıkta kullanılarak enerjinin, dinamikliliğin etkisi anlatılmıştır.

Resim 2. 1968 Yılı Otelin Dış Görünüşü ve Lobi (Şener,2022)

1968 yılına ait sahnelerde otel mekanlarındaki değişim açıkça görülmektedir. Kullanılan sarı-kahverengi renk tonlarıyla daha sadeleşmiş modern mekânlar yaratılmıştır.

Sinema sanatında hikâyenin anlatımı büyük ölçüde yönetmenin çerçeve kullanımıyla ortaya koyduğu üslupla şekillenir. Akan görsellerin bütünlüğü içerisinde kullanılan görsel efektler sayesinde izleyiciye pürüzsüz, idealize edilmiş bir atmosfer sunmak mümkündür. Bu atmosferin ne kadar etkileyici olacağı ise söz konusu efektlerin yoğunluğuna ve kullanım biçimine bağlıdır. Hızla akan görüntüler içerisinde kurulan denge, gerçek hayatta mümkün olandan çok daha belirgin bir şekilde sunularak izleyicide masalsı bir dünya algısı yaratır. Görsel anlatım ile içerik bu denli güçlü biçimde birleştiğinde, izleyicinin algısı en üst düzeyde harekete geçirilir ve böylece seyirci, bu büyülü dünyanın içine kolayca çekilir. Bu anlatım biçiminin etkili örneklerinden bazılarını sunan yönetmenlerden biri de Wes Anderson'dır. Anderson, çerçeve içinde uyguladığı simetrik denge ve özenle tasarlanmış kompozisyonlar aracılığıyla kendi hikâyelerine özgü, kendine has dünyalar yaratır (Durukan, 2020). (Resim 3)

Resim 3. 1932 Yılı Lobi ve 1968 Yılı Yemek Salonu Görüntüleri (sahneler filmden alınmıştır.)

Wes Anderson'ın görsel üslubunun en ayırt edici yönlerinden biri, tek noktalı kaçış perspektifiyle kurguladığı kadrajlarda belirgin biçimde kendini gösterir. Yönetmen, anlatı içinde öne çıkarmak istediği karakterleri, nesneleri ya da mekânsal ögeleri sıklıkla kadrajın tam merkezine yerleştirerek dikkatleri bu noktada toplar. Bu tercih, izleyicinin bakışını yönlendiren merkeziyetçi bir kompozisyon anlayışının izlerini taşır. Neredeyse tüm filmografisine yayılan bu biçimsel tutum, yalnızca karakter yerleşimiyle sınırlı kalmaz; simetrik olarak ikiye bölünmüş mekânlarda konumlandırılan figürler, ortadan açılır kapılar ya da eş merkezli pencereler gibi mimari unsurlar da bu düzenin sürekliliğini destekler. Sonuç olarak, Anderson'un kadrajları izleyicinin gözünü

ekranın orta eksenine sabitleyen bir görsel dengenin taşıyıcısı hâline gelir (Köksal,2015). Mekânsal algıyı artırmak için perspektif tekniği oldukça fazla kullanılarak mekâna derinlik kazandırılarak daha büyük ve ferah mekânlar izlenimi aktarılmıştır (Resim 4).

Resim 4. 1985 Yılına ait Perspektif Tekniği Kullanılan Sahneler (sahneler filmden alınmıştır.)

SONUÇ

Geçmişten günümüze yaşamımızın bir parçası olan mimarlık; toplumsal, ekonomik, sosyal ve psikolojik baskıların sürekli etkisinde kalmıştır. Bu çok katmanlı yapısı nedeniyle mimarlık diğer disiplinlerle sürekli etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşimlerin başında ise sinema gelmektedir. Nitekim Pallasmaa'nın (2001) da vurguladığı üzere, sinemada inşa edilen imgesel dünyalar, tıpkı mimaride olduğu gibi, yaratıcının iç dünyasının ve estetik anlayışının bir yansımasıdır ve bu kurmaca gerçeklik, insanın varoluşsal deneyimlerine doğrudan dokunur. Mimarlık ile sinema arasındaki en temel ortaklık ise, her ikisinin de boşluk üzerinden biçimlendirme yaparak "hiçlikten" anlamlı bir varlık üretme çabasında buluşmalarıdır. Sinema ve mimarlık arakesitinde beliren bu ilişki, izleyicinin mekânla öznel bir ilişki kurmasına olanak tanır.

Bu çalışma, Büyük Budapeşte Oteli filmi üzerinden mimari mekanın sinemasal anlatıdaki dönüştürme ve anlam üretme sürecini incelemiştir. Analizler, Wes Anderson'ın özgün sinematografik dili doğrultusunda, mekanın sadece bir arka plan olmanın ötesinde, karakterlerin deneyimlerini, duygusal durumu ve anlatı katmanlarını nasıl biçimlendirdiğini açığa çıkarmıştır. Filmdeki üç farklı zaman dilimini yansıtan kurgunun, sinematografik ögeler aracılığıyla karakterlerin kişisel hikayelerini ve anlatının mekansal biçimlenişini nasıl dönüştürdüğü gözlenmiştir. Bu bağlamda otel yapısının hem fiziksel hem de simgesel bir deneyim mekânı olarak, bireysel ve kolektif hafızanın kesişim noktasında konumlandığı açıkça görülmüştür.

Bu çalışma, sinema-mimarlık ilişkisi literatürüne, yeni yorum katmanlarıyla yaratıcı potansiyeller geliştirme perspektifi kazandırmaktadır. Elde edilen bulgular, sinemada mekansal ögelerin anlatıyı nasıl çeşitlendirdiğine dair önemli veriler açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla hem sinema hem mimarlık kapsamında özne-mekan ilişkilerinin algılanması amacıyla önemli bir referans noktası sunmaktadır. Bu bağlamda gelecek araştırmalar için Wes Anderson anlatılarındaki mekan kullanımlarının karşılaştırmalı incelenmesi ve mekansal estetiğin daha geniş perspektiften irdelenmesi adına güçlü bir zemin oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş.* Agora Kitaplığı.

Uluç, M. (2024). *Sinemada Mekânin Yeniden İnşasi.* Eğitim Yayınevi.

Sütcü, Ö., Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* Sentez Yayıncılık.

Neumann, D. (1999). *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. New York: Prestel-Munich.

Canbolat, T. ve Öner, U. (2019). *Renk-Mekân-Anlatım İlişkisinin Sinemekânlarda İncelenmesi: Wes Anderson Filmleri.* Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 4(2), 337-348. https://doi.org/10.26835/my.648816

Durukan, A. (2020). *Wes Anderson'ın "Büyük Budapeşte Oteli" Görüntü Kurgusunun Denge İlkesi Üzerinden İrdelemesi.* Akdeniz Sanat Dergisi.

Şener, İ., E. & Güner, H., E. (2022). *Büyük Budapeşte Oteli Filminin Renkler Üzerinden Fenomenolojik Mekânsal İncelenmesi*. Selçuk İletişim Dergisi, 15(1),286-322. https://doi.org/10.18094/josc.986147

Camcı, K., Ş. & Yıldız, P. (2024). *Film Sahnesindeki Atmosferin Hareket-Mekan-Ses Örüntüsü*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 153, 164-180. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.76387

Atacan, A. (2012). *Modern Mimarlıkta Yabancılaşma Sorunu; Jacques Tati Filmleri.* Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Beşışık, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı.* Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Köksal, C. (2015). Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümlemeler. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ural, A., G. (2017). *Mimarlık ve Sinema İlişkisi İçerisinde Sürrealist Mekân Yaratma Konusunda Sinematografik Yaklaşımlar.* Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

SESSİZLİĞİN MİMARİ DİLİ: ŞAHİNBEY MİLLET KÜTÜPHANESİ'NDE MEKÂNSAL ESTETİK VE GÖRSEL ANLATI

BEYZA ZEHRA FİLİZ[1]

Öz

Görsel iletişim, kent estetiğinde, kamusal yapılarda ve özellikle kültürel kurumlarda hem bilgilendirme hem de yönlendirme işlevi görür. Kütüphaneler bu bağlamda yalnızca bilgi sunan yapılar değil; aynı zamanda mekânsal anlatılarıyla bireylerle iletişim kuran, estetik ve kültürel bir bağ oluşturan kamusal mekânlardır. Bu çalışma, Gaziantep ili Şahinbey ilçesinde, Türkiye'nin 2. büyük millet kütüphanesi olarak hizmet veren Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin temsil ettiği değer ve simgelerin, birer iletişim mecrası olarak taşıdığı anlamsal bütünlüğü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada Roland Barthes'in göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak kütüphanenin mimari dili üzerinden, toplumla kurduğu iletişim biçimi çözümlenmiştir. Cihannüma; kolon ve kubbe mimarisi, ayet yazıları, filografi eserleri, padişah portreleri, tablolar ve kentin mahallelerine dair eski görünümleri yansıtan köşeleriyle; kullanılan ışık, renk ve ahşap malzemeler ilim, bilgi ve okumaya dair derin bir manevi ve kültürel referans sunmaktadır. Araştırmanın sonucunda; çalışma başında ortaya konulan hipotezler büyük ölçüde desteklenmiş; kütüphanenin yalnızca bilgi erişim ve geliştirme mekanı olarak değil, aynı zamanda görsel anlatım gücüyle kentsel hafızaya katkı sunan, Anadolu kimliğini canlı tutan, Gaziantep'in imajına hizmet eden, çok yönlü, modern bir kültür yapısı olduğunu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görsel iletişim, Kent İmajı, Kent Hafızası, Kamusal Alan, Kütüphanecilik.

Abstract

Visual communication serves both informative and directive functions in urban aesthetics, public buildings, and especially cultural institutions. In this context, libraries are not merely structures that provide information; they are also public spaces that establish communication with individuals through spatial narratives, forming aesthetic and cultural connections. This study aims to reveal the semantic integrity of the values and symbols represented by the Şahinbey Public Library — Turkey's second-largest national library, located in the Şahinbey district of Gaziantep — as mediums of communication. Employing Roland Barthes' method of semiotic analysis, this study investigates how the architectural language of the library conveys meaning and facilitates communication with society. Cihannüma, through its column and dome architecture, Quranic inscriptions, filigree artworks, portraits of sultans, paintings, and corners reflecting historical views of the city's neighborhoods — as well as its use of light, color, and wood materials — offers a profound spiritual and cultural reference to knowledge, wisdom, and reading. The findings of the research largely support the initial hypotheses, concluding that the library is not only a space for accessing and developing information, but also a multidimensional, modern cultural structure that contributes to urban memory through its visual narrative power, preserves Anatolian identity, and enhances the image of Gaziantep.

Keywords: Visual Communication, Urban Image, Urban Memory, Public Space, Librarianship.

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi beyzazehrafiliz.27@gmail.com

GİRİŞ

Kütüphaneler, tarih boyunca yalnızca bilginin korunması ve aktarımıyla sınırlı kalmayan; aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan, kimlik inşasına katkı sunan ve kültürel iletişimi sürdüren mekânlar olarak önemli roller üstlenmiştir. Modern toplumlarda ise özellikle kamuya açık büyük kütüphaneler, salt bilgi erişim merkezleri olmanın ötesine geçerek, mekânsal estetik ve görsel anlatım öğeleri aracılığıyla çok boyutlu iletişim kurabilen kamusal yapılar haline gelmiştir. Bu yönleriyle kütüphaneler, bireylerin yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel düzeyde etkileşim kurabileceği bütüncül deneyim alanları olarak yeniden konumlandırılmaktadır.

Gaziantep'in Şahinbey ilçesinde yer alan ve Türkiye'nin ikinci büyük millet kütüphanesi olma özelliğini taşıyan Şahinbey Millet Kütüphanesi, bu yeni kütüphane anlayışının somut bir örneğini sunmaktadır. Şahinbey Belediyesi tarafından inşa edilen bu yapı; cihannüma sistemine sahip kitaplıkları, kubbe ve kolon mimarisi, ayet yazıları, filografi eserleri, padişah portreleri, kent tarihine dair tabloları ve estetik ışık tasarımı ile yalnızca bir bilgi merkezi değil, aynı zamanda hem modern hem de gelenekseli harmanlayan, bireyleri kültürel kimlik ve manevi değerlerle buluşturan çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır.

Görsel iletişim; bireylerin mekânla kurduğu ilişkiyi yönlendiren, anlamlandıran ve derinleştiren bir dil olarak kent estetiği içinde merkezi bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda, mimari ve mekânsal ögeler yalnızca fiziksel düzenlemeler değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik göstergeler olarak işlev görmektedir (Barthes, 1993; Eco, 1976). Kamusal yapılar içerisinde ise kütüphaneler, bu iletişim dilinin en rafine biçimde temsil edildiği alanlardan biridir; çünkü barındırdıkları bilgi kadar, taşıdıkları semboller ve mekânsal anlatılar aracılığıyla da toplumsal anlam üretimine katkıda bulunurlar (Panofsky, 1955). Mekânın formu, ışık kullanımı, malzeme tercihi, yazıtlar, tablolar, süslemeler ve sanat eserleri gibi ögeler, yalnızca estetik amaçlarla değil; aynı zamanda bir düşünce, bir değer sistemi ya da bir tarih anlatısı taşımak üzere kurgulanmaktadır.

Çalışma, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin mimari ve görsel bileşenlerini birer iletişim mecrası olarak ele almakta ve bu yapının görsel anlatım gücü aracılığıyla nasıl bir toplumsal temsil sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada, göstergebilimsel analiz yöntemi temel alınarak kütüphaneye ait mimari ögelerin taşıdığı sembolik anlamlar incelenmiş; elde edilen bulgular doğrultusunda kütüphanenin görsel iletişim gücü değerlendirilmiştir. Roland Barthes'ın (1993; 1977) yapısalcı göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde, mimari unsurların yalnızca görsel değil aynı zamanda kültürel ve ideolojik kodlar taşıdığı kabul edilmektedir. Barthes'ın işaret sistemleri üzerinden anlam üretimi kuramı, bu yapının kentsel hafızada nasıl konumlandığını çözümlemek için teorik bir zemin sunmaktadır.

Aynı şekilde Panofsky'nin (1955) ikonolojik yaklaşımı, mimari süslemeler ve sanatsal yerleştirmeler gibi ögelerin yüzeydeki biçimsel görünümünün ötesinde, derin tarihsel ve kültürel anlam katmanları içerdiğini öne sürerek bu yapının çok düzeyli anlam örgüsüne katkı sağlamaktadır. Eco'nun (1976) göstergebilim kuramı ise anlamın yalnızca metinde veya görselde değil, izleyici ile kurulan karşılıklı etkileşimde üretildiğini vurgulayarak, kamusal yapılarda bireyin deneyimini ön plana çıkarır.

Bu çerçeve doğrultusunda çalışma, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin estetik ve kültürel bir iletişim nesnesi olarak değerlendirilmesini hedeflemekte; kütüphanelerin milli ve manevi değerlerin yaşatıldığı, toplumsal kimliğin şekillendiği, kent imajına katkı sunan çok yönlü yapılar olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel bir araştırma yöntemiyle yürütülmüş olup, çok katmanlı görsel ve mekânsal anlam üretim süreçlerinin çözümlenmesini amaçlamaktadır.

Araştırmanın temelinde, göstergebilimsel analiz yöntemi yer almakta; özellikle Roland Barthes'ın göstergebilim kuramı çerçevesinde, mimari ögelerin taşıdığı kültürel ve simgesel anlamlar yorumlanmaktadır.

Barthes'a göre göstergebilim (semioloji), toplumsal hayatın her alanında anlam üreten işaret sistemlerinin incelenmesine olanak tanıyan disiplinlerarası bir yaklaşımdır (Barthes, 1993). Barthes, her göstergenin hem bir **gösteren** (biçim, görüntü, kelime) hem de bir **gösterilen** (anlam) taşıdığını belirtir; bu ikisinin birleşmesiyle oluşan **gösterge**, kültürel bağlam içinde çok katmanlı anlamlara bürünür (Barthes, 1977). Barthes'a göre bir görsel yalnızca **düz anlam (denotasyon)** değil, aynı zamanda **yan anlam (konotasyon)** da taşır. Bu bağlamda, görsel ve mekânsal ögelerin yalnızca fiziksel formlar olarak değil, aynı zamanda birer anlam taşıyıcısı ve kültürel temsil aracı olarak okunması mümkündür. Araştırmada, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin iç ve dış mekânında yer alan yazılar, motifler, renk tercihleri, ışık kullanımı, mimari biçimler ve sanat eserleri gibi görsel unsurlar çözümlenmiştir. Bu unsurların taşıdığı göstergeler, Barthes'ın bir diğer göstergebilimsel çözümleme yöntemi olan **mit düzeyi çözümlemesi** kapsamında ele alınmış; böylece yapının yüzeydeki anlamının ötesine geçilerek, taşıdığı tarihsel, kültürel ve ideolojik katmanlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Barthes'ın yaklaşımı doğrultusunda bu analizler, yalnızca estetik boyutta değil; aynı zamanda kamusal hafıza, kimlik inşası ve kültürel temsil bağlamlarında da değerlendirilmiştir. Yapının barındırdığı her bir öğe, toplumsal bir "metin" olarak okunmuş; bu metinlerde hangi anlamların üretildiği ve bu anlamların kullanıcılarla nasıl bir iletişim kurduğu ortaya konulmuştur.

Araştırmanın saha boyutunda, aynı anda 4.500 kullanıcıya hizmet veren, şu an yaklaşık 112.000 üyesi bulunan Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin iç ve dış mimarisi yerinde incelenmiş; fotoğraf çekimleri, detay gözlemleri ve mekansal düzenlemeler kayda geçirilmiştir. Kullanılan görsel materyaller, mimari dilin anlam boyutunu analiz etmek için göstergeler olarak yorumlanmıştır. Ayrıca, kütüphaneyi kullanan yüzlerce kişiyle informal görüşmeler yapılarak, ziyaretçilerin mekana dair algıları ve hissettikleri duygu-düşünceler not edilmiştir. Elde edilen veriler birleştirilerek yorumlanmıştır.

Araştırmada, Şahinbey Millet Kütüphanesi üzerine yapılan görsel çözümleme çalışmasının aşağıdaki hipotezler doğrultusunda ilerlediği kabul edilmiştir:

- **H1:** Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin mimari ve görsel unsurları, kullanıcılar tarafından yalnızca bilgi sunan yapılar değil; kültürel kimliği yansıtan sembolik göstergeler olarak algılanmaktadır.
- **H2:** Şahinbey Millet Kütüphanesi, kent kimliğine ve toplumsal belleğe katkı sağlayan bir kültür yapısı olarak, Gaziantep'in kent imajının güçlenmesine doğrudan katkıda bulunmaktadır.
- **H3:** Kütüphane mekânında yer alan mimari unsurlar (kubbe, kolon, yazıtlar vb.), kullanıcıların mekânla kurduğu duygusal bağ ve aidiyet hissini güçlendirmektedir.
- **H4:** Kütüphane içerisindeki görsel düzenleme ve sanatsal yerleştirmeler, kullanıcıların mekânsal deneyimini estetik ve manevi düzeyde zenginleştirmektedir.
- **H5:** Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin görsel ve mimari dili, kullanıcılar üzerinde 'huzur', 'ilham' ve 'tarihsel süreklilik' gibi soyut duygular uyandırmaktadır.

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Şekil 1. Dış Mimari Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier):

- Büyük, kubbeli, ihtişamlı bir bina.
- Sütunlarla süslenmiş mimari.
- Üzerinde "Şahinbey Millet Kütüphanesi" yazılı tabela.
- Ana girişte kemerli, yüksek tavanlı bir giriş.
- Yüksek, sivri kemerli pencereler ve taş duvarlar
- Geniş bir cadde ve peyzaj düzenlemesi.

Gösterilen (Signifield):

- Dini mimari öğe
- Kamusal kültür yapısı
- Geleneksel ve modernite birliği
- "Millet" kelimesi üzerinden kolektif kimlik, ulusal aidiyet
- Mekânın şehirdeki merkezi konumuyla ideolojik temsil gücü

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Bu görselde; modern ve geleneksel unsurları bir arada taşıyan, estetik olarak dikkat çeken, merkez konumda büyük ölçekli bir kamu binasıdır.

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam:

a.- Mimari Anlamlar:

-Kubbe ve Kemerler: Geçmişe, özellikle Osmanlı ve Selçuklu dönemlerine duyulan özlemi, İslam medeniyetine ait mimari miras, tarihî devamlılık, maneviyat kavramları ile ilişkilendirilir.

Selçuklu ve Osmanlı külliyeleriyle bağ kurar. Bu, kütüphaneyi yalnızca bir bilgi merkezi değil, aynı zamanda kültür ve medeniyet mirasının devamı olarak konumlandırır.

-Sütunlar ve Heybetli Yapı: Kudret, devlet gücü, ihtişam ve kalıcılık simgeleridir. Bu, devletin ve belediyenin kültüre verdiği önemi vurgular.

-Simetri ve Düzen: Huzur, kontrol ve modern yönetim anlayışını çağrıştırır. Aynı zamanda estetik beğeniyi temsil eder.

b. -İdeolojik Gösterilenler: "Millet Kütüphanesi" ifadesi: Ulusal birlik, halk için yapılan kamusal hizmete ithaf edilir. Kurumun halka yönelik kültürel hizmetini yüceltir. "Millet" kelimesi, özellikle son yıllarda Türkiye'de millî birlik, kültürel miras ve yerli-milli söylemlerle ilişkilendirilmiştir. Bu isim, yapının yalnızca bir okuma mekânı değil, aynı zamanda ulusal kimliğin bir parçası olduğunu ima eder.

"Şahinbey" Sözcüğü: Yapıyı inşa eden Şahinbey Belediyesi'nin hizmet kapasitesini, yerel yönetimlerdeki vizyon ve gücünü gösterirken aynı zamanda kültürel kalkınmadaki rolünü de gösterir. Bunun yanında tarihî bir direniş önderinin adını taşır. Milli mücadele döneminde destansı Antep Savunması'nın yiğit kahramanlarından, olan "Şahinbey'e (Mehmet Sait) ithaf edilmiştir. Bu sözcük yapının yerel direniş ruhunu ve ulusal kimliğini temsil eder. Bu olgu da Şahinbey Millet Kütüphanesi'ni bilgi merkezi olmanın ötesine taşır ve onu: Gaziantep'in tarihsel belleğiyle bütünleştiren, kültürel direnişin - milli aidiyetin sembolü haline getiren ve bu ruhu yeni nesillere "bilgi" yoluyla aktarmayı amaçlayan anlamlı bir yapıya dönüştürür.

c. Modern Unsurlar ve Uyum: Peyzaj, çevre düzeni, arabalar ve şehir altyapısı, çağdaş yaşam alanı sunma idealiyle insanlara, modern hayatla iç içe bir geleneksel değer sunumunu gösterir. Bu, moderniteyle geleneğin bir sentezi olarak sunulabilir. Bu fotoğraf, sadece bir bina görüntüsü değildir. Aynı zamanda: gelenekle modernin birleştiği, kültürel kimliğin mimariyle ifade edildiği, devletin/halkın/kültürün bir arada temsil edildiği bir ideolojik anlatıdır.

Bu yönüyle görsel, "kütüphane" kavramının sadece kitapla değil, aynı zamanda bir medeniyet tasavvuru ile de ilişkilendirilmesine hizmet eder.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam):

Barthes'a göre mit, kültürel bir göstergenin "doğal" ve "sorgulanamaz" hale gelmesidir. Bu fotoğrafta sunulan mit şudur: Geleneksel mimariyle inşa edilen kütüphaneler, hem bilgiye hem kültürel kimliğe hizmet eder. Bu, devletin halkla kurduğu tarihsel bağın ve kültürel sahiplenmenin doğal bir uzantısıdır. Bu mit, yerel yönetimlerin modern araçlarla (kütüphane, peyzaj, ulaşım) geleneksel değerlere hizmet ettiği fikrini meşrulaştırır.

Şekil 2. Cihannüma Bölümü –Taban Merkezden 90’ Derecelik Açı Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Şekil 3. Cihannüma Bölümü 1. Kat Karşı Merkezden 90’ Derecelik Açı Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier):

- 16 adet beyaz, silindirik sütun
- Üst merkezde kubbe ve kubbeyi çevreleyen ışık

- Kubbenin tam ortasında güneş benzeri dairesel bir motif (Türkiye Yüzyılı forsu)
- Kubbe eteğinde ayet yazıları (bilezik kısmında)
- Yukarı doğru yükselen simetrik mimari düzen
- Katlara ayrılmış kütüphane ve okuma alanları

Gösterilen (Signifield):

- 16 Sütun: Türk tarihinde yer alan 16 büyük Türk devletini temsil eder.
- Merkezdeki Işık ve Dairesel Desen: "Türkiye Yüzyılı" temalı vizyonu ve ulusal hedefleri sembolize eder.
- Ayet Yazıları (Zümer 9: "Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?" / Alak 1: Yaradan Rabbinin adıyla"Oku!"): İlmin, okumanın ve bilgiye ulaşmanın kutsallığına vurgu yapar.
- Kubbeye Yükselen Mimari Yapı: Yücelik, maneviyat ve merkeze yönelme anlamlarını çağrıştırır.
- Katlara Ayrılmış Okuma Alanları: Bilginin katmanlı gelişimi ve sürekli öğrenme döngüsü.

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Bu fotoğraf, kütüphanenin iç mekân estetiğini yansıtır. Sütunlarla kubbeye ulaşan, katlara ayrılmış kitaplık, okuma ve çalışma alanları yer almaktadır. Kubbe merkezinde dairesel bir motif (Türkiye Yüzyılı Forsu) dikkat çekerken; dairesel ve merkezi simetrik bir düzeni göze çarpar.

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam: Bu unsurların temsil ettiği kültürel ve sembolik anlamlar; ögelerin taşıdığı ideolojik, kültürel, millî ve manevî çağrışımlar:

16 Sütun: Türk tarihinde yer alan 16 büyük Türk devletini simgeler. Millî tarih bilinci ve köklü geçmiş vurgusu yapılmıştır. Aynı zamanda Türk tarihine saygıyı ve milli gururu yansıtır.

Türkiye Yüzyılı forsu: 2023 yılı ve sonrası Türkiye'nin milli vizyonunu ve ulusal ideolojisini yansıtır. Geleceğe dönük ulusal hedefin inşası, devletin sürekliliği, liderlik ve her alanda "yeni çağ" mevcudiyetini temsil eder.

Kolonların Birleştiği Merkez: Tüm geçmiş Türk devletlerinin Türkiye Cumhuriyeti'ne, bağlandığını, Türk devletlerinin ortak değerlerde birleşmesi: "tek devlet, tek millet" olgusunu temsil eder.

Ayet Yazıları: İslamî çerçevede anlamlandırılmış bir bilgi mekânı olduğunu, ilahi rehberliği, İslami referansı ve bilginin yalnızca seküler değil, aynı zamanda kutsal bir boyutu olduğuna vurgu yapar.

Kubbe: İslam mimarisi; Türk – İslam mimari geleneğini sürdürme, geleneksel estetikle kültürel aidiyet kurma, bir araya gelme ve kapsayıcılığı yansıtır.

Katlara Ayrılmış Okuma Alanları ve Kütüphaneler: Merkezde kubbe olması ve katların onun çevresinde konumlanması, bilginin merkezî bir değere sahip olduğunu **ve** tüm yapının bilgi etrafında örüldüğünü düşündürür. Katlara ayrılmış yapı, insanın bilgiyi yüzeyden derinliğe doğru aşamalı biçimde edinmesini ve bu sürecin sonsuzluğunu simgeler. Hayat boyu öğrenme fikrini, bilgiyle yükselmeyi**,** manevî olgunlaşmayı **ve** aydınlanmayı temsil eder. Kubbeye doğru her adım, bireyin gelişimine bir adımdır. Ve bu mimari, "okuyarak yükselen millet" idealini görünür kılar.

Mekan Düzeni, Simetri ve Işık Kullanımı: Bu birliktelik, bilgiyle aydınlanmanın görsel bir temsiline dönüşür. Kullanıcının zihninde düzen, denge ve kontrol duygusu uyandırır.

Evrensel bütünlük ve kutsallık hissi oluşturur. Kütüphane gibi bir bilgi yapısında bu düzenlilik, bilginin sistematik bir biçimde sunulduğu**,** kaosun dışlandığı bir alan oluşturur. Aynı zamanda kullanıcıda güvenlik, istikrar ve iç huzuru duygusu oluşturur. Kubbe ve kat çevrelerindeki ışık kullanımı**;** bilgiyle aydınlanmanın görsel bir temsiline dönüşür. Evrensel olarak bilgiyi, hakikati ve aydınlanmayı temsil eder.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam): Tarihsel sürekliliği ve manevî destekli bir gelecek vizyonunu anlatan ideolojik bir yapı sunar. Türk tarihi boyunca gelen tüm değerler, bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'nde birleşmiş; hem tarihî miras hem kutsal kaynaklar bir araya getirilmiştir. Bu fotoğraftaki alan; "okuyarak yükselen millet" idealini görünür kılarken; geçmişteki 16 köklü Türk devletinin milli ve manevi mirasıyla şekillenen ve Türkiye yüzyılıyla şahlanan güçlü Türkiye Cumhuriyeti temsil edilmiştir.

Şekil 3. Gaziantep'in Eski Kent Fotoğrafları Sergi Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier): Fotoğrafta, Gaziantep'in mahallelerine ait eski arşiv görüntülerinin yer aldığı bir duvar sergisi yer almaktadır.

- Duvara dizilmiş altın renk çerçeveli eski fotoğraflar
- Siyah-beyaz ve renkli arşiv görselleri
- Tarihî sokaklar, binalar, insanlar ve yaşam sahneleri
- Fotoğrafların düzenli bir kompozisyonla sunulması
- Ahşap çerçeve içerisinde düzenlenmiş açık renk arka plan

Gösterilen (Signifield): Bu unsurlar, hafızanın inşası, nostaljik bilinç, aidiyet duygusu, gelenekle bağ kurma üzerine bir ideolojiye ev sahipliği yaparken; Gaziantep'in geçmişteki mimari dokusunu, sosyal hayatını ve kültürel mirasını temsil edilmiştir. Altın çerçeveler ve düzenli

düzenleme, bu görüntülerin değerli bir arşiv niteliği taşıdığını ve korunması gereken bir hafızayı yansıttığı ifade edilmektedir.

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Bu, bir kütüphane duvarında sergilenen Gaziantep'in geçmişine ait arşiv fotoğraflarının sergilendiği bir köşedir. Fotoğraftaki her bir kare, belirli bir zaman diliminde ait gerçek bir görsel kaydıdır.

Görseller Gaziantep'in çeşitli dönemlerine, mahallelerine ve mekânsal dokusuna aittir. Bu düzlemde anlam belgesel niteliktedir: "Eskiden şehir böyle görünüyordu."

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam: Bu arşiv görüntüleri, tarihsel devamlılık ve yerel kimlik duygusu uyandırır. Altın çerçeveler ve ahşap çerçeve, geçmişe duyulan saygıyı ve kültürel mirasın önemini vurgular. Aynı zamanda geçmişe duyulan özlemi "nereden nereye geldik" düşüncesiyle nostaljik bir bilinç inşası sunar.

Mahalle Kültürünün Vurgulanması: Yerel kültür, aidiyet, geleneksel toplumsal değerlerin hatırlatılmasını (komşuluk, sadelik, birlik) temsil eder.

Bellek politikası: Kenti hafızasını ve yerel kimliği canlı tutma, kentleşmenin içinde geçmiş yaşam biçimlerini unutmama mesajı verir.

Fotoğraf koleksiyonu: Geçmişi sadece anlatmak değil, estetikle sergilemek: hafızayı sanat yoluyla yapılandırmak, değer atfetme olarak yansıtır.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam): Bu sergi, Gaziantep'in kentsel hafızasını ve Anadolu kimliğini yücelten bir anlatı oluşturur. Burada geçmiş sadece "bilgi" olarak değil, duygusal ve ideolojik bir değer olarak sunulmaktadır. "Milli Mücadele izleri taşıyan ve Gazilik unvanına mahzar olan bu şehir geçmişiyle birlikte anlamlıdır" mesajı sunulmuştur.

Bu düşünce de, kütüphanenin toplumsal belleği koruma, kentin tarihini ve kültürünü yaşatma ve Gaziantep'in imajını güçlendirme misyonunu destekler.

Şekil 4. Osmanlı Kuruluş ve Yükseliş Dönemi Padişahlarının Portre Sergi Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier): Fotoğrafta, ahşap çerçeve içerinde açık renk arka plan üzerinde konumlanan altın renkli çerçevelerde; isim, unvan, ve dönem bilgisi içeren Osmanlı padişah portreleri yer almıştır.

- Osmanlı padişahlarının portreleri
- Çerçevelenmiş ve sırayla dizilmiş portreler
- Genellikle klasik kıyafetlerle, resmi duruşla betimlenmiş figürler
- Unvan, isim ve hüküm süresi bilgileri
- Duvarda sergilenmeleri, arka planın genellikle sade olması
- Tarihsel/estetik çerçeveleme

Gösterilen (Signifield): Bu unsurlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucu ve yükselme dönemlerindeki padişahlarını, fetih, ihtişam, güç, otorite, disiplin, devlet geleneği sembolizmini ifade etmektedir. Aynı zamanda Cumhuriyet'in, geçmişin bir devamı olduğu iması vardır.

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Bu bir kütüphane duvarında Osmanlı padişahlarının bireysel portrelerinden oluşan bir görsel dizidir. Her bir portrede padişah geleneksel kıyafetleriyle resmedilmiştir.

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam: Bu fotoğraf, Osmanlı Devleti'ne duyulan saygıyı, geçmişine vefa ve sahiplenme duygusunu, devlet mirasını, medeniyet geçmişini ve tarihsel başarıyı yansıtan derin anlamlar taşımaktadır. Figürler, "büyük geçmiş, büyük millet" mirasını yaşatırken, sergileme biçimiyle anma kültürünü yansıtmaktadır. Aynı zamanda kullanıcılara, milli tarih bilinci kazandırma çabasına hizmet eder.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam): Bu alan, "Osmanlı yalnızca geçmişin bir parçası değil, bugünkü varlığımızın temelidir. Gücümüz ve kültürümüz köklüdür" düşüncesini yansıtır.

Şekil 5. El Yapımı Dünya Haritası Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier): Bu fotoğrafta, ahşaptan yapılmış, sıcak tonlu ışıklarla aydınlatılmış bir köşede bir dünya haritası, sergilenmektedir.

- El yapımı ahşap bir dünya haritası
- Kabartmalı harita, coğrafi kıtalar ve ülkeler belirgin
- Arka planda turuncu ışıklarla yapılan sıcak ve yumuşak bir aydınlatma
- Mekânın ahşap dokusu ile uyumlu estetik sunum

Gösterilen (Signifield): Bu unsurlar, dünya coğrafyasını ve küresel birliği temsil ediyor. Ahşap malzeme ve el yapımı doku, doğallık ve zanaatkârlığı; ışıklandırma ise modernliği ve dikkat çekiciliği ifade etmektedir.

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Fotoğrafta, ahşap bir çerçeve içinde el yapımı bir dünya haritası yer almaktadır. Harita, ahşap malzeme kullanılarak farklı renk tonlarında (sarı, turuncu, gri, beyaz) tasarlanmış; kıtalar ve ülkeler ışıkla desteklenmiş bir şekilde öne çıkıyor. Harita, dünyanın kıtalarını kabartmalı veya oymalı biçimde göstermektedir. Sanatsal bir dünya haritası sunumudur.

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam: Bu unsurlar, kullanıcıları coğrafya, dünya halkları, küresel bakış açısı kazanmaya teşvik ederken, bunun yanında bilginin, evrensel anlayışın merkezinde tutulması gerektiğini çağrıştırır. Kütüphanelerin sadece yerel değil, evrensel bir bilgi kaynağı olduğunu temsil eder. Burada harita bir bilgi nesnesi olduğu kadar estetik bir obje olarak da sunulmaktadır. Ahşap malzeme ve el yapımı tasarım, doğaya saygıyı çağrıştırırken, ışıklandırma ve renkler modern bir eğitim ve bilgi merkezi olma hissini uyandırır. Sarı ve turuncu tonlar, sıcaklık ve davetkârlık hissi oluşturmaktadır.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam): Bu alanda sunulan dünya haritası, bilgiye erişimin evrenselliği çerçevesinde kütüphanenin misyonunu destekler, bilginin coğrafi sınır tanımadığını ve her yerde erişilebilir olduğunu sembolize eder. Işıkla vurgulanan kıtalar, bilgiye ulaşmanın aydınlatıcı ve birleştirici gücünü temsil eder. Bu düzenleme, kütüphaneyi yalnızca yerel bir kültürel alan olmaktan öteye taşıyarak, Gaziantep'ten tüm dünyaya yayılan bir bilgi ağına bağlar. Bilgiye erişimin evrensel bir hak ve kütüphanenin de bu hakka her birey için bir kapı açtığı fikrini pekiştirir, böylece kentsel hafızayı korurken küresel bir vizyon sunar.

Şekil 6. Allah C.C., Hz. Muhammed'in İsm-İ Şerif'i ve Kur'an-I Kerim Ayetlerinin İşlendiği Filografi Sergi Görseli, Şahinbey Millet Kütüphanesi

Gösteren (Signifier): Fotoğrafta, ahşap çerçeve içirisinde açık renk arka plan üzerine konumlanan 3 adet filografi eseri yer almaktadır.

- Kur'an-ı Kerim ayetlerinin yazılı olduğu filografi tabloları
- Çivilerle ve metal tellerle oluşturulmuş hat sanatı motifleri, desenler
- Siyah, altın, bronz gibi estetik ve derinlik katan renkler
- Ahşap pano üzerine gerili ip/tel kombinasyonları

Gösterilen (Signifield): Bu unsurlar, hat sanatının sabır ve ustalık gerektiren doğasını, Kur'an-ı Kerim ayetlerini, Allah C.C ve Hz. Muhammed'in ismini estetik bir formda sunmaktadır. Burada filografi eseriyle emek, ilahi olanın estetikle temsil edilmesi, geleneksel filografi sanatının modern malzemeyle yaşatılmasını çağrıştırmaktadır.

1.Denotatif Anlam (Görsel düzlem) – Birincil Anlam Fotoğrafta Görülenler: Kullanıcının sanat formunu ve yazıyı algıladığı; metal tellerin çivilerle pano üzerine gerilmesi ile birlikte Kur'an-ı Kerim'den alınmış ayetlerin filografi sanatıyla işlendiği estetik tablolar köşesidir.

2. Konotatif (Anlamsal Düzlem) – İkincil Anlam: Bu fotoğrafta, sanatla maneviyatın birleşmesi anlatılmaktadır. Geleneksel İslam estetiğinin modern malzemeyle yaşatılması, Kur'an-ı kerim'in rehber olarak konumlanması çağrıştırılırken, sanatsal biçimde sunulması: Kur'an'a duyulan saygıyı, zorlukla işlenmiş değerli anlamlara ithaf edilmiştir. Siyah zemin, yazıları ön plana çıkararak manevi bir derinlik katarken, ahşap çerçeve Anadolu'nun geleneksel mimariyle bağını korur. Hat sanatının geçmişten günümüze dönüşümü, el yazması kitaplardan modern iç mekan dekorasyonuna evrilmesini yansıtır.

3. Mit Düzeyi (İdeolojik Anlam): Geleneksel sanat biçimleriyle kutsal metnin yüceltilmesi, bilgi mekânı olan kütüphanede kutsal olanın yeniden yorumlanmasıdır. Filografi sanatının sabır ve incelik gerektiren tarihi, kütüphanenin bilgi arayışındaki derinliğiyle örtüşür. Geçmişte dini metinlerin el yazısıyla korunmasından günümüzde kütüphane duvarlarında modern bir estetikle

sergilenmesine uzanan bu dönüşüm, kullanıcıya; “Gerçek bilgi sadece akıl yoluyla değil; ruh, estetik ve kutsallıkla birlikte kavranır. Bilgelik, hem kalbin hem zihnin işidir” çağrısı yapılmaktadır.

YORUM

Bu çalışmada Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin iç ve dış mimarisi, Roland Barthes’in göstergebilimsel analiz yöntemi çerçevesinde ele alınmış, yapının görsel unsurları üzerinden taşıdığı anlamlar Barthes’in gösteren-gösterilen ikiliğiyle birlikte denotatif, konotatif ve mit düzeyinde çok katmanlı bir okuma gerçekleştirilmiştir. Yapılan analizler ile araştırma bulgularına dayanarak, çalışmanın başında sunulan hipotezlerin tamamını desteklediğini ortaya koymuş; Şahinbey Millet Kütüphanesi’nin yalnızca mimari bir eser olarak değil, aynı zamanda yerel kimliğin ve kültürel hafızanın görsel bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmesi önerilmektedir. Bunun yanında bir görsel iletişim aracı olarak işlev gördüğü ortaya koyulmuştur.

Dış cephede yer alan Osmanlı-Selçuklu mimarîsini andıran kemerli pencereler, kubbe ve sütun yapısı, sadece mimari bir tercih değil, aynı zamanda Anadolu'nun tarihsel-kültürel kimliğine referans veren simgeler olarak değerlendirilmiştir. Bu unsurlar denotatif düzeyde yapının biçimsel özellikleri iken, konotatif düzeyde medeniyet, maneviyat ve kültürel süreklilik gibi soyut anlamlara açılmaktadır. Şahinbey isminin yapı üzerinde taşıdığı anlam da bu bağlamda önemlidir: ad sadece bir belediyeyi değil, aynı zamanda Gaziantep’in millî mücadele hafızasını, direniş ruhunu ve yerel kahramanlık anlatılarını simgeler. Bu da yapının kentsel belleğe yerleşen bir mit taşıyıcısı olarak konumlanmasına neden olur.

İç mekânda yer alan kubbe yapısı, merkezi ışıklandırma ve çevresini saran 16 sütun, doğrudan kozmik merkez, birlik ve tarihsel süreklilik fikirlerini çağrıştırmaktadır. Denotatif olarak bir tavan mimarisi olan bu yapı, konotatif düzlemde bilgiye doğru yükselişi, ilahi aydınlanmayı ve 16 büyük Türk devletini simgeleyen bir ulusal hafızayı temsil eder. Kubbenin bilezik kısmında yer alan Zümer 9 ve Alak 1 ayetleri, yapıya manevî bir derinlik kazandırmakta; bilgi, hikmet ve okumaya dair ilahi vurgularla mekânın kullanım amacını kutsallaştırmaktadır. Ayrıca, katlara ayrılmış okuma alanları ve kitaplıklar, sadece işlevsel bir düzenleme değil, aynı zamanda bireyin zihinsel yolculuğuna rehberlik eden, bilgi katmanlarını temsil eden bir anlam üretmektedir. Bilginin merkeziliğine ve ilimle kurulan kutsal ilişkiye vurgu yapar.

Işık kullanımı ise, iç mekânda hem aydınlanma metaforu hem de doğal ışığın simetriğiyle birlikte ruhsal dinginlik sunan bir atmosfer oluşturmaktadır.

Gaziantep’in mahallelerinin eski fotoğraflarının sergilendiği köşe, denotatif düzeyde kentin tarihsel dokusunu yansıtırken, konotatif olarak nostalji ve yerel kimlik duygusu uyandırmakta, mit düzeyinde ise kentsel hafızayı koruyan bir anlatı oluşturmaktadır. Osmanlı padişah portreleri ve tarihi tablo, denotatif olarak geçmişteki liderleri ve fetihleri betimler; konotatif olarak otorite, güç ve kültürel devamlılık hissi verir; mit düzeyinde ise Anadolu’nun tarihsel mirasını yücelterek kütüphaneyi bir kimlik merkezi haline getirir.

Ahşap el yapımı dünya haritası, denotatif olarak küresel coğrafyayı gösterirken, konotatif olarak geleneksel zanaatla modernliği birleştirir; mit düzeyinde bilgiye evrensel erişimi sembolize ederek kütüphaneyi uluslararası bir bilgi ağına bağlar. Özellikle bu iki alan, hem bir bellek inşası hem de tarihsel bir devamlılığın kurulması açısından anlam taşımaktadır. Bu unsurlar, görsel bir öğreticilik fonksiyonu taşımakta; izleyiciye kimlik, tarih ve mekân üzerine düşünme imkânı sunmaktadır.

Filografi sanatı eserleri, denotatif olarak dini metinleri sergilerken, konotatif olarak sabır, incelik ve maneviyatı yansıtır; mit düzeyinde İslam sanatının ve Anadolu'nun kültürel mirasının korunmasını temsil eder, kütüphaneyi dini ve estetik bir sembol yapar.

Kütüphanenin genelinde hâkim olan ahşap malzeme, doğal tonlar ve geleneksel desenler, modern yapıya yalın ama derinlikli bir anlatım kazandırmaktadır. Görsel iletişim unsurlarının bütüncül bir tasarımla sunulması, kullanıcı deneyimini sürdürülebilir kılmakta; bireyde ise manevi bir huzur hissi uyandırmaktadır.

Okuma salonlarının yanı sıra; müze ve sergi alanları, 3-6 ve 7-12 yaş gruplarına yönelik çocuk kütüphaneleri, görme ve işitme engelli bireyler için engelsiz kütüphane, süreli yayınlar salonları, görsel sanatlar ve mimarlık öğrencilerine yönelik sanat-tasarım atölyesi, bireysel ve grup çalışma salonları, tez sunum kapsül odaları, lise ve üniversiteye hazırlık salonları, lisans ve lisansüstü düzeyde çalışma alanları, dijital arşiv koleksiyonu, bilgisayarlı araştırma salonları, akıl ve zeka oyunları bölümleri ile 7/24 hizmet veren araştırma kütüphanesiyle her yaştan insanı kuşatan ve kucaklayan kapsamlı bir merkez niteliğindedir.

Binlerce ziyaretçiyle yapılan informal görüşmelerde, kütüphane atmosferinin birçok kişi tarafından huzur verici, ilham kaynağı ve tarihsel kimlikle bağ kurdurucu olarak tanımlandığı görülmüştür. Bu algı, mimari tasarımın ve görsel düzenlemenin toplumsal iletişimdeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Tüm bu görsel ve yapısal unsurlar, Barthes'in mit tanımı çerçevesinde ele alındığında, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin bir bilgi yapısından çok daha fazlası olduğu; bir kültürel söylem, ulusal kimlik taşıyıcısı ve sessizliğin estetiğinde kamusal bir kültür yapısı, bir anlatıcı olarak işlev gördüğü ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Elbette her şehir çok kıymetlidir; her birinin ayrı bir ruhu, tarihi ve mücadelesi vardır. Ancak Gaziantep, Evliya Çelebi'nin "Şehr-i Ayıntab-ı Cihan" diyerek tasvir ettiği, "Bu şehri anlatmaya ne kelam yeter ne kalem" ifadesiyle övdüğü müstesna şehirlerden biridir.

Tarih boyunca yalnızca üretimiyle, sanayisiyle, gastronomisiyle değil; aynı zamanda taşıdığı yüksek manevi değerlerle de temayüz etmektedir. Şehr-i medeniyet, şehr-i dua; aynı zamanda şehr-i vefadır. Bugün yarım milyona yakın mülteciye kucak açarak, İslam medeniyetinin köklü bir değeri olan ensar-muhacir kardeşliğini yaşatan bir vicdan şehri olmuştur. Bu yönüyle şehir, yalnızca maddi gelişimiyle değil, ahlaki ve insani duruşuyla da medeniyetin yaşayan bir temsilidir.

Şehirlerin ruhunu şekillendiren, onları geçmişten geleceğe taşıyan yegâne miras ise değerleridir. Gaziantep, bu mirası taşıyan; küçük Buhara olarak anılan, Milli Mücadele'nin yiğitlerini ve Antep'i 'Gazi' yapan kahramanları yetiştiren bir medeniyet şehridir. Bugün, bu köklü medeniyetin izlerini eğitim ve kültür alanında yaşatan yapılardan biri olarak konumlanan Şahinbey Millet Kütüphanesi'dir. Asr-ı Saadet'in gençliği ihya eden külliye anlayışıyla inşa edilen bu mekân, şehrin imajına, marka değerine, vizyonuna ve misyonuna hizmet eden bir ilim meclisi niteliğindedir. Bu çalışmada, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin mimari ve görsel unsurlarının, Roland Barthes'in göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alarak, kültürel kimlik ile mimari estetik arasındaki bağları ortaya koyma amaçlanmıştır.

Şahinbey Millet Kütüphanesi, taşında, kubbesinde, ahşabında ve ışığında bir hikâye fısıldar; bu, sadece bilgiye değil, aynı zamanda bir milletin ruhuna, tarihine ve hayallerine dokunan bir anlatıdır. Roland Barthes'in göstergebilimsel bakışı, bu kütüphanenin mimari dilini bir nakış gibi

çözerek, onun adeta bir kültür yapısı olduğunu gözler önüne sermiştir. Cihannüma salonunun kubbesi altında yükselen kitaplıklar, ayetlerin zarif yazıları, filografinin sabırla işlenmiş motifleri, Osmanlı padişahlarının asaletle duran portreleri, Gaziantep'in mahallelerini yansıtan nostaljik kareler ve dünyayı kucaklayan ahşap bir harita; tüm bu unsurlar mekânı bir bilgi menziline dönüştürmüştür. Bu kütüphane, kullanıcılarını sadece bilgiyle değil, aynı zamanda bir aidiyet duygusuyla, tarihin sıcak kucaklayışıyla ve manevi bir huzurla buluşturur. Mimari estetiği, Anadolu'nun köklü mirasını modern bir nefesle harmanlayarak, Gaziantep'in kent kimliğine zarif bir dokunuş katar. "Okuyarak yükselen millet" idealini somutlaştıran, milli manevi değerleri yaşatan bu mekân, yerel belleği küresel bir vizyonla birleştirir; geçmişi anarken geleceğe umutla bakar.

Ziyaretçilerin dilinde "huzur" ve "ilham" kelimeleriyle anılan Şahinbey Millet Kütüphanesi, bir kamusal alan olmanın ötesine geçerek, adeta bir kültür vahası, bir hafıza köprüsü, bir kimlik aynası olur. Bu çalışma, kütüphanelerin yalnızca kitapların saklandığı yerler olmadığını, aynı zamanda toplumsal değerleri estetik duyguları ve kolektif hafızayı nakış gibi işleyen mekânlar olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Şahinbey Millet Kütüphanesi, bu yönüyle, kent estetiğine, kültürel iletişime ve toplumsal bağlara doğrudan estetik bir katkı sunar. 150.000 dizili demirbaş kitabıyla, fonksiyonel salonlarıyla; aynı zamanda mimarisi, görsel düzenlemeleri ve sembolik diliyle toplumsal ve kentsel iletişimin etkin bir aktörü olduğunu ortaya koymuştur. Bireylere hem entelektüel hem de duygusal bir deneyim sunar. Gerek şehir içindeki konumuyla gerek kendine has estetik mimarisiyle şehre önemli değer katmakta ve tam bir külliye tarzında hizmet vermektedir. Sonuç olarak, Şahinbey Millet Kütüphanesi, görsel iletişim gücüyle kentin tarihsel ve kültürel kimliğini geleceğe taşıyan, toplumsal belleği koruyan, Gaziantep'in ulusal-uluslararası imajına hizmet eden ve birey-toplum-mekan ilişkisini anlamlı kılan çok boyutlu bir iletişim kuran kamusal yapı olarak öne çıkmaktadır.

Gelecekteki araştırmalar, bu tür kamusal yapıların kullanıcı deneyimleri üzerindeki etkisini daha geniş ölçeklerde inceleyerek, görsel iletişim ve mekânsal estetiğin toplumsal aidiyet, ve kültürel bağlar üzerindeki belirleyici rolünü daha da derinlemesine ortaya koyabilir.

Yerel halkın bu tür kültürel ve mimari miras niteliğindeki kamusal yapılara yönelik farkındalığını artırmak amacıyla, kütüphane merkezli seminerler, mekân okuma atölyeleri, tematik sergiler ve belgesel projeleri gibi etkinlikler düzenlenebilir. Ayrıca, Şahinbey Millet Kütüphanesi'nin mimari ve görsel anlatım dili, Anadolu'daki diğer millet kütüphaneleriyle karşılaştırmalı olarak incelenerek, kültürel süreklilik, mekânsal kimlik ve estetik anlatımın ortak göstergeleri bağlamında yeni akademik çalışmalara zemin oluşturabilir. Son olarak, yerel yönetimler, üniversiteler ve kültür kurumları iş birliği içinde çalışarak, bu tür yapıların yalnızca bilgi merkezleri değil, toplumsal hafızayı besleyen ve kültürel iletişimi güçlendiren mekânlar olarak korunması, tanıtılması ve gelecek kuşaklara aktarılması yönünde bütüncül stratejiler geliştirmelidir.

KAYNAKÇA

Şahinbey Belediyesi Resmi Web Sitesi. (2023). Şahinbey Millet Kütüphanesi Tanıtım. https://www.sahinbey.bel.tr/sahinbey-millet-kutuphanesi

Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel serüven (M. Rifat & S. Rifat, Çev.; 1. bsk). Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1977). İmge, Müzik, Metin. Çev. S. Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Panofsky, E. (1955). Görsel Sanatlarda Anlam. Çev. B. Akcan. İstanbul: Metis Yayınları.

Eco, U. (1976). Göstergebilim Kuramı. Çev. M. Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları.

Hall, S. (1997). Temsil: Kültürel Temsiller ve Gösterge Pratikleri. Çev. İ. K. Şencan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

W. J. T. (1986). İkonoloji: İmge, Metin, İdeoloji. Çev. H. E. Adıgüzel. Ankara: Ütopya Yayınevi.Kress,

YOLUN SERÜVENİ: SEBASTİAO SALGADO'NUN GÖRDÜKLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

BİLGE ESMA FİLİZ[1]

Öz

Bilindiği üzere Sebastião Salgado insan ve doğayı merceğe sığdıran bir tanık olarak, dünyaca ünlü bir foto muhabiridir. Bu çalışma, Salgado'nun *Toprağın Tuzu* adlı belgeselinin "Exodes" serisinde yer alan göç ve mültecilik temalarına odaklanarak, fotoğrafçılığın görsel tanıklık, sanatsal, toplumsal ve etik işlevini incelemeyi amaçlamaktadır. Çektiği fotoğraflarla karanlığın kalbini gören Salgado, göçmenlerin ve mültecilerin yaşadığı travmaları etkili bir şekilde görselleştirerek, fotoğrafın kolektif bellek ve tarihsel tanıklık gücünü ortaya çıkarmıştır. Belgeseldeki yedi fotoğrafın detaylı görsel çözümlemeleri, Roland Barthes'ın denotatif / konotatif kavramları ve Susan Sontag'ın "acıya bakmak" üzerine geliştirdiği düşüncelerle desteklenmiştir. Salgado'nun fotoğraflarının estetik ve etik dengesini, halkların yurtlarından sürülürken yaşadığı travmaların görselleştirilmesini ve kapitalist düzenin savaşta ve sonrasında toplumda yaşanan travmalara rağmen hayatın nasıl şekillenip devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Mültecilik, Görsel Tanıklık, Bellek, Fotoğraf, Savaş.

The Journey of the Road: An Analysıs on What Sebastiao Salgado Has Wıtnessed

Abstract

As is well known, Sebastião Salgado is a world-renowned photojournalist as a witness who captures humanity and nature through the lens. This study aims to examine the visual testimony, artistic, social and ethical function of photography by focusing on the themes of migration and refugees in the "Exodes" series of Salgado's documentary Salt of the Earth. Salgado, who sees into the heart of darkness with his photographs, effectively visualizes the traumas experienced by migrants and refugees, revealing the power of photography as collective memory and historical witness. The detailed visual analysis of the seven photographs in the documentary is supported by Roland Barthes' denotative/connotative concepts and Susan Sontag's thoughts on "looking at pain". It reveals the aesthetic and ethical balance of Salgado's photographs, the visualization of the traumas experienced by peoples during their expulsion from their homelands, and how the capitalist order shapes and continues life despite the traumas experienced in society during and after the war.

Keywords: Migration, Refugee, Visual Testimony, Memory, Photography, War.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi hareketin kendisi olarak görülebilir. Göç, ilk insandan bu yana hem yaşamsal bir zorunluluk hem de doğal bir döngü olarak var olmuştur. Tarih öncesi çağlarda, avcı toplayıcı toplulukların besin kaynaklarını takip etmek için yaptığı göçler insanın doğa ile kurduğu ilişkinin bir parçasıydı. Hayvanların içgüdüsel ve yaşamın temel gerekliliği olan göç olgusu, insanlar açısından hayatta kalmanın temel stratejilerinden biridir. Şu anda savaşlardan ve katliamlardan dolayı yapılan göçlerin sebebi yine hayatta kalmaktır. Modern çağla birlikte göçte de ciddi farklılıklar yaşanmıştır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren savaşlar, iç çatışmalar, etnik temizlik,

[1] Malatya Turgut Özal Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
bilgeesmafiliz27@gmail.com

sömürgecilik sonrası yıkımlar, siyasi baskılar ve iklim krizleri gibi nedenlerle insanlar artık gönüllü değil, zorunlu olarak göç etmeye başlamıştır. Böylece sebebi çoğu zaman hayatta kalmak olan göç olgusunun sonuçları hareketin değil, yerinden edilmenin, aidiyetin değil, kaybın bir sembolü haline gelmiştir. İnsanoğlunun hareket hâli artık umutla değil, çoğu zaman hayatta kalma mücadelesiyle özdeşleşmiştir. Fotoğrafçılık ise bu travmatik hareketliliğin görsel tanıklığını sunan güçlü bir araç hâline gelmiştir. Özellikle Sebastião Salgado gibi sosyal fotoğrafçı ve insan şartlarının gözlemcisi olanlar, bu zorunlu göç hikâyelerini sanatsal ve etik bir duyarlılıkla belgeleyerek, göç olgusunu hem bireysel hem de kolektif hafızaya ustalıkla kazımayı başarmışlardır.

Modern çağda yaşanan kitlesel zorunlu göçler, sayılarla ölçülen insani krizlerin ötesinde; her biri bir hikâyeye, sessiz çığlığa ve derin bir yaraya işaret eder. Brezilyalı fotoğrafçının uzun soluklu çalışmaları, tüm bu söylenenlerin somut bir örneğidir. Salgado'nun yıllara yayılan *Exodes* serisi, savaşlar, doğal afetler, siyasi baskılar ve ekonomik eşitsizlikler nedeniyle yerinden edilmiş milyonlarca insanın yaşadığı katliam, açlık, sefalet, hastalık vb. olayları insanlık tarihinin acı dolu göç haritası olarak gözler önüne serer. Bu seriye yer veren ve yönetmenliğini Wim Wenders ile oğlu Juliano Ribeiro Salgado'nun üstlendiği *Toprağın Tuzu* (*The Salt of the Earth*, 2014) (Madman Films, 2014) belgeseli, izleyicisini sadece bir fotoğrafçının hayat hikâyesine değil, aynı zamanda insanın insan olmayı unuttuğu ve günümüzde de hala hatırlamadığı yakın geçmiş zamanın henüz tozlanmamış sayfalarına loş bir ışık tutar.

Bu çalışma, söz konusu belgeselde yer alan yedi çarpıcı fotoğraf üzerinden Salgado'nun görsel anlatımını ele alır. Ayrıca göçün travmatik yapısını, kolektif hafızadaki izlerini ve hayatta kalma iradesini nasıl temsil ettiğine odaklanarak fotoğrafları analiz etmeye çalışır. Fotoğraflar, 1994 yılında Ruanda'daki etnik çatışmalardan kaçarak Kongo ormanlarında kaybolan 250 bin Hutu mültecisinin trajedisini belgeler. Fotoğraflar bu duruma görsel bir tanıklık yapar. Ayrıca bütün yıkımın ve ölümün ortasında halen hayatın başka yönlerine dair izlekleri bizlerin zihinlerine serer. Bu durum neo liberal düzenin hayatın her alanına sirayet ettiğine dair çarpıcı bir durumdur.

Çalışma, Salgado'nun fotoğraflarını yalnızca estetik değerleri üzerinden değil, etik boyutlarıyla da değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Görsel çözümlemede Roland Barthes'ın *denotatif* ve *kanotatif* kavramları ile Susan Sontag'ın *savaş ve acı* imgeleri üzerine geliştirdiği düşünceler kuramsal çerçeve olarak kullanılacaktır. Bu çerçevede amaç, göçün sadece fiziksel bir eylem değil; aynı zamanda bireysel hafızada ve toplumsal dokuda iz bırakan tarihsel bir tanıklık süreci olduğunu ortaya koymak ve "her şeye rağmen" devam eden yaşamın bir normalleşme mi yoksa bir direniş biçimi mi olduğuna dair tartışma zemini sunmaktır.

YÖNTEM

Bu araştırma, görsel kültür çalışmaları ve nitel araştırma yöntemlerinden yararlanarak Sebastião Salgado'nun Toprağın Tuzu belgeselinde yer alan yedi fotoğraf karesini gösterge bilim yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel yaklaşımı görsel analiz, görsel söylem çözümlemesi dayanmaktadır. Bu yöntem, sadece görüntülerin içeriklerini değil, aynı zamanda estetik yapıları, izleyicide yarattığı duygusal etkiler ve toplumsal bağlam içindeki anlam üretim süreçlerini incelemeye olanak sağlamıştır.

Veri kaynağı olarak, Salgado'nun Exodes serisinden alınan ve belgeselde yer alan yedi fotoğraf seçilmiştir. Ayrıca Susan Sontag'ın "başkalarının acısına bakmak" adlı eserinden yararlanılarak, savaş, yoksulluk ve göç temalı görüntülerin izleyici üzerindeki ahlaki ve etik değerleri tartışılmıştır. Fotoğrafın bir belge olarak taşıdığı sorumluluk, izleyicide empati uyandırma

potansiyeli ve travmatik olayları temsil ederken etik sınırları ne ölçüde koruduğu gibi sorular yöntemsel analizde temel meseleler olarak ele alınmıştır.

Bu çalışma, salt bir estetik değerlendirme yapmayı değil; fotoğrafın toplumsal işlevini, görsel hafıza oluşturma gücünü, tanık gösterme potansiyelini, aynı zamanda savaş esnasında ve sonrasında toplumlarda normalleşme ve hayatın devamlılığı konusunda bir fikir ortaya koymayı. Nitel görsel çözümleme yoluyla ulaşılan bulgular, görselliğin sadece bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda kolektif hafızayı biçimlendiren bir direniş biçimi olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde analiz edilen yedi fotoğraf, Sebastião Salgado'nun Exodes serisinin görsel belleğe kazandırdığı en sarsıcı tanıklıkları temsil etmektedir. Her karede yalnızca göçün fiziksel gerçekliğini değil, aynı zamanda bireylerin iç dünyasındaki yıkımı, travmayı ve hayatın inatla devam etme çabasını gözler önüne sermektedir.

Acının gözlemcisi olarak Salgado imzalı yedi fotoğraf karesi, yalnızca birer görsel belge değil; aynı zamanda göçün, kaybın ve yaşamanın ne anlama geldiğini anlatmaktadır. Yaşarken insan hayatının bir kadraja sığmayacak kadar büyük oluşunu, fotoğraf makinesinin buna bir araç olduğunu ve aslında ölmeye yüz tutmuş ruhları ölümsüzlükle kutsamanın verdiği kamusal tanıklık görevini hakkıyla yerine getirdiğini söylemek doğru olacaktır. Zira fotoğraflar zamanın adeta tutsak edilmiş halidir. Zamanı ustalıkla donduran ve insanlara servis eden Salgado ne yazık ki insanoğlunun yaşadığı acılar için aynısını yapamamıştır.

Göçün Göçerttikleri

1. Fotoğraf

Gösterge

Çuval ve İnsanlar

Gösteren

Göç halindeki insanlar

Gösterilen

Denotatif Anlam

İnsanlar bir yerden bir yere gitmektedir. Ve başlarında içinde yük barındıran çuvallar vardır.

Konotatif Anlam

İnsanlar yorgun ve tıkış tıkış bir içimde umutsuzluk içerisinde umuda kapı aralamaya çalışmaktadır. Bu çaba aynı bir insanın bir arada kolektif umutsuzluğu da paylaştığı bir çabadır.

2. Fotoğraf

Gösterge

İnsanlar ve orman yolu

Gösteren

Tıraş olan ve izleyen insanlar

Gösterilen

Denotatif Anlam

İnsanlar, yürümektedir. Başka bir insan tıraş olurken diğeri tıraş etmektedir.

Konotatif Anlam

Savaştan kaçan insanlar bir orman yolunda yürürken yüz ifadeleri umutsuz ve yorgundur. Bu umutsuzluğa rağmen gündelik hayatın devam edişi aslında kaderlerine karşı bir direnişi simgeler. Direniş ve umutsuzluk birbirine karşıdır. Bu iki kavramı sadece kötü bir olay zorunlu olarak bir araya getirir. Fotoğrafa dikkatli bakıldığında, tıraş olan adamın aynaya baktığını görülür. Bu bize insan olmanın unutulduğu bir coğrafyada kişilerin öz bakımına özen göstermesi yitip gittiği zannedilen umudun hiç beklenilmeyen bir anda yeniden doğacağına işarettir.

3. Fotoğraf

Gösterge

Yetişkin insanlar ve çocuklar.

Gösteren

Kalabalık insan topluluğu ve önde elinde dolarlar ve hesap makinesi olan insan.

Gösterilen

Denotatif Anlam

İnsanlar orman yolunda, yükleri başlarında, çocukları kucaklarında herkesin yüz ifadesi şaşkın.

Konotatif Anlam

Bu fotoğraf, insanî aç gözlülüğünün sınırlarını çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur. Herkes kendisi için önemli olanı kucağında taşımaktadır. Salgado'nun bahsettiği gibi tanrının unuttuğu bir yolda insanların kalan üç beş dolarını bozmaya çalışan bu adam, ekonomik düzenin insan hırsından doğduğuna dair önemli bir işarettir.

4. Fotoğraf

Gösterge

Yetişin insanlar ve ceset yığını

Gösteren

Kurak bir arazide bir tarafa yığılmış insan cesetleri, bir baba ve arkadaşı.

Gösterilen

Denotatif Anlam

Bir baba ve arkadaşı kurak bir araziye oğlunu ceset yığınına bırakmak için gelmişler.

Konotatif Anlam

Sebastiao, fotoğraftaki babanın oğlunu bu ceset yığınına fırlatıp hiçbir şey olmamış gibi arkadaşı ile sohbet ederek ayrıldığını söylemektedir. Bu durum bize duyguların zamanla sıradanlaştığını ifade eder. Zira zamana karşı her şey sıradanlaşmaya ve yok olmaya mahkûmdur. Bu karede acının sıradanlaşarak pornografik olduğunu ve ölümün gündelik bir işmişçesine basite indirgendiği söylenebilir. Günümüzde savaşlardan, iklim krizlerinden, katliamlardan vb. olaylardan dolayı farklı coğrafyalarda hayat mücadelesi veren ve yollarda ölüme mahkûm edilen bu insanlar, sadece anlık hatırlanacak olan sayısal verilerden ibaret haline gelmiştir. Bu da bir kez daha acının çoğaldıkça sıradanlaştığını vurgular.

5. Fotoğraf

Gösterge

Çocuklar ve tahtadan yapılmış oyuncak.

Gösteren

Bir yerde çadırların iskelelerinden yapılmış binek bir oyuncak üzerindeki dört çocuk.

Gösterilen

Denotatif Anlam

Bir mülteci kampında çadırların iskelelerinden yapılmış binek bir oyuncak ve üzerindeki gülümseyen çocuklar poz vermektedir.

Konotatif Anlam

Gösterilen karede, gülümseyen yüzler bize acının hala çocuk kalplerini ele geçiremediğini ifade edebilir. Çocuklar için acı kavramı henüz sıradanlaşmamıştır. Savaşta çocuk olmak, tüm kayıplara rağmen tahtadan yapılan bir oyuncakla kadraja gülümsemektir. Salgado, Hutulu mülteci, yetim çocukların yaşadığı yerden bahsederken, sanki tüm gezegenin çadırlarla kaplıymış gibi olduğunu söyler. Tüm dünyaları, görülen bu çadırlar olan çocuklar eğlencenin yolunu, zeka ve saflıkla bulmuşlardır.

6. Fotoğraf

Gösterge

Sürücü ve cesetler.

Gösteren

Kurak bir arazide iş makinesi üzerindeki cesetler ve iş makinesi sürücüsü

Gösterilen

Denotatif Anlam

Kurak bir arazide iş makinesi ile taşınan cesetler.

Konotatif Anlam

Bu kare, rahatsız edici biçimde endüstriyel düzenle ölüm arasında korkunç bir ilişki kurar. Fotoğrafta görülen iş makinesi bir inşaat sembolü olması gerekirken burada ceset taşıyan bir ölüm aracına dönüşmüştür. İnsan bedeni ve makina arasına kurulan bu bağ izleyicide dehşet duygusu uyandırmaktadır. Bu fotoğraf aynı zamanda modern toplumun ölümle arasındaki soğukluğu simgeler. Cesetler uzak tutulması gereken yüklere dönüşmüştür. Böylelikle toprak yığını gibi ölü canlar, makinenin duygusuzluğuyla taşınarak, ölümün pornografisi sahnelenmiştir.

7. Fotoğraf

Gösterge

Çocuklar, yetişkinler ve çadırlar

Gösteren

Kalabalık bir mülteci kampında annesine gülümseyen bebek ve annesi.

Gösterilen	**Denotatif Anlam** Büyük bir araziye kurulan bir kampı ve bu kampta kalabalığın arasında annesi ile oynarken gülümseyen bir bebek. **Konotatif Anlam** Bir annenin bebeğine yani kendisinden bir parçaya duyduğu sevgiyi ve şefkati açıkça bizlere hissettiren bu karede, anne yüreğinin yüceliğini ve çocuk kalbinin saflığını açıkça görebiliriz. Yaşanılan trajediye rağmen hayatta kalan bu küçük aile umudun yeniden doğuşunu ve parıltısını simgeler. Fotoğraf, varlıkla yokluk arasında çırpınan insanların dünya hallerini adeta dünyadan kovulmuş bir insan topluluğu gibi betimler. Bu kare yaşam olamayacak kadar acıdır. Aynı zamanda gerçeğin aynadaki parçalanışı gibi bizlere sunulan haz ve hız dünyasının "Gazap Üzümleri" romanını andıran cehennemvari bir tasvirini içermektedir. Bu mağdurlar, gerçeğin çölünde, yeryüzünün bir parçasında Dante'nin dahi unuttuğu varlıkları hatırlatır.

SONUÇ

Analiz edilen karelerde insanlar sadece fiziksel olarak değil, toplumsal ve psikolojik roller bakımından da ıssızlığa terk edilmiştir. Bu ıssızlık içerisinde bir göz onların trajedisini sonsuza kadar dondurarak zamanı adeta yenmeyi başarmıştır. Bilindiği üzere zaman bütün acıları kendi içerisinde dönüştürerek bir seyirlik nesneye dönüştürür. Fakat burada analiz edilen kareler bizi pasif bir duygunun ötesinden geçirerek adeta yaşanılan zamana taşımıştır. Bu yüzden fotoğraf adeta zaman yolcusu gibi kişiye anın bütün gerilimlerini yaşatır. Her fotoğraf karesi bu dönüşümü başardığı ölçüde sanatın ölümsüzlüğünden pay alır. Böylelikle zamanı alt ederek zaman ötesi bir varlık olarak sonsuzca yaşamayı hak eder. Bu yüzden çalışma da bu izleği takip ederek adeta zamanın ötesine geçmiş bu kareleri analiz etmeye çabalamıştır.

Yapılan çalışma, Salgado'nun çerçevesinden bu kareleri göstergebilim metoduyla analiz etmeyi denemiştir.

Bu görüntüler sadece bireysel bir acıyı değil, aynı zamanda kitlesel ölümün ve soykırım benzeri durumların izlerini de taşımaktadır. Toplumsal bellekte yer alan bu fotoğraflar, Ruanda Soykırımı'nın ya da mülteci krizlerinin ikonografik bir temsili haline gelmiştir. Fotoğrafları çekenlerin tanıklığı bizleri de savaşlara bir gözlemci olarak katılma fırsatı vermektedir. Bu yüzden denilebilir ki: "Savaşa tanıklık etmek artık yalnız başına girişilen bir macera olmaktan çıkmıştır. Teknik açıdan bakıldığında, çekilen resimleri tahrif etme ya da elektronik yollarla değiştirip orasıyla burasıyla oynama imkânları her zamankinden daha fazla, hatta sınırsız ölçülerdedir."(Sontag, 2004, s. 58). Salgado gibi güvenilir fotoğraf sanatçıların gözlemleri ve bize ilettiği materyal günümüz için bilhassa daha önemlidir. Fotoğraflarda, modern toplumun ölümle kurduğu ilişkideki soğukluğu simgeleyen siyah beyaz renklerin amacı, acıyı pornografik bir biçimde sunmak değil, yüzümüze çarparak kişiyi kendine getirmeyi amaçlamaktadır.

Günlük yaşamın sürekliliğini gösteren kareler, (savaşta bir ormanın ortasında tıraş olan adam, yetim kalan çocukların oyuncaklarla oynaması, harcayamayacağını bildiği halde insanların cebinde kalan son üç beş doların peşine düşen adam vs.) insanların bireyselliğini koruma çabasıdır. Bahsi geçen fotoğraflar, savaş ve göç gibi yıkımlar sonrası bile insanların normale dönme arzularının güçlü olduğunu göstermektedir. Hayatta kalma sadece fizyolojik değil, psikolojik bir direniştir de. Judith Herman'ın (2007, s. 211) travmaya karşı gündelik rutinin önemi düşüncesi burada karşılık bulmaktadır. Ayrıca bahsi geçen konuda rutin, insanı dış dünyadan alıkoyan bir zihinsel alan yaratarak bizleri farkında olmadan iyileştirmektedir. Elbette rutinin sıklığı hayati önemdedir. Rutinsiz hayatın olacağı varsaymak dünyanın zamanla evrimleşerek cennet olacağına inanmak gibidir. Bu yüzden rutinler bir bakıma kişinin kaçışı ruhun dinlenişidir.

Kısacası bu çalışma, Sebastião Salgado'nun Exodes serisinde yer alan yedi fotoğraf üzerinden yürütülen görsel analizlerle, göç olgusunun yalnızca yer değiştirme eylemi değil; aynı zamanda tarihsel, sosyolojik ve duygusal tanıklık biçimi olduğunu ortaya koymuştur. Salgado'nun fotoğrafları, savaşlar ve zorunlu göçlerle yerinden edilen bireylerin deneyimlerini hem estetik bir formda hem de etik bir sorumlulukla görselleştirmektedir. Bu bağlamda fotoğraflar, izleyiciye sadece birer belge sunmakla kalmaz; aynı zamanda acının, kaybın ve direnişin tanıklığını aktaran güçlü bir araç haline gelmiştir.

Roland Barthes'ın (1993) denotatif ve kanotatif kavramları aracılığıyla yapılan analizler, izleyiciyle kurulan duygusal bağın fotoğrafik etkisini artırdığını, Susan Sontag'ın görüşleri ise savaş ve travma imgelerinin izleyici üzerinde uyandırdığı etik ve empatik sorumluluğu vurgulamıştır. Salgado'nun kadrajı, yalnızca bir anı değil; bir sistem eleştirisini, insanlık dramını ve hayatta kalma çabasını da kayıt altına almıştır.

Fotoğraflarda yer alan detaylar —bir çocuğun gülümsemesi, bir babanın oğlunu ceset yığınına bırakışı ya da ormanda tıraş olan bir adam— savaşın ve göçün gündelik hayata sirayet eden yüzlerini, insanî direnişin farklı biçimlerini görünür kılmıştır. Bu görüntülerdeki estetik düzen, acının sıradanlaşmasına karşı uyarı niteliğindedir. Fotoğrafın yarattığı görsel tanıklığın etik sınırları, Salgado'nun öznel anlatımıyla dikkatlice korunmuş ve fotoğraf hem sanat nesnesi hem de sosyal belge olarak işlev kazanmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışma Salgado'nun Exodes serisini yalnızca fotoğraf sanatı açısından değil, görsel kültür ve toplumsal hafıza açısından da değerlendirmiş; göçün, kaybın ve direnişin estetik bir tanıklığını sunmuştur. Fotoğraf, bu bağlamda yalnızca bir kayıt değil; bir direniş biçimi, bir bellek taşıyıcısı ve bir insanlık çağrısıdır.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.; 1. bsk). Yapı Kredi Yayınları.

Herman, J. L. (2007). *Travma ve iyileşme* (T. Tosun, Çev.; 1. bs). Literatür Yayıncılık.

Madman Films (Direktör). (2014, Kasım 13). *The Salt of the Earth—Official Trailer* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=OivMlWXtWpY

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

FONKSİYONEL TEKSTİL ÜRÜNLERİNİN KULLANIM KILAVUZLARINDAKİ BİLGİLENDİRİCİ İLLÜSTRASYONLARIN İNCELENMESİ

Şeyma Büşra GÜNCÜ[1] & Gamze DUMLU[2]

Öz

İllüstrasyon, bilgi aktarımı ve yönlendirme amacıyla geliştirilen bir görsel anlatım biçimi olmasıyla birlikte, yalnızca estetiksel değil işlevsel bir iletişim aracı olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışma, özellikle teknik olarak fonksiyonel özellik taşıyan açık hava etkinlikleri için tasarlanmış özel giysi, ekipman ve aksesuarları içine alan outdoor tekstil ürünlerinde kullanıcıya sunulan bilgilendirici ve yönlendirici illüstrasyonların işlevini ele almaktadır. Fonksiyonel giysilerin doğru şekilde kullanımı ve bakımı, hem ürün performansı hem de kullanım ömrü açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle kullanıcıların teknik detayları kolaylıkla anlayabileceği yalın ve kolay anlaşılabilir şekilde her kültüre uygun, grafik tasarımları sunmak önemli bir ihtiyaçtır. Yapılan çalışmada, su geçirmez montlar, UV korumalı ürünler ve çok işlevli trekking pantolonları gibi ürün grupları üzerinden örnekler verilmiştir. Bu ürünlerin etiket, kullanım kılavuzu veya ambalajlarında yer alan illüstratif anlatımlar incelenmiştir. Bir montun suya karşı dirençli bölgelerini göstermek için kullanılan çizimler, termal içliklerde katmanlama mantığını anlatan sembolik figürler, teknik metinlerin yerine geçen, kullanıcı deneyimini iyileştiren unsurlar olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, tekstil sektöründe kullanılan ürünlerin mühendislik bilgisiyle geliştirilerek, grafik tasarım desteğiyle daha anlaşılabilir hale getirilmesi, hem marka iletişimi hem de sürdürülebilir kullanım alışkanlıkları açısından değer yaratmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, İllüstrasyon, Outdoor Giyim.

Investigation of Informative Illustrations in User Instructions of Functional Textile Products

Abstract

Illustration is a form of visual expression developed for the purpose of conveying and guiding information and is defined not only as an aesthetic but also as a functional communication tool. This study addresses the function of informative and guiding illustrations presented to the user in outdoor textile products, including special clothing, equipment and accessories designed for outdoor activities, especially those that are technically functional. The correct use and maintenance of functional clothing is of great importance for both product performance and lifetime. For this purpose, it is an important need to present graphic designs that are suitable for every culture in a simple and easy-to-understand way that users can easily understand the technical details. In this study, examples are given from product groups such as waterproof jackets, UV-protected products and multifunctional trekking pants. Illustrative narratives on the labels, user manuals or packaging of these products were analyzed. Illustrations used to show the water-resistant areas of a jacket, or symbolic figures explaining the layering logic in thermal underwear are considered as elements that replace technical texts and improve the user experience. In this context, developing products used in the textile industry with engineering knowledge and making them more understandable with graphic design support creates value in terms of both brand communication and sustainable usage habits.

[1] Öğr. Gör. Dr. Şeyma Büşra GÜNCÜ, İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Tekstil Teknolojisi, https://orcid.org/0000-0002-7267-0658, busraguncu@beykent.edu.tr

[2] Öğr. Gör. Gamze DUMLU, İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Basım ve Yayın Teknolojileri, https://orcid.org/0000-0003-3409-4706, gamzedumlu@beykent.edu.tr

Keywords: Textile, Illustration, Outdoor Clothes.

GİRİŞ

Tekstil sektörü, insan yaşamının temel ihtiyaçlarından biri olan giyinme ihtiyacının ötesinde, barınma, sağlık, endüstri ve teknoloji vb. pek çok alanda olduğu gibi hayatın devamlılığı için vazgeçilmez bir role sahiptir. Tarih boyunca toplumların kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişiminde kritik bir unsur olan tekstil, günümüzde gelişmiş malzeme teknolojileriyle birlikte fonksiyonel ve akıllı ürünlere doğru bir yön çizmeye başlamıştır. Tekstil ürünleri, sadece estetik ve koruyucu işlevler sağlamayıp aynı zamanda termal konfor, mekanik dayanıklılık, nem kontrolü, anti bakteriyel özellikler ve çevresel etkilere karşı direnç gibi gelişmiş performans özellikleriyle kullanıcıların yaşam kalitesini artırmaktadır. Tekstil ürünleri, temel giyim ihtiyaçlarının ötesinde, kullanıcıların yaşam kalitesini artırmak, çevresel koşullara uyum sağlamak ve belirli aktivitelerde performansı optimize etmek amacıyla geliştirilmiştir. Sağlık sektöründe kullanılan medikal tekstillerden, askeri alandaki koruma ve kamuflaj esaslı özel görev giysilerine, spor ve outdoor ekipmanlarından günlük yaşamda kullanılan fonksiyonel giysilere kadar geniş bir yelpazesi bulunan tekstil ürünleri, insan yaşamının her aşamasında konfor, güvenlik ve sürdürülebilirlik taleplerini karşılamaktadır. Çok boyutlu şekilde teknoloji ile yoğun bir şekilde ilişkili olan tekstil sektörü, insan ve çevre etkileşimini optimize eden çözümler geliştirerek, modern yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmiştir.

Giyim konforu genellikle çevre, giyim ve insan vücudu gibi karmaşık sistemler arasındaki etkileşimlerle ilişkili olarak ele alınmaktadır. Çevresel, fiziksel, fizyolojik veya algısal gibi tek bir faktör rahatsızlığa neden olabilmektedir. Termo-fizyolojik konfor söz konusu olduğunda, insan vücudunun enerji metabolizması vücuttan çevreye olan ısı kaybına eşit olduğunda kişi kendini rahat hissetmektedir. Bu durum insan ve çevre arasındaki uyumu göstermektedir (Zhu vd., 2021). Açık hava aktivitesi insan sağlığı için oldukça önemlidir ve insan sağlığına birçok fiziksel ve zihinsel fayda sağlamaktadır (Wang vd., 2019).Açık hava aktiviteleri sırasında fiziksel ve zihinsel iyileşme gücüyle doğal ortamlara uyum sağlayarak adapte olmak, sağlık sorunlarının görünümünü etkili bir şekilde hafifletmeye yardımcı olabilmektedir. Buna bağlı olarak, açık hava şartlarında uzun süreli doğa yürüyüşü veya buna benzer diğer fiziksel aktiviteler esnasında kar, yağmur, rüzgâr vb. doğa olaylarına karşı önlem alması bu koşullara uygun giysiler tercih etmesi gerekmektedir. Ayrıca aşırı derecedeki hava koşulları kolayca fiziksel rahatsızlığa, vücut sıcaklığının düşüşüne ve hatta bilinç kaybına yol açabilmesi mümkündür (Kim vd., 2018). Bununla birlikte, yüksek derecede sıcaklık ve nemli dış ortamlarda yoğun egzersiz veya güneş ışığına uzun süreli maruz kalma durumları, insan vücudunda ısı ve aşırı ter birikmesine yol açmaktadır. İnsan derisi ve çevre arasındaki ara katman olarak tekstil ürünleri, insan vücudu termal ve nem koşullarını yöneterek kişisel konfor ve güvenlik sağlamada hayati bir rol oynamaktadır. (Miao vd., 2022).

Geleneksel tekstil ürünleri farklı ortamlardaki sıcaklık koşullarına bağlı olarak yeterli yalıtım veya soğutma sağlamada yetersiz olabilmekte ve bu durum kullanıcıyı rahatsız ederek termal konforunu ortadan kaldırmaktadır. Bu şartlarda, sıcaklık düzenlenmesinin performansı ve refahı doğrudan etkileyebileceği fonksiyonel giyim grubunun içinde yer alan outdoor tekstil ürünleri, açık hava ekipmanları, spor giyiminde ve tıbbi tekstillerde özellikle belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, sıcaklık düzenleyici tekstillere olan talep dinamik olarak daha fazla ilgi görmüştür. Ayrıca fonksiyonel tekstil gruplarının performansı son yıllarda gelişen ve değişen teknoloji ile birlikte işlevsel tekstillerin inovasyonu yoluyla iyileştirilmiş ve genişletilmiştir (Varshney vd., 2024). Fonksiyonel tekstil ürünlerinin tasarım ve üretim süreçlerinde nanoteknoloji, akıllı lifler ve kompozit malzemeler gibi yenilikçi teknolojiler kullanılmaktadır.

Bu üretim prosesi, ürünlerin çok katmanlı yapıları ve çok yönlü işlevselliklerinin anlaşılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle, kullanıcıların ürün performansını en üst düzeye çıkarabilmeleri için ürünlerin teknik özelliklerinin açık, anlaşılır ve erişilebilir biçimde iletilmesi gerekmektedir (Dias, 2015).

Outdoor tekstil ürünleri, özellikle zorlu iklim ve arazi koşullarında kullanıcıların performansını ve güvenliğini artırmak amacıyla geliştirilmiş fonksiyonel giysilerdir. Dağcılık, trekking, kampçılık, kayak gibi açık hava sporlarında kullanılan bu ürünler; su geçirmezlik (waterproofing), nefes alabilirlik (breathability), rüzgâr geçirmezlik (windproofing) ve ısı yalıtımı (thermal insulation) gibi kritik teknik özelliklere sahiptir (Lan vd., 2021). Örneğin, çok katmanlı membran teknolojisi ile tasarlanmış su geçirmez ve nefes alabilir montlar, dış etkenlere karşı koruma sağlarken, kullanıcının terini dışarı atarak termal konforu artırmaktadır. Termal katmanlar ise, soğuk hava koşullarında vücut ısısını koruyarak uzun süreli dış mekân aktivitelerinde hayati bir rol oynamaktadır (Peng vd., 2021). Bu ürünlerin teknik karmaşıklığı ve çok fonksiyonlu yapısı, kullanıcıların ürünlerin sunduğu özellikleri doğru şekilde anlamasını ve uygulamasını zorunlu kılmaktadır Dolayısıyla, kullanım kılavuzlarında yer alan bilgilendirici illüstrasyonlar, ürünlerin teknik detaylarını görsel olarak sadeleştirerek, kullanıcıların ürünü etkin ve güvenli biçimde kullanmalarına olanak tanımaktadır. Bu görsel anlatımlar, özellikle çok katmanlı yapıların, bakım talimatlarının ve performans özelliklerinin doğru aktarılmasında büyük önem taşımaktadır (Tufte, 1988).

İllüstrasyon, görsel iletişim tasarımında bilgiyi daha anlaşılır kılmak amacıyla kullanılan bir görselleştirme yöntemidir. Tasarım ürünlerinde metinlerin yanı sıra fotoğraf, tipografi ya da illüstrasyon gibi farklı görseller kullanılır. Yazılı bilgilerin görsel olarak betimlenmesidir. İllüstrasyon, başlık, slogan ve metin gibi sözlü anlatım unsurlarının görsel temsiliyetini sağlayan ve bu öğeleri yorumlayarak anlamını derinleştiren görsel bileşenler olarak tanımlanmaktadır. İllüstrasyon, tasarımcının yaratıcı yetkinliklerini özgün ve deneysel biçimlerde ifade etmesine olanak tanıyan disiplinler arası bir alanı ifade etmektedir. Ambrose ve Harris, illüstrasyonu açıklayıcı, örnekleyici veya estetik açıdan zenginleştirici işlevler gören bir sanat eseri olarak tanımlamışlardır. İllüstrasyonun sanat eseri olarak konumlandırılmasının temel sebepleri arasında, estetik ve yaratıcı süreçlerin geleneksel sanat pratiklerinden beslenmesi ile tarihsel sanat akımlarından etkilenmesi yer almaktadır. Bu yönüyle illüstrasyon, görsel iletişim disiplininde hem işlevsel hem de estetik açıdan çok katmanlı bir ifade biçimi sunmaktadır (Ataay, 2023).

Görsel iletişim tasarımı açısından grafik simgeler, bilginin sadeleştirilmiş ve zamandan bağımsız bir biçimde iletilmesini sağlayarak kullanıcıyla etkili bir etkileşim kurmaktadır. Özellikle modern toplumlarda artan bilgi yoğunluğu, çok kültürlü yapıların yaygınlaşması ve teknolojik sistemlerin karmaşıklığı, sade, işlevsel ve doğrudan anlam ileten simgelere olan ihtiyacı artırmıştır. Grafik simgeler, sözlü ifadelere gerek duyulmaksızın mesaj iletimi sağladıkları için hem bireysel hem kitlesel iletişimde zamandan tasarruf edilmesine olanak tanımakta, aynı zamanda düşük bilişsel yükle yüksek erişilebilirlik sunmaktadır. Bu nitelikleri nedeniyle grafik simgeler, eğitim kurumlarından sağlık tesislerine, ulaşım ağlarından turizm alanlarına kadar birçok kamusal alanda, ayrıca dijital ara yüzlerde ve teknolojik ürünlerde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Günlük yaşamda uzaktan kumandalar, cep telefonları, bilgisayarlar, otomobiller, giyilebilir ürünler ve ürün ambalajları gibi birçok yüzeyde karşılaşılan bu simgeler, görsel dilin çağdaş temsilcileri olarak, kullanıcı deneyimini hem yönlendirme hem de bilgilendirme açısından etkili biçimde desteklemektedir. Sonuç olarak, grafik simgeler, görsel iletişim tasarımının yalnızca estetik bir unsuru değil aynı zamanda anlam üretimi, bilgi aktarımı ve kullanıcı etkileşimi açısından temel bir yapı taşı olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla grafik simgelerin tasarımı, hem görsel sadelik hem de anlam derinliği bakımından dikkatli bir planlama ve disiplinler arası bilgi birikimi gerektirmektedir (Pettersson, 1999).

Fonksiyonel Tekstil Ürünlerindeki İllustrasyon Tasarımları

1. Bakım Talimatları

Giysi bakım talimatları, ürünü satın alan nihai müşterinin ürünü hangi yöntemlerle temizlemesi ve koruması gerektiğini göstermektedir. Tüketici bu talimatları okuyarak ürünün bakımını doğru yöntemlerle yapmaktadır. Bu talimatların doğru yazılması, olası müşteri şikâyetlerini engellemek adına üretici açısından da son derece önem arz etmektedir (İTKİB, 2017).

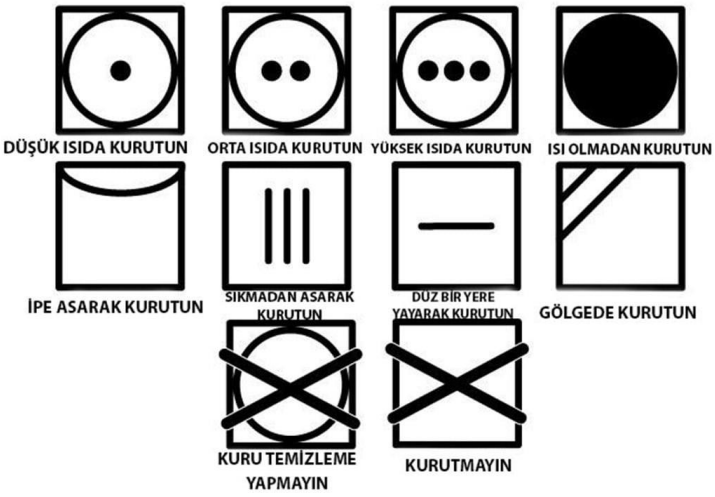
Tekstil ürünlerinin bakım talimatlarının uluslararası düzeyde anlaşılabilir şekilde iletilmesi, hem tüketici deneyimi hem de ürün ömrü açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, TS EN ISO 3758 standardı, tekstil ürünlerinin üzerinde yer alan bakım talimatlarının sözel açıklamalar yerine semboller aracılığıyla sunulmasını amaçlamaktadır (WellaLux, 2023). Standart, beş ana bakım kategorisini; yıkama, ağartma, kurutma, ütüleme ve kuru temizlemeyi kapsayan evrensel simgeler sistemini tanımlamaktadır. Böylece kullanıcılar, dil farkı gözetmeksizin ürünün nasıl temizlenmesi ve korunması gerektiğini doğru bir şekilde anlayabilmektedir. Özellikle fonksiyonel ve teknik özellikler taşıyan outdoor tekstil ürünlerinde, bakım uygulamalarının doğru ve anlaşılır olması, giysinin performansının korunması açısından büyük önem arz etmektedir. Yanlış uygulanan bakım süreçleri; su geçirmezlik, nefes alabilirlik ve ısı yalıtımı gibi teknik özelliklerin bozulmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle ISO 3758, yalnızca kullanıcıyı bilgilendirmekle kalmayıp, aynı zamanda sürdürülebilir ürün kullanımı açısından da önemli bir referans noktası sunmaktadır (International Organization for Standardization, 2023).

Giysi bakım talimatları Uluslararası Bakım Etiketi Sistemi, Japon Bakım Etiketi Sistemi, Kanada Bakım Etiketi Sistemi, Avrupa Bakım Etiketi Sistemi, Amerikan Bakım Etiketi Sistemi olmak üzere 5 ana sistem üzerine kuruludur. Bu sistemlerin her birinde farklı işaretlendirmeler kullanılmaktadır. Fakat genel içerik olarak birbirlerine benzemektedirler. Giysi bakım talimatları genel olarak washing (yıkama), bleaching (ağartma), drying (kurutma), ironing (ütüleme), dry cleaning (kuru temizleme) konularında tüketiciye bilgi vermektedir. Bilgilendirme, semboller ve açıklamaları aracılığı ile yapılmaktadır. Kullanılan bakım sembolleri, üründe izin verilen maksimum işlem türü ile ilgili bilgi vermelidir. Örneğin üründe “40°C yıkama sembolü” varsa bu, ürünün maksimum yıkama sıcaklığı derecesini göstermektedir.

- **Washing (Yıkama) Talimatları:** Giysinin yıkanmaması, elde veya makinede yıkanması, yıkama sıcaklığı, durulama suyu ve çamaşır makinesi döndürme şekli hakkında bilgi vermektedir.
- **Bleaching (Ağartma) Talimatları:** Giysi yıkanırken ağartıcı kullanılması veya kullanılmaması konusunda tüketiciyi bilgilendirmektedir. Ayrıca klor bazlı ağartıcı kullanıp kullanılmaması konusunda bilgi içermektedir.
- **Drying (Kurutma) Talimatları:** Giysinin yıkama sonrası nasıl kurutulması gerektiğini gösteren talimatlardır. Bu semboller; sererek, asarak veya tamburlu kurutma makinesinde kurutma hakkında bilgi vermektedir. Eğer ürün tamburlu kurutma makinesinde işlem görmeye uygunsa, kurutma sıcaklık seviyesi de talimatta belirtilmektedir.
- **Ironing (Ütüleme) Talimatları:** Giysiye ütü yapılıp yapılmayacağı ve ütünün sıcaklığı hakkında bilgi vermektedir. Kullanılan kumaş yapısına bağlı olarak sıcaklık dereceleri değişkenlik göstermektedir.
- **Dry Cleaning (Kuru Temizleme) Talimatları:** Giysiye kuru temizleme yapılıp yapılmayacağı ve kuru temizlemede kullanılabilecek kimyasallar hakkında bilgi

vermektedir (İTKİB, 2017).

Şekil 2. Uluslararası Tekstil Bakım Yıkama Talimatları (WellaLux, 2023).



Şekil 3. Uluslararası Tekstil Bakım Kurutma Talimatları (WellaLux, 2023).

Şekil 4. Uluslararası Tekstil Bakım Ütüleme Talimatları (WellaLux, 2023).

2. Uygulama Örnekleri

Tekstil ürünlerinin etiketlerinde yer alan bakım talimatları, yalnızca bilgi aktarma amacıyla kalmayıp, aynı zamanda görsel iletişim tasarımı açısından önemli bir grafik sistem bütünüdür. TS EN ISO 3758 standardında yer alan semboller, minimalist ve evrensel bir grafik dil kullanarak, kullanıcıların farklı kültürel ve dilsel bağlamlarda dahi ürün bakımına dair doğru kararlar verebilmesini sağlamaktadır. Bu semboller, tipografiden bağımsız olarak okunabilirliği yüksek, sadeleştirilmiş ve fonksiyon odaklı illüstrasyon örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, illüstrasyonların metinlere göre bilgi işleme sürecini hızlandırdığı ve kullanıcıların görsel sembolleri daha kolay hatırladığı bilinmektedir (Ware, 2013). Özellikle çok işlevli fonksiyonel tekstil ürünlerinde (örneğin outdoor mont, termal içlik, yağmurluk vb.) sembollerin görsel netliği, ürünün kullanım ömrünü doğrudan etkileyen bir faktördür. Karmaşık teknik bilgiler sade grafik dil sayesinde anlaşılabilir hale gelmektedir. Outdoor ürün olan trekking pantolon gibi bu tür fonksiyonel giysiler teknik illüstrasyonlar ve ikonlarla desteklenen kullanım kılavuzlarına ihtiyaç duymaktadır. Çünkü çok işlevli olan bu tekstil ürünleri, kullanıcı deneyimi açısından doğru yönlendirme gerektirmektedir. Dönüştürülebilir parçaların bulunduğunu, su tutmaz alanların nerede olduğunu veya bakım talimatlarını gösteren bilgilendirici illüstrasyonlar, görsel iletişimi artırarak kullanıcı ile ürün arasındaki bağı güçlendirmekte ve uzun süreli kullanım ile birlikte yüksek performans sağlamaktadır.

Şekil 4'te hem pantolon hemde şort formunda kullanılabilen fonksiyonel bir trekking pantolona ait görseller verilmiştir.

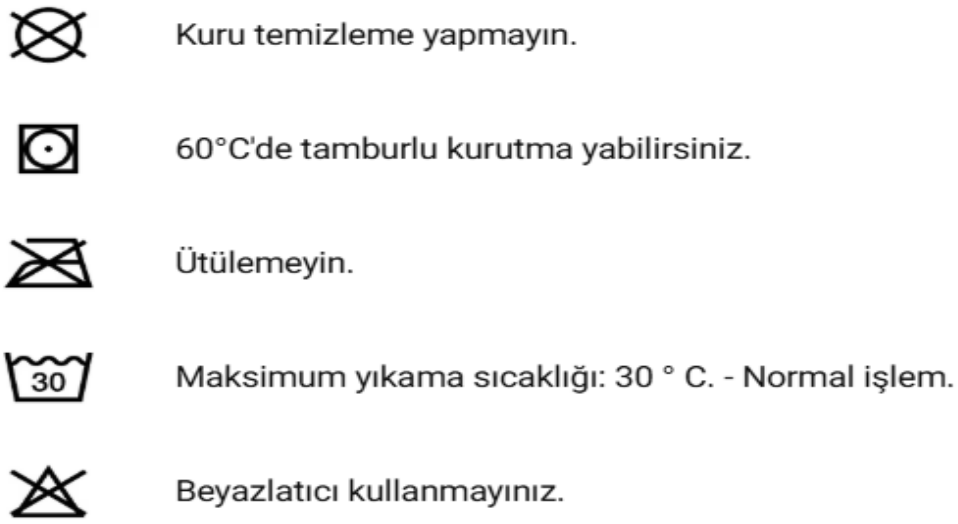
Şekil 5. Kadın Modüler 2'si 1 Arada Outdoor Trekking Pantolonu

Forclaz markasına ait çift kullanım özelliği sağlayan bu trekking pantolon, dağda trekking yaparken hava koşullarına kolayca uyum sağlayabilecek şekilde tasarlanmıştır. Pantolon, dayanıklı ve ana bileşeni güçlendirilmiştir. Esnek ek parçalarıyla hareket özgürlüğü sağlamakta ve her türlü zeminde kullanıcıya eşlik edecek bir pantolon olarak tanımlanmıştır. 36-46 beden aralığında üretilen trekking pantolon %74 oranında kullanıcı beklentisini karşılamıştır. Bu trekking pantolonu, zorlu doğa koşullarına dayanıklılığı ve kullanıcı konforunu sağlamak üzere yüksek performanslı malzemelerle üretilmiştir.

Ana kumaşında %100 poliamid kullanılması, ürüne hafiflik, sağlamlık ve çabuk kuruma özellikleri kazandırırken, yardımcı kumaş %6 elastan ve %94 poliamid karışımı ise hareket serbestliği sunarak esneklik sağlamıştır. Ceplerin %100 polyesterden oluşması ise dayanıklılığı ve suya karşı koruyuculuğu desteklemektedir. Ürün, sadece laboratuvar ortamında değil, aynı zamanda gerçek saha koşullarında da kapsamlı şekilde test edilmiştir. 2019 yılının Nisan ve Mayıs aylarında, toplamda beş haftalık süreçte hem Kanarya Adaları'nda iki hafta hem de Pireneler'de GR10 yürüyüş rotasında üç hafta boyunca farklı kullanıcı grupları tarafından kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu saha testleri, pantolonun aşınma direnci, iklim koşullarına uyumu, fonksiyonelliği ve kullanıcı konforu gibi kritik performans kriterlerini başarıyla karşıladığını ortaya koymuştur. Elde edilen kullanıcı geri bildirimleri, ürünün outdoor faaliyetlerde güvenilir bir seçenek olduğunu ve fonksiyonel tekstil tasarımında kullanıcı merkezli yaklaşımın önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Bu çok işlevli trekking pantolon, zorlu doğa koşullarında uzun süreli kullanım için tasarlanmış dayanıklı, hafif ve ergonomik bir üründür. Özellikle kalça ve diz bölgelerinde kullanılan esnek ve yırtılmalara karşı dayanıklı hibrit kumaş yapısı (157 g/m²), hem hareket özgürlüğü sağlamakta hem de farklı vücut yapılarına uyum göstererek konforu arttırmaktadır. Pantolonun diğer bölgelerinde ise 130 g/m² yoğunluğundaki hafif ve nefes alabilir kumaş tercih edilmiştir, bu da ürünü hem taşıması kolay hem de terlemeye karşı dengeli hale getirmektedir. Su tutmazlık özelliği, pantolonun ön paçaları ve kalça bölgesinde lokalize edilmiştir ve bu bölgelere uygulanan özel kaplama sayesinde kumaşın suyu emmesi geciktirilmektedir. Su tutmazlık performansının korunması için pantolonun düşük ısıda, 10 dakika süreyle kurutma makinesinde kurutulması

önerilmektedir. Pantolonun toplam ağırlığı yalnızca 292 gramdır, bu da ürünü hafif ve taşıması kolay hale getirirken, kamp ve trekking gibi aktivitelerde çantada az yer kaplamasını sağlamaktadır. 2 yıl garantili olan bu ürün, fonksiyonel tekstil tasarımında dayanıklılık, hafiflik ve kullanım kolaylığını başarılı bir şekilde bir araya getirerek, hem amatör hem profesyonel doğa sporlarıyla ilgilenen kullanıcılar için güvenilir bir seçenek sunmaktadır. Şekil 5'te trekking pantolona ait bakım talimatları verilmiştir.



Şekil 6. Trekking Pantolon Bakım Talimatları

Bakım talimatlarının doğru anlaşılması ve uygulanması, tekstil ürünlerinin ömrünü uzatmak ve performansını korumak açısından büyük önem taşımaktadır. Ancak yazılı ifadeler, tüm kullanıcılar tarafından aynı şekilde anlaşılmayabilir. Bu nedenle, uluslararası standartlara uygun illüstratif ikonlar (semboller), bakım bilgilerini görsel olarak sadeleştirerek daha hızlı ve doğru bir iletişim sağlamaktadır. Örneğin, ütüleme, tamburlu kurutma ya da beyazlatıcı kullanımına dair semboller, dil engelini ortadan kaldırmakta ve kullanıcıya zamandan tasarruf ettirmektedir. Bu tür grafiksel göstergeler, özellikle fonksiyonel ve teknik tekstil ürünlerinde, ürünün işlevini koruyacak doğru bakımın yapılmasını destekleyen önemli bir araçtır.

Şekil 7. Trekking Pantolon Ürün Faydalarını Gösteren İllüstrasyonlar

Trekking pantolona ait özgün teknik özellikler Şekil 6'da verilmiştir. Trekking pantolonun bakım talimatları ve işlevselliğini açıklayıcı özellikteki ürün faydalarını gösteren illüstrasyon etiketleri incelenmiştir. Ürünün sağlamlığı, su tutmaz özellikte olması, birden fazla kullanım imkanı sunması, kumaş ağırlığı, hareket serbestliği sağlaması, hızlı kuruma özelliği ve bakım kolaylığı gibi bazı teknik özellikleri illüsratif ikonlarla gösterilmiştir.

Bu fonksiyonel outdoor pantolon, farklı doğa koşullarında maksimum performans ve konfor sunmak üzere çok yönlü teknik özelliklerle donatılmıştır. Sağlamlık açısından değerlendirildiğinde, üründe kullanılan güçlendirilmiş kumaş yapısı sayesinde yırtılma ve aşınma

gibi deformasyonların önüne geçilerek uzun ömürlü kullanım hedeflenmiştir. Hareket serbestliği, pantolonun hibrit yapısıyla desteklenmiş; özellikle esnekliğin gerekli olduğu kalça ve diz gibi bölgelerde elastik kumaş tercih edilerek, kullanıcıya daha fazla hareket özgürlüğü sağlanmıştır. Ayrıca, arka ve ön bölgelerde yer alan su tutmaz yüzeyler, kumaşın su emmesini geciktirerek hafif yağış koşullarında kuru kalmayı desteklemektedir. Sentetik yapısı sayesinde kumaş hem hızlı kuruma hem de yüksek nefes alabilirlik özellikleri sergileyerek termal konforu artırmaktadır. Kalça çevresindeki fermuar sistemi ile pantolon, ihtiyaç duyulduğunda şorta dönüştürülebilmekte ve bu da ürüne mevsimsel ve işlevsel çeşitlilik kazandırmaktadır. Sentetik kumaş yapısı, makinede yıkanabilir oluşuyla bakım kolaylığı sunarken, ütü gerektirmemesi kullanıcıya zaman kazandırır. Tüm bu özelliklerine ek olarak, 40 beden ölçüsünde yalnızca yaklaşık 310 gram ağırlığında olan bu pantolon, hafifliği ve kompakt yapısıyla doğa sporlarında taşıma kolaylığı sağlamaktadır. Böylece ürün, sağlamlık, konfor, fonksiyonellik ve kullanıcı dostu tasarımı bir araya getirerek, outdoor aktiviteleri için ideal bir seçenek sunmaktadır.

Fonksiyonel outdoor giysilerin teknik özelliklerinin yazılı metinlerle açıklanması detaylı bilgi sunsa da, kullanıcılar için bu bilgilerin hızlı, sade ve anlaşılır biçimde aktarılması büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, illüstratif ikonlar devreye girerek görsel iletişimin gücünü ortaya koymaktadır. Su tutmazlık, çabuk kuruma, hareket serbestliği ya da şorta dönüşebilirlik gibi teknik özellikler, her bir özellik için tasarlanmış sade ama anlamlı ikonlarla desteklendiğinde, kullanıcı ürünü ilk bakışta daha hızlı bir şekilde kavrayabilir hale gelir gelmektedir. Özellikle çok sayıda teknik özelliğe sahip ürünlerde, metinler arasında kaybolmak yerine, ikonlar aracılığıyla görsel okuma yapmak zaman tasarrufu sağlamakta ve kullanıcı deneyimini iyileştirmektedir. Ayrıca dil farklılıkları nedeniyle oluşabilecek anlama sorunlarını da ortadan kaldırmaktadır. Örneğin, bir pantolonun şorta dönüşebildiğini ve çok yönlü kullanım sunduğunu gösteren bir illüstrasyon, sadece yazılı ifadeye kıyasla çok daha doğrudan ve etkili olmaktadır. Böylece, ürün etiketlerinde, ambalajlarında veya akıllı etiket uygulamalarında kullanılan illüstratif ikonlar, teknik bilginin sadeleştirilmesini ve geniş kitlelere erişimini mümkün kılarak, hem markaya hem de kullanıcıya değer katmaktadır.

Fonksiyonel tekstil ürünlerinin, özellikle outdoor giysilerin, teknik özelliklerinin kullanıcıya etkili bir biçimde aktarılması, ürün performansının doğru algılanması ve güvenli kullanımı açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, kullanım kılavuzlarında ve ürün etiketlerinde yer alan bilgilendirici illüstrasyonlar ve ikonlar, teknik bilgilerin sade, anlaşılır ve evrensel bir şekilde sunulmasını sağlayarak kullanıcı deneyimini iyileştirmektedir. Görsel anlatım, yalnızca

metinsel ifadeleri desteklemekle kalmayıp, aynı zamanda dil bariyerlerini aşarak daha geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Özellikle QR kodlu akıllı etiketler aracılığıyla sunulan etkileşimli içerikler, kullanıcı ile ürün arasında doğrudan bir bağ kurarak bilgilendirici iletişimi dijital ortama taşımaktadır. Grafik tasarım ve mühendislik disiplinlerinin bu alanda iş birliği yapması, hem estetik hem de işlevsel açıdan güçlü çözümler ortaya koyarak sürdürülebilir ve kullanıcı odaklı ürün tasarımına katkı sağlamaktadır.

Şekil 8. Kadın Outdoor Trekking UV Korumalı Şapka

Trekking gibi doğa sporlarında kullanılan baş aksesuarları, yalnızca bir tamamlayıcı unsur değil, aynı zamanda kullanıcı sağlığını ve konforunu koruyan fonksiyonel birer tekstil ürünüdür. Güneşe uzun süre maruz kalınan açık alan aktivitelerinde UV koruması, bu ürünlerin en kritik özelliklerinden biridir. UV korumalı bu şapka, geniş siperliğiyle yüz ve boyun bölgesini doğrudan güneş ışınlarından koruyacak şekilde tasarlanmış, aynı zamanda kumaşı 50+ SPF (Sun Protection Factor) seviyesinde UV ışınlarına karşı bariyer oluşturacak biçimde geliştirilmiştir. Bu seviyedeki UV koruması, şapkanın yalnızca kumaşından değil, tasarımsal bütünlüğünden de kaynaklanmakta ve uluslararası tekstil standartlarına uygunluk açısından değerlendirilmektedir. Üründe kullanılan yüksek oranda poliamid esaslı kumaş, aşınma ve yırtılmalara karşı direnç göstererek dış mekân koşullarında uzun ömürlü kullanım sağlar. Ayrıca, poliamidin sentetik yapısı mikroorganizma ve küf oluşumunu önleyici özellik taşımaktadır. Şapkanın iç astarında yer alan polyester bileşen ise hafiflik ve nefes alabilirlik sağlamaktadır. Ürünün kuruma hızı, uygulanan testlerde suya daldırma ve ardından kurumaya bırakma yöntemiyle ölçülmüş, yalnızca 80 dakika içerisinde yıkama öncesi ağırlığına dönerek yüksek performans göstermiştir. Ağırlığı sadece 82 gram olan bu model, hafifliğiyle taşınabilirlik kolaylığı sunarken, profesyonel trekking kullanıcıları tarafından gerçek saha koşullarında test edilip, dayanıklılığı ve fonksiyonelliği bağımsız kullanıcı görüşleriyle de onaylanmıştır.

Şekil 9. UV Korumalı Şapka Ürün Faydalarını Gösteren İllüstrasyonlar

Şekil 10. Outdoor Sırt Çantası

Quechua marka sırt çantası, kısa süreli doğa yürüyüşleri ve hafif açık hava etkinlikleri için tasarlanmış, kompakt ve ergonomik bir taşıma çözümüdür. 10 litrelik kapasitesi ve 0.148 kg ağırlığıyla kullanıcıya minimum yükle maksimum işlev sunmaktadır. Su tutmaz polyester kumaşı sayesinde hafif yağmura karşı kısa süreli koruma sağlamaktadır. Ürün, dayanıklılık ve kullanım ömrünü garanti altına almak amacıyla aşınma, renk haslığı, fermuar dayanımı ve malzeme bütünlüğüne yönelik laboratuvar testlerinden geçirilmiş, ayrıca hızlandırılmış saha simülasyonlarıyla performansı onaylanmıştır.

Şekil 11. Outdoor Sırt Çanta Ürün Faydalarını Gösteren İllüstrasyonlar

Şekil 12. Kadın Outdoor Trekking Kapüşonlu Şişme Mont

Bu kapüşonlu şişme mont, hareket halindeyken -5°C'ye kadar antrenman yapılabilmesi için özel olarak tasarlanmıştır. Hafif ve kompakt yapısı sayesinde taşınması kolaydır ve yüksek ısı yalıtımı sağlamaktadır. Termal odada gerçekleştirilen testlerde, 5 km/saat hızla esen rüzgâr simülasyonu altında, montun -5°C'de etkili sıcak tutma performansı onaylanmıştır. Dış kumaş ve astar %100 poliamid olup, dolgu kıvrımlı silikon polyester fiberlerden oluşmakta, su tutmazlık özelliği ise düzenli bakım ile korunmaktadır. Elastik bilekler, ayarlanabilir bel kordonu ve kapüşon montun fonksiyonelliğini artırırken, su tutmaz yüzey işlemi hafifliği koruyarak kullanıcıyı dış etkenlere karşı korumaktadır.

Şekil 13. Kapüşonlu Şişme Mont Ürün Faydalarını Gösteren İllüstrasyonlar

Şekil 14. Kadın Su Geçirmez Outdoor Bot

Su geçirmez yürüyüş ayakkabısı, dağlık arazide hobi amaçlı yürüyüşler için tasarlanmıştır. Taban boyunca yer alan darbe emici sistem, kullanıcıya yüksek konfor ve destek sunarken, yüksek gövde yapısı ayağı kavrayarak stabilite sağlamaktadır. Su geçirmez membran, ayakların kuru kalmasını garanti etmekte ve taban kaymazlık performansı, farklı zemin tiplerinde laboratuvar testleri ve 500 km'lik arazi testleri ile onaylanmıştır. Ürün bileşimi ise, dış taban %50 poliüretan ve %50 termoplastik poliüretan; üst kısım %10 poliüretan, %70 polyester, %20 sığır derisi, astar ve iç katman %10 poliamid, %90 polyester şeklindedir.

Şekil 15. Su Geçirmez Outdoor Bot Ürün Faydalarını Gösteren İllüstrasyonlar (Decathlon, 2025)

SONUÇ

Bu çalışma, outdoor giyim ürünlerinin kullanıcı bilgilendirme süreçlerinde grafik tasarım ve illüstratif iletişim araçlarının önemini çok yönlü biçimde ele almıştır. Özellikle fonksiyonel tekstil ürünlerinin; dayanıklılık, su tutmazlık, nefes alabilirlik, termal izolasyon, kuruma süresi gibi çok katmanlı özellikleri nedeniyle kullanıcıya sade, hızlı ve etkili biçimde aktarılması bir zorunluluk haline gelmiştir. Ürün etiketleri, kullanım kılavuzları ve ambalajlar üzerinde yer alan illüstratif ikonlar bu noktada önemli bir ara yüz görevi üstlenmekte ve teknik terminolojinin herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilmesini sağlamaktadır.

Laboratuvar ve saha testlerinden geçmiş, dayanıklılığı ve fonksiyonelliği bilimsel yöntemlerle ölçümlenmiş ürünlerin (örneğin: UV şapka, Arpenaz sırt çantası, su geçirmez trekking ayakkabısı ve termal şişme mont gibi) kullanıcıya tanıtımında görsel iletişim stratejileri, ürünün pazarlama süreci kadar güvenli kullanımı açısından da büyük önem taşımaktadır. Özellikle ISO 3758 gibi uluslararası tekstil bakım sembol standartlarının doğru ikonografiyle sunulması, kullanıcıların ürün ömrünü uzatmasına, performans kaybı yaşanmadan kullanabilmesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, teknik bilginin görselleştirilmesi yalnızca estetik bir tercih değil fonksiyonel bir zorunluluktur.

Çalışmada incelenen ürünlerin her biri, grafik dilin sadeleştirici ve yönlendirici gücüyle desteklenmiş olup, kullanıcıya hem ürünün sunduğu teknik avantajları hem de bu avantajları nasıl sürdürebileceğini açıklamaktadır. Bu illüstratif çözümler, ürün bilgisi ile kullanıcı arasında bir köprü kurmakta özellikle teknik bilgi konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan kullanıcılar için erişilebilirlik sağlamaktadır.

Sonuç olarak; fonksiyonel dış mekân giyim ürünlerinin kullanıcı bilgilendirme pratiklerinde grafik tasarım unsurlarının etkinliği, yalnızca görsel estetik açısından değil, kullanıcı deneyimi, güvenliği ve ürün performansı açısından da kritik öneme sahiptir. İllüstratif ikonların doğru ve tutarlı kullanımı, kullanıcıyı teknik detaylar arasında kaybolmaktan korumakta, bilinçli tüketimi teşvik etmekte ve sürdürülebilir bir ürün-kullanıcı ilişkisi kurmaktadır.

Fonksiyonel tekstil ürünlerinin kullanıcıya sunulmasında grafik anlatım araçlarının doğru, işlevsel ve standartlara uygun biçimde kullanılması, ürünün performans özelliklerinin, bakım talimatlarının ve kullanım kolaylıklarının açıkça anlaşılmasını sağlayarak hem kullanıcı memnuniyetini artırmakta hem de ürünün ömrünü uzatmaktadır. Bu bağlamda, grafik iletişim unsurlarının tekstil ürünleriyle bütünleşik şekilde tasarlanması, hem kullanıcı deneyimini zenginleştirecek hem de teknik bilgilerin anlaşılabilirliğini artırarak sektörde daha bilinçli ve etkili tüketim davranışlarının oluşmasına olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aktaş, S. (2019). Grafik Tasarımda Görsel Okuryazarlık Açısından Piktogramların İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi, Giresun.

Becer, E. (2009). İletişim ve Grafik Tasarım (s.197), Dost Kitabevi Yayınları.

Decathlon, (2025). https://www.decathlon.com.tr/p/kadin-moduler-2-si-1-arada-outdoor-trekking-pantolonu-gri-mt100/_/R-p-306949?mc=8544763&c=S%C4%B0YAH_GR%C4%B0

Decathlon, (2025). https://www.decathlon.com.tr/p/kadin-outdoor-trekking-kapusonlu-sisme-mont-mor-mt100-5degc/_/R-p-312532?mc=8587256&c=MAV%C4%B0

Decathlon, (2025). https://www.decathlon.com.tr/p/kadin-uv-korumali-sapka-mor-trek500/_/R-p-302967?mc=8731355&c=YE%C5%9E%C4%B0L

Decathlon, (2025). https://www.decathlon.com.tr/p/outdoor-sirt-cantasi-10l-pembe-nh-100/_/R-p-301684?mc=8502149&c=MAV%C4%B0

Deniz, K. & Öztürk, İ. Y. (2022). Görsel bir kodlama sistemi olarak grafik simge kavramı. Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 24-38.

Dias, T. (2015). Electronic Textiles: Smart Fabrics and Wearable Technology (pp. 1–307). Elsevier Ltd. https://doi.org/10.1016/C2014-0-03020-1

İTKİB, (2017). Hazır Giyimde Giysi Bakım Talimatları https://www.ihkibkariyer.com/blog/hazir-giyimde-giysi-bakim-talimatlari#:~:text=Giysi%20bak%C4%B1m%20talimatlar%C4%B1%2C%20%C3%BCr%C3%BCn%C3%BC%20sat%C4%B1n,%C3%BCr%C3%BCn%C3%BCn%20bak%C4%B1m%C4%B1n%C4%B1%20do%C4%9Fru%20y%C3%B6ntemlerle%20yapar.

Kim, T., Jeon, S., Lone, S., Doh, S. J., Shin, D. M., Kim, H. K., Hong, S. W. (2018). Versatile nanodot-patterned Gore-Tex fabric for multiple energy harvesting in wearable and aerodynamic nanogenerators. Nano Energy, 54, 209–217. https://doi.org/10.1016/j.nanoen.2018.09.067

Lan, X., Wang, Y., Peng, J., Si, Y., Ren, J., Ding, B., & Li, B. (2021, March 1). Designing heat transfer pathways for advanced thermoregulatory textiles. Materials Today Physics. Elsevier Ltd. https://doi.org/10.1016/j.mtphys.2021.100342

Meggs, P. B. (1992). Type & image: The language of graphic design, John Wiley & Sons, New York.

Miao, D., Cheng, N., Wang, X., Yu, J., & Ding, B. (2022). Sandwich-Structured textiles with hierarchically nanofibrous network and Janus wettability for outdoor personal thermal and moisture management. Chemical Engineering Journal, 450. https://doi.org/10.1016/j.cej.2022.138012

Peng, Y., Li, W., Liu, B., Jin, W., Schaadt, J., Tang, J., … Cui, Y. (2021). Integrated cooling (i-Cool) textile of heat conduction and sweat transportation for personal perspiration management. Nature Communications, 12(1). https://doi.org/10.1038/s41467-021-26384-8

Pettersson, R. (1999). Visual Information Verbo-Visual Communications, Universidad de las Americas, Cholula, Puebla, Mexico

Tufte, E. R. (1988). The visual display of quantitative information. IEEE Power Engineering Review. https://doi.org/10.1109/MPER.1988.587534

Varshney, G., Singh, P., Yadav, S., & Kaur, R. (2024). A review on unleashing the potential solution of thermal comfort: Exploring the cutting-edge progress of advanced engineering application of phase change materials integrated textiles. Sustainable Energy Technologies and Assessments, 72, 104089. https://doi.org/10.1016/j.seta.2024.104089

Wang, Z. L., & Wang, A. C. (2019, November 1). On the origin of contact-electrification. Materials Today. Elsevier B.V. https://doi.org/10.1016/j.mattod.2019.05.016

Ware, C. (2020). Information Visualization: Perception for Design. (pp. 1–538). Elsevier. https://doi.org/10.1016/C2016-0-02395-1

WellaLux, (2023). https://wellalux.com/blog/uluslararasi-tekstil-bakim-kodlari-ve-anlamlari

Zhu, F. L., & Feng, Q. Q. (2021, July 1). Recent advances in textile materials for personal radiative thermal management in indoor and outdoor environments. International Journal of Thermal Sciences. Elsevier Masson s.r.l. https://doi.org/10.1016/j.ijthermalsci.2021.106899

LİF SANATI ÖZELİNDE DOCUMENTA SERGİSİ

Seher YILMAZ[1]

Öz

Documenta Sergisi her beş yılda bir Almanya'nın Kassel şehrinde yapılan modern ve çağdas sanat sergisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sergi ilk olarak Kassel şehrinde yer alan Bundesgartenschau bölgesinde sanatçı, öğretmen ve küratör Arnold Bode tarafından gerçekleştirilmiştir. 1955 yılında gerçekleştirilen I. Documenta Sergisi'nde günümüzde sanat anlayışı üzerinde etkisinin çok olduğu düşünülen Pablo Picasso ve Wassily Kandinsky gibi birçok sanatçı yer almıştır. Arnold Bode tarafından gerçekleştirilmiş olan bu serginin ana amaçlarından birisi sanat ve zanaat kavramları arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmak üzerine kurgulanmış olmasıdır. Mevcut tarihten günümüze kadar gerçekleştirilmiş olan tüm Documenta Sergileri'nde yer alan tüm sanat eserlerinin sergilenme süresi yüz gündür. Sergi ayrıca *Yüz Günlük Müze* adıyla da adlandırılmaktadır. Mevcut sergi ele alındığında sergi içerisinde lif sanatına ilişkin önemli eserlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle On Dördüncü Documenta Sergisi'nde lif sanatı eserleriyle Aboubakar Fofana, Cecilia Vicuña ve Britta Marakatt- Labba adlı sanatçıların mevcut sergiyi lif sanatı anlamında daha da önemli hale getirdiği ile karşılaşılmaktadır. Bu çalışmada, tarihsel bağlamda Almanya'nın Kassel kentinde beş yılda bir gerçekleştirilen Documenta Sergisi tanıtılmak istenmiştir. 2017 tarihinde gerçekleştirilen On Dördüncü Documenta Sergisi'nde yer alan tekstil sanatçıları Aboubakar Fofana'ya ait *İsyan*, Cecilia Vicuña'ya ait *Düğüm* ve Britta Marakatt-Labba'ya ait *Tarih Detay* adlı lif sanatına ilişkin çalışmalar ele alınmıştır. Sempozyum konusu ile ilgili kitaplar, makaleler, tezler ve internet kaynakları taranarak kapsamlı bir literatür incelemesi yapılmış, elde edilen bulgular; sanatçıların yapıtları ve mevcut literatürdeki bilgiler ışığında yorumlanarak araştırmanın sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Documenta Sergisi, Arnold Bode, Lif Sanatı, Tekstil Sanatçıları.

Abstract

The Documenta Exhibition is a modern and contemporary art exhibition held every five years in Kassel, Germany. This exhibition was first organized by artist, teacher, and curator Arnold Bode in the Bundesgartenschau area of Kassel. Many artists, including Pablo Picasso and Wassily Kandinsky, who are considered to have significantly influenced contemporary artistic understanding, participated in the first Documenta Exhibition held in 1955. One of the main aims of this exhibition, organized by Bode, was to eliminate the differences between the concepts of art and craft.Since then, all Documenta Exhibitions have had a display period of one hundred days. The exhibition is also referred to as the "Hundred Day Museum." When considering the current exhibition, it is seen that important works related to fiber art take a prominent place. Notably, in the Fourteenth Documenta Exhibition, works of fiber art by artists Aboubakar Fofana, Cecilia Vicuña, and Britta Marakatt-Labba have made the current exhibition even more significant in terms of fiber art.This study aims to introduce the Documenta Exhibition, which takes place every five years in Kassel, Germany, in a historical context. The textile artists featured in the Fourteenth Documenta Exhibition held in 2017, including Aboubakar Fofana's *Rebellion*, Cecilia Vicuña's *Knot*, and Britta Marakatt-Labba's *History Detail*, are examined in relation to fiber art.A comprehensive literature review has been conducted, exploring books, articles, theses, and internet sources related to the symposium topic. The findings obtained have been interpreted based on the artists' works and existing information in the literature, leading to the conclusions of the research.

Keywords: Documenta Exhibition, Arnold Bode, Fiber Art, Textile Artist.

[1] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

GİRİŞ

Sanatçı, öğretmen ve küratör Arnold Bode'nin öncülüğünde 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde kurulan Documenta sergisinin amacı; İkinci Dünya Savaşı'nın travmalarıyla başa çıkmak, Almanya'nın kültürde ve resim sanatında yitirdiği itibarı yeniden kazandırarak Almanya'yı sanat dünyasına bağlamak ve sanat ve zanaatkar arasındaki farkı ortadan kaldırıp kültürün tekrar oluşmasına katkı sağlamaktır. Arnold Bode ilk Documenta'yı düzenlediğinde Kassel şehri bombardımana uğramış, yıkılmış, enkaz altında kalan bir şehirdir. Tüm yıkım, engel ve işgallere inat, günlük hayatın ve sanatın devam etmesiyle ilgi çekmektedir. O nedenle özellikle savaş döneminde ya da sonrasında sanat bir iyileştirme biçimi olarak önerilmektedir. O günden bugüne beş yıllık aralıklarla tekrarlanan bu sergi yıllar içerisinde kapsamını genişleterek günümüzde de hala devam eden, modern ve çağdaş sanat sergi modeli haline gelmiştir. Çağdaş sanatın önde gelen isimlerini ağırlayan; sergileriyle zengin bir paylaşım merkezi haline gelen Kassel bölgesindeki farklı mekânlarda gerçekleştirilen bu sergi, düşüncelerin sınırlarını sorgulayıp, soru üreten sergileriyle çağdaş sanat gösterilerine yeni bir ivme kazandırmıştır. (Ayas, 2012). Documenta'yı diğer sergilerden ayıran en önemli çizgi, documenta sergilerinin daha başından beri toplumla, toplumsal sıkıntılarla, sanatın toplumsal sıkıntıları karşısında aldığı tavırlarla ilgilenmesidir. Eserlerin 100 gün boyunca sergilenmesinden dolayı etkinlik, *100 günlük müze* olarak da adlandırılmaktadır. Bu durum şimdiye kadar hiç değişmemiştir. 100 gün boyunca aynı heyecanı taşımaya devam etmektedir. Her beş yılda bir başka bir küratör ile hazırlanan 2017 yılında gerçekleşmiş olan Documenta sergisinin 14'cüsü küratörü Polonyalı ***Adam Szymczyk***dir**.** 2017'de hem Almanya'nın Kassel şehrinde hem de Yunanistan'ın Atina kentinde gerçekleşmiş olan sergi 8 Nisan ile 16 Temmuz tarihleri arasında Atina'da ve 10 Haziran ile 17 Eylül 2017 tarihleri arasında Kassel'de düzenlenmiştir. (Çarmıklı, 2017). Atina'da ve Kassel'de eserlerini sergileyen Toplamda 160 sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçıların 10'u seramik ve cam sanatı , 20'si heykel sanatı, 5'i fotoğrafçılık sanatı, 28'i resim sanatı, 37'si dokuma sanatı ve 60'ı kavramsal *sanat* ve dikiş gibi farklı *sanat türleri* arasında işler yapmaktadır. İlk defa başka bir kenti de yaygın sergi alanına dönüştüren organizasyonun teması *Atina'dan Öğrenmek* olarak belirlenmiştir. *Atina'dan Öğrenmek* teması ile kullanılan ve *Atina'dan öğrenmeye* gelen yüzlerce sanat profesyonelini bir araya getiren documenta on dört, bize tek bildiğimizin hiçbir şey bilmediğimiz olduğunu hatırlatarak başlamıştır. Documenta'nın ziyaretçileri meraklıdır ve bir sanatçının düşünce süreçlerini ve konusunu iyice anlamak istemektedir. Bu yıl ilk kez iki şehre yayılan Documenta sergisinin hafıza da bıraktığı bazı eserlerden en sonuncusu olan On Dördüncü Documenta Sergisi'nde lif sanatı örneklerinden Aboubakar Fofana'ya ait "İsyan", Cecilia Vicuña'ya ait "Düğüm " ve Britta Marakatt-Labba'ya ait "Tarih Detay" adlı sanatçıların mevcut sergiyi lif sanatı alanında daha heyecanlı hale getirmektedir.

Hız kesmeden devam eden teknikler ve malzemeler, sanatçıların ellerinde yeni formlar almış, heykel, dokuma ve resim gibi farklı malzemeler ile lif sanatının alanı genişlemiş, teknik ve mekân yönünden esneklik kazanmaya başlamıştır. Çalışma hayal gücü ve kendine özgü, deneysel, ilginç, düşündürücü gittikçe hacimlenen eserler kapalı alanda ve açık sergi alanlarında yerlerini almaktadır. (Koşar, 2014). Malzemelerin sanatçı tarafından farklı bir biçimde yorumlanması ve kullanılan farklı teknikler üzerinde çalışılması sanatçının görüşünü genişletmektedir. Karşı bir bakış açısıyla çağdaş sanat örneklerinin sergilendiği mekânlar, genellikle mekâna ilişkin farklı arayışların yer aldığı, sıra dışı bakış açılarının deneyimlendiği alanlara dönüşür. (Taşçıoğlu, 2013). Sınırlarını her gün biraz daha aşan bu sanat dalı, ziyaretçiyle yaygınlık kazanmış ve teknoloji ile sınırlar kalkmış, dünyanın her yerini ulaşılabilir hale getirmiştir. Yenilik alanında Gelişen teknoloji ile birlikte farklı denemeler ve teknikler harmanlanmış ve yorumlanmıştır. Serbest tekstiller ile oluşturulan lif sanatı, köklü, modern ve çağdaş sanatçının kendi kültür birikimi ile karıştırarak ürettiği çalışmalar ile insan ve tasarımın katkılarını hızlandırmıştır.

On dördüncü Documenta sergisinde 2017 tarihinde katılan sanatçılara ait eserlerin çoğu, tezgâha bağımlı ve içerisinde resimsel anlatıları olan eserler görülmektedir. Konu çoğunluğu Almanya'nın kendi tarihi ile hesaplaşması ve yer yer dalga geçilen eserlerede yer vermektedir. Bu eserler arasında, Aboubakar Fofana, Cecilia Vicuña, Britta Marakatt-Labba'nın hacimli, ilginç ve etkileyici eserleri lif sanatına ait öncü eserler olarak isimlendirilmiştir.

Lif Sanatının Tanımı

Lif sanatı, tarih boyunca temel ihtiyaçları karşılayan liflerin zamanla sanatsal bir ifadeye dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanatın diğer tüm alanlarında olduğu gibi, lif sanatında da sürekli bir gelişim söz konusudur. Sanatçılar, hızla değişen toplum ve dünya koşullarında, geleneksel el işçiliğinin sınırlarını aşarak yeni arayışlara yönelmişlerdir. İlerleyen zaman içinde dijital teknolojilerin sunmuş olduğu imkanlarla birlikte, lif sanatı modern ve çağdaş sanat akımlarıyla kurulan interaktif ilişkilerle yepyeni bir boyut kazanmıştır. Lif sanatı, sadece estetik bir kaygı taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve kültürel konulara da ayna tutarak, çağımızın sanatsal ve düşünsel tartışmalarına önemli katkılar sağlamaktadır. (Yılmaz, 2024)

Lif Sanatında Kullanılan Malzemeler ve Teknikler

Lif sanatı, tekstil kökenli malzemeleri ve teknikleri kullanarak estetik ve kavramsal ifadeye dönüştüren disiplinlerarası bir sanat alanıdır. Bu sanatta temel yapı taşı "lif"tir; yani iplik, kumaş, keçe, tel, kağıt, doğal ve sentetik elyaf gibi malzemelerdir. Sanatçılar bu malzemeleri geleneksel dokuma, düğümleme, örme, tığ işi, dikiş, aplike, batik ve doğal boyama gibi tekniklerle işlerler. Geleneksel el sanatlarından miras kalan yöntemler, çağdaş yorumlarla birleşerek hem form hem de kavram açısından güçlü eserlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Lif sanatında el işçiliği kadar kavramsal derinlik de önemlidir. Sanatçılar, lifin dokusunu, katmanlarını ve esnekliğini kullanarak kimlik, hafıza, aidiyet gibi kişisel ya da toplumsal meseleleri işlerler. Böylece lif sanatı, hem malzeme çeşitliliği hem de teknik zenginliğiyle, çağdaş sanatın önemli ifade alanlarından biri haline gelmiştir.

Documenta sergisi nedir?

Documenta, 1955 yılından bu yana Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen, dünyanın en önemli ve en etkili çağdaş sanat sergilerinden biridir. Beş yılda bir gerçekleşir ve küresel sanat dünyasının politik, sosyal ve kültürel meselelerini tartışmaya açan kavramsal bir platform işlevi görür. Her edisyon, farklı bir küratör ekibi tarafından özgün bir tema çerçevesinde şekillendirilir. Documenta, yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği bir etkinlik değil; aynı zamanda eleştirel düşünce, kültürel analiz ve sanatsal ifade alanında uluslararası bir buluşma noktasıdır.

Aboubakar Fofana : İsyan

Aboubakar Fofana, Mali asıllı Fransız sanatçı ve doğal boya ustası olarak bilinmektedir. Geleneksel indigo boyama tekniklerini çağdaş sanatla buluşturan Fofana, tekstil çalışmalarında doğayla uyumlu üretim biçimlerini ön planda tutar. Sanat pratiği, sadece estetik bir ifade değil; aynı zamanda kültürel hafızanın, direnişin ve sürdürülebilirliğin bir aracıdır.Fofana'nın çalışmalarındaki temel temalardan biri isyandır. Bu isyan, modern dünyanın doğaya ve geleneksel bilgilere karşı geliştirdiği unutkanlığa karşı yükselir. Sanatçının "isyan" temalı projelerinde, doğal İndigo gibi yerel kaynakları kullanarak Batı merkezli endüstriyel üretime karşı sessiz ama derin bir başkaldırı sunar. Bu yaklaşım, kolonyal mirasa karşı bir kültürel hafızayı yeniden sahiplenme girişimidir.

2017 yılında gerçekleşen ve çağdaş sanat dünyasının en prestijli etkinliklerinden biri olan Documenta 14'e Aboubakar Fofana'nın katılımı, hem sanatsal üretim hem de kültürel-politik söylem açısından güçlü bir iz bırakmıştır.“ Learning from Athens” temasıyla Atina ve Kassel

arasında iki kademeli olarak düzenlenen bu edisyonda, Fofana'nın çalışması, sömürgecilik, kültürel bellek, doğal kaynaklar ve üretim biçimleri ekseninde önemli bir duruş sergilemiştir. Documenta 14 için hazırladığı en dikkat çekici işler arasında, Batı Afrika indigosunun kültürel ve tarihi anlamları üzerine geliştirilmiş tekstil temelli enstalasyonu yer aldı. Bu çalışmada sanatçı, doğal indigo ile boyanmış kumaşları, Atina'daki Eski Sanayi Binası'nda (Benaki Museum - Pireos Annexe) sergiledi. Kumaşlar, hem duvarlardan sarkıtılmış hem de mekânda akan formlarda konumlandırılmıştı. İzleyici, bu eserlerin arasında gezinirken adeta bir ritüelin içine girmiş gibi hissettirmektedir. Kumaşlara işlediği mavi tonlar, sadece bir renk değil; aynı zamanda bir hafızadır. Toprağın, köklerin, ve geçmişin sesi olarak gösterilebilir. Fofana'nın isyanı, bağırmaz; sabırla boyanmış her iplikte, geleneksel bilgiye gösterilen saygıda kendini gösterir.Fofana, eserlerinde sömürge sonrası Afrika kimliğinin yeniden inşasına odaklanır. Indigo, burada bir kültürel hafıza aracı olarak yer alır.

Sanatçının temel malzemesi olan indigo bitkisi, hem fiziksel hem de sembolik olarak büyük anlam taşımaktadır. Fofana, bu bitkiyi sadece estetik bir pigment olarak değil, Afrika'nın sömürge tarihindeki zorunlu üretim, emek sömürüsü ve ekonomik bağımlılık anlatısının bir simgesi olarak işlemiştir. Doğal boya kullanımı, aynı zamanda ekolojik sürdürülebilirliği ve yerel üretimin yeniden değerini vurgulayan bir duruş olarak okunuyordu.

Doğal malzemelerle çalışması, günümüz tekstil endüstrisinin çevreye verdiği zararlara karşı bir yorum niteliğindedir. Doğadan gelen, emekle şekillenmiş ve zamansız bir görsellik üzerinden yükselen bu eser, yalnızca Afrika'nın değil, yerel bilgilerin ve geleneksel üretim biçimlerinin evrensel bir değer taşıdığını güçlü biçimde savundu.

Britta Marakatt-Labba: Tarih Detay

Britta Marakatt-Labba, 1951 yılında İsveç'in kuzeyindeki Idivuoma köyünde doğmuş, Sámi halkının kültürel mirasını sanatıyla görünür kılan önemli bir sanatçıdır. Çalışmalarında geleneksel nakış tekniklerini kullanarak Sámi mitolojisi, tarihi ve günlük yaşamını anlatan eserler üretmiştir.

Labba, özellikle 2017 yılında düzenlenen Documenta 14 sergisinde sergilenen "Historja" adlı eseriyle uluslararası alanda büyük takdir toplamıştır. "**Historja**" (2003–2007), 23,5 metre uzunluğunda bir nakış çalışmasıdır ve Sámi halkının tarihini, mitolojisini ve günlük yaşamını betimleyen epik bir anlatıdır. Eser, Documenta 14 kapsamında Almanya'nın Kassel kentindeki Documenta Halle'de sergilenmiştir.

Bu çalışma, izleyicilere Sámi halkının yaşam tarzını, doğayla olan ilişkisini ve karşılaştığı zorlukları derinlemesine sunmaktadır. Marakatt-Labba'nın "Historja" eseri, sadece estetik bir başarı değil, aynı zamanda politik bir duruşun ifadesidir. Eserde, Sámi halkının karşılaştığı sömürgecilik, kültürel asimilasyon ve çevresel tehditler gibi konular işlenmiştir. Örneğin, 1852 Kautokeino ayaklanması gibi tarihi olaylar, eserin anlatısında yer almaktadır. Ayrıca, geleneksel Sámi kadın başlığı olan ladjogáhpir gibi kültürel semboller de eserde öne çıkar. "Historja", sadece bir sanat eseri değil, aynı zamanda bir halkın tarihine, kültürüne ve direnişine tanıklık eden bir belgedir. Sanatçının bu malzeme ve teknik tercihleri, Sámi kültürünün zenginliğini ve doğayla olan derin bağını vurgular. Keten ve yün gibi doğal malzemeler, onun eserlerinde hem geleneksel el sanatlarına bir saygı duruşu hem de çağdaş sanatın ifade biçimlerine bir katkı olarak değerlendirilir.

Cecilia Vicuna: Düğüm

Cecilia Vicuña, Şilili bir sanatçı, şair ve aktivist olarak, görsel sanatları şiirsel anlatımla harmanlayan eserleriyle tanınır. Sanat pratiği, özellikle And Dağları'nın yerli halklarının kültürel mirasına ve çevresel adalete odaklanır.1973'te Şili'deki askeri darbeden sonra sürgüne gitmiş ve o zamandan beri New York'ta yaşamaktadır.

2017 yılında düzenlenen Documenta 14 sergisine Atina ve Kassel'de katılan Vicuña, "Quipu Womb (The Story of the Red Thread, Athens)" adlı enstalasyonuyla dikkat çekmiştir. Bu eser, yaklaşık 6 × 8 metre boyutlarında, yerel Yunan yününden yapılmış ve kırmızıya boyanmış devasa ipliklerden oluşur. Eser, pre-Kolombiyen And kültürlerinde bilgi kaydı için kullanılan "quipu" adı verilen düğümlü iplik sistemine atıfta bulunur. Vicuña, bu geleneksel yapıyı modern bir bağlamda yeniden yorumlayarak, kadın bedeni, doğurganlık ve kültürel hafıza temalarını işler. Kırmızı iplikler, aynı zamanda menstruasyon ve doğumla ilişkilendirilerek, kadın bedeninin kutsallığını ve yaratıcı gücünü vurgular. Vicuña'nın "Quipu Womb" eseri, sadece görsel bir enstalasyon değil, aynı zamanda bir ritüel performansın parçasıdır. Sanatçı, bu performanslarla izleyicileri eserin bir parçası haline getirerek, kolektif bir deneyim yaratmayı amaçlar. Bu yaklaşım, sanatın sadece izlenen değil, aynı zamanda deneyimlenen ve paylaşılan bir olgu olduğunu gösterir.
Cecilia Vicuña'nın Documenta 14'teki katkısı, geleneksel bilgi sistemlerini ve kadın bedeninin sembolik gücünü çağdaş sanatın merkezine taşıyarak, izleyicilere derin bir kültürel ve duygusal deneyim sunmaktadır. Eserleri, hem estetik hem de politik bir duruş sergileyerek, sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koyar.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Documenta Sergisi ve özellikle On Dördüncü Documenta Sergisi'nde sergilenen eserler üzerine derinlemesine bir inceleme yapılmıştır. Araştırmanın temel amacı, etkinliğin sanatsal ve toplumsal etkilerini incelemek, serginin tarihsel arka planını ve kullanılan sanat tekniklerini anlamaktır.

BULGULAR VE YORUM

Bulgular

Araştırmanın bulguları, tematik bir yapı içinde sunulmuştur. Documenta'nın tarihçesi ile birlikte, Documenta'nın sanat ve zanaat arasındaki sınırları kaldırma görevini vurgulayan bir sergi platformu sunduğu ortaya çıkmıştır. Lif sanatı eserleri, serginin genel temasında önemli bir yer tutmakta ve izleyicilere sosyal ve politik mesajlar iletmekte olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle, sanatçılar Aboubakar Fofana, Cecilia Vicuña ve Britta Marakatt-Labba'nın eserleri, geleneksel sanat anlayışını sorgulamakta ve çağdaş sanat bağlamında yeni bir perspektif sunmaktadır. Böylece bulgular, yalnızca eserlerin estetik değerleri üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bağlamları ışığında ele alınmıştır.

Yorum

Documenta 14, tarihsel ve toplumsal bağlamda önemli bir sanat etkinliği olarak öne çıkmaktadır. "Atina'dan Öğrenmek" teması, sanatın evrensel dili ve kültürel etkileşimin önemini vurgulamaktadır. Bu durum, sanat işlerinin yalnızca estetik bir arka plana sahip olmadığını, aynı zamanda toplumsal sorunlara karşı bir yorum ve eleştiri sunduğunu göstermektedir. Sergide yer alan lif sanatı eserleri, bu sanat türünün geleneksel el sanatları modern tekniklerle birleştirerek nasıl evrildiğini göstermektedir.
Ziyaretçilerin sanatçının düşünce süreçlerini anlama isteği, Documenta'nın katılımcı yapısının bir yansımasıdır. İzleyicilerin bu eserlerle etkileşimi, sanatın sosyal bir çerçeve içinde nasıl form kazandığını ve toplumsal dinamiklerin sanat üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu etkileşim, sanatın sadece izlenmekle kalmayıp, aynı zamanda izleyici üzerinde düşünmeye, tartışmaya ve yeni bakış açıları geliştirmeye yönlendiren özellikte olduğunu ortaya koymaktadır. Documenta 14, sanatın toplumsal yapılarla olan ilişkisini irdeleyen yenilikçi bir platform olarak,

izleyicilere derin düşüncelere dalma ve çağdaş sorunlara dair farkındalık geliştirme fırsatı sunmuştur. Bu tür etkinlikler, sanatın evrensel mesajlar iletme ve toplumsal dönüşüme katkıda bulunma noktasında kritik bir rol oynamaktadır.

SONUÇ

Günümüzde sürdürülebilirlik ve çevre bilinci her alanda giderek önem kazanırken, sanat dalları içinde doğal ve geri dönüşümlü malzemelerin kullanımının yaygınlaştığı gözlenmektedir. Bazıları özellikle lif sanatı ile sürdürebilirlik konusuna öncülük etmektedir. Bu durumun sanatın geleceğini şekillendiren yeni anlayışların ve yenilikçi alanların doğmasına katkı sağlayacağı ön görülmektedir.

Lif sanatçılarının bilinen malzemelerin ve geleneksel yöntemlerin yanı sıra yeni malzeme ve yöntemleri de kullanarak oluşturdukları eserlerine erişilebilirlik konusunda da yeni yollar keşfettikleri tespit edilmiştir. Bu gelişmeler, lif sanatının daha da ilerlemesine ve çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Lif sanatının gelecekte de sanatsal ifade ve toplumsal etkileşimde önemli bir yer tutmaya devam edeceğini öngörmektedir. Sanatçılar, bu yenilikleri deneyerek kendi özgün tarzlarını oluşturmakta ve lif sanatının sınırlarını genişletmektedir.

KAYNAKÇA

Onur, F. Erek, C. (2012). *Dance of the Crows*. İstanbul: Documenta 13.

Tataryan, N. (2017). Documenta 14 ve Atina'dan öğrendiklerim. İstanbul: R. Cummin.

Stiles, K., & Selz, P. (1996). Theories and Documents of Contemporary Art. ABD.

Çarmikli, B. (2017). Documenta-14-izlenimlerim. İstanbul.

Greenberger, A. (2017). Here's the Artist List for Documenta 14. Germany: Documenta 14.

Yılmaz, S. (2024). Lif sanatının gelişimi)Yüksek Lisans Tezi, Mima Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Enstitüsü)

Documenta 14 hakkında. (2017). *Wikipedia*. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Documenta_14

Culture.lt. (n.d.). Erişim adresi: www.culture.lt

Szymczyk, A., & Latimer, Q. (2017). *Documenta 14–Set: Daybook & Reader*. Erişim adresi: www.archivebooks.org/aneducation-•-documenta-14

Documenta 14 Reader. (n.d.). Erişim adresi: www.documenta14.de/en/publications/15731/the-documenta-14-reader

www.frieze.com/ko/article/britta-marakatt-labbas-review-2025

www.artsy.net/article/artsy-editorial-15-documenta-artists-staying-power

FONKSİYONEL TEKSTİL ÜRÜNLERİNDE GÖRSEL İLETİŞİM VE QR KOD ETKİLEŞİMLİ AKILLI ETİKET TASARIMLARI

Gamze DUMLU[1] & Şeyma Büşra GÜNCÜ[2]

Öz

Fonksiyonel tekstil ürünleri, teknik giysiler gibi kullanım alanlarında, yalnızca estetik değil aynı zamanda birçok teknik işlevi de yerine getirmektedir. Bu ürünlerin sahip olduğu teknik özelliklerini kullanıcıya doğru ve etkili bir şekilde aktarılması, ürünün verimli kullanılabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Geleneksel etiketleme sistemleri bu noktada yetersiz kalmakta ve bu eksikliği ortadan kaldırmak amacıyla akıllı etiket teknolojileri, özellikle de QR kod tabanlı çözümler, giderek yaygınlaşmaktadır. QR kodlar aracılığıyla erişilen dijital içeriklerde yer alan illüstrasyonlar, ikonlar ve infografikler, teknik verilerin daha sade, anlaşılır ve evrensel bir dille aktarılmasını sağlamaktadır. Bu sayede, hem metin yoğunluğundan kaynaklanan bilgi karmaşası azaltılmakta hem de çok dilli açıklamalara duyulan ihtiyaç kullanıcıya rehberlik eden görsel anlatımla desteklenerek sadeleştirilmekte ve ürünle etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Çalışmada, fonksiyonel tekstil ürünlerine entegre edilen akıllı etiket tasarımları, içerik, kullanıcı etkileşimi ve görsel iletişim stratejileri açısından değerlendirilmiştir. Bu uygulamaların kullanıcı deneyimini geliştirme, sürdürülebilirliği destekleme ve ürünle kullanıcı arasındaki iletişimi güçlendirme açısından katkıları tartışılmıştır. Elde edilen sonuçlar, tekstilde dijital dönüşüm, kullanıcı odaklı tasarım ve disiplinler arası yaklaşımın önemini vurgulamakta ve gelecekteki akıllı etiket uygulamaları için yön gösterici nitelik taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, Akıllı Etiket, QR Kod.

Smart Label Desıgns With Visual Communication And Qr Code Interaction In Functional Textile Products

Abstract

Functional textile products, in areas of use such as technical clothing, fulfill not only aesthetic but also many technical functions. It is of great importance to convey the technical features of these products to the user correctly and effectively in terms of efficient use of the product. Traditional labeling systems are inadequate at this point. In order to eliminate this deficiency, smart label technologies, especially QR code-based solutions, are becoming increasingly widespread. Illustrations, icons and infographics in digital content accessed via QR codes allow technical data to be conveyed in a simpler, more understandable and universal language. In this way, both the information confusion caused by text density is reduced and the need for multilingual explanations is simplified by supporting visual narration that guides the user and facilitates interaction with the product. In the study, smart label designs integrated into functional textile products were evaluated in terms of content, user interaction and visual communication strategies. The contributions of these applications in terms of improving user experience, supporting sustainability and strengthening communication between the product and the user were discussed. The results obtained emphasize the importance of digital transformation, user-centered design and interdisciplinary approach in textiles and provide guidance for future smart label applications.

Keywords: Textile, Smart Label, QR Code.

[1] Öğr. Gör. Dr. Şeyma Büşra GÜNCÜ, İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Tekstil Teknolojisi, https://orcid.org/0000-0002-7267-0658, busraguncu@beykent.edu.tr
[2] Öğr. Gör. Gamze DUMLU, İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Basım ve Yayın Teknolojileri, https://orcid.org/0000-0003-3409-4706, gamzedumlu@beykent.edu.tr

GİRİŞ

Günümüzde tekstil ürünlerinin etiketleri yalnızca marka ve beden bilgilerini değil, aynı zamanda ürünün bakım talimatları, üretim süreci, sürdürülebilirlik düzeyi ve materyal bileşimi gibi birçok önemli bilgiyi de içermektedir. Bu bilgilerin kullanıcıya hızlı, etkili ve dil bağımsız bir biçimde iletilebilmesi için, etiketlerde giderek artış gösteren, grafik simge ve özellikle piktogram kullanılmaktadır. Piktogramlar, görsel sadelikleri ve evrensel okunabilirlikleri sayesinde, farklı dil ve kültürlerden bireyler tarafından kolaylıkla anlaşılabilmekte, bu sayede küresel tüketici kitlesine hitap eden tekstil markaları için etkili bir iletişim aracı sunmaktadır. Görsel iletişim, ürünün biçimsel özellikleri aracılığıyla bilgi iletme süreci olarak tanımlanmakta ve farklı disiplinlerde olduğu gibi tekstil tasarımı alanında da önemli bir rol üstlenmektedir. Özellikle günümüz tüketici kültüründe, ürünlerin yalnızca işlevsel değil aynı zamanda estetik ve iletişimsel değer taşıması beklenmektedir. Bu bağlamda, tekstil ürünleri yalnızca giyinme ihtiyacını karşılayan nesneler olmanın ötesine geçerek, kullanıcısına kültürel, simgesel ve işlevsel mesajlar ileten araçlara dönüşmektedir.

Toplumsal yaşam, bireyleri sosyo-ekonomik düzeyleri farklılık gösterse dahi bir arada yaşamaya zorunlu kılmaktadır. Çünkü insan varoluşunun temel unsurlarından biri olan *"iletişim"* olgusunu kaçınılmaz kılmaktadır. Tarihsel süreçte, insanlar sözlü iletişimi geliştirmeden önce, beden dili aracılığıyla ve sonrasında çeşitli resimler, simgeler ve işaretler kullanarak anlam ifade etmeye ve etkileşim kurmaya çalışmışlardır. Prehistorik dönemlerden itibaren birlikte yaşamın temel koşulu olan iletişimi daha düzenli ve anlaşılır hale getirme çabası, insanı düşünce ve kavramlara görsel bir ifade kazandırmanın yollarını araştırmaya yöneltmiştir. Etiket tasarımı, desen dili, doku yapısı, renk kullanımı ve sembolik grafik ögeler gibi görsel unsurlar, tekstil ürünleri aracılığıyla iletilen mesajların taşıyıcısıdır. Özellikle etiketlerde yer alan piktogramlar, kullanıcıya ürünün yıkama, kurutma, ütüleme gibi bakım bilgilerini evrensel bir görsel dil aracılığıyla sunarak, farklı dil ve kültürlere sahip bireyler arasında anlam birliğini kolaylaştırmaktadır. Bu görsel göstergeler, tüketici ile ürün arasındaki iletişimi sadeleştirirken, aynı zamanda markaların sürdürülebilirlik, kalite ve üretim süreçleri hakkında da bilgi aktarmasını mümkün kılmaktadır (Bektaş, 1992).

Tekstil ürünlerine ilişkin bakım etiketlendirmesi konusunda ilk düzenleyici adım, Amerika Birleşik Devletleri'nde Federal Ticaret Komisyonu (Federal Trade Commission-FTC) tarafından atıldığı görülmektedir. FTC, 1971 yılında yayımladığı bakım etiketi kuralları çerçevesinde, tekstil ürünlerinin nasıl temizlenmesi gerektiğine dair en az bir yöntemin etiket üzerinde belirtilmesini zorunlu kılmıştır. Bu düzenleme, 1 Ocak 1984 tarihinde gerçekleştirilen ilk revizyon ile sadeleştirilmiş bir dilin ve sembollerin kullanılmasını içerecek şekilde güncellenmiştir. 1 Temmuz 1997 tarihinde yapılan ikinci revizyonda ise, bakım etiketlerinde yer alan metinlerin tamamen kaldırılarak yalnızca sembollerin kullanılmasına karar verilmiştir (Smith, 2001). Avrupa ülkelerinde ise, 1963 yılında kurulan ve merkezi Paris'te bulunan *Groupement International d'Étiquetage pour l'Entretien des Textiles* (GINETEX - Tekstil Ürünlerinin Bakımı İçin Etiketleme Uluslararası Kuruluşu), 1975 yılından itibaren tekstil bakım etiketlendirmesine ilişkin tüm çalışmaları üstlenmiştir. GINETEX, dilden bağımsız semboller geliştirerek tüm dünyada ortak ve evrensel simgelerin kullanımını amaçlamaktadır. Bu hedef doğrultusunda GINETEX, Uluslararası Standardizasyon Örgütü (ISO) ile iş birliği yaparak, geliştirdiği sembollerin ISO üyesi ülkelerde de standart olarak benimsenmesini sağlamıştır (Erbil, 2003).

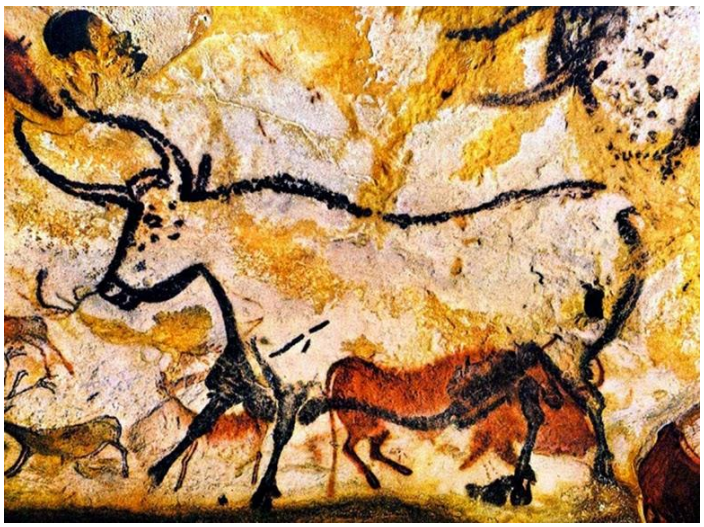
Gelişen dijital teknolojilerle birlikte tekstil ürünlerine entegre edilen QR kodlar, akıllı etiketler ve interaktif baskılar, görsel iletişimi dijital boyuta taşımaktadır. Bu tür görsel-dijital bütünleşmeler, kullanıcıların ürünle ilgili daha kapsamlı bilgiye anında ulaşmasını sağlamakta ve markalar için hem bilgilendirme hem de pazarlama açısından yenilikçi iletişim olanakları sunmaktadır (Arifoğlu & Çay, 2023).

Son yıllarda, tekstil etiketlerinin tasarımlarıyla birlikte, entegre edilen QR (Quick Response) kodlar ile bu görsel semboller daha işlevsel hâle getirilmiştir. QR kodlar aracılığıyla mobil cihazlarla yapılan taramalar sonucunda, ürünle ilgili daha detaylı dijital içeriklere ulaşılmaktadır. Böylece sınırlı fiziksel alanın ötesinde, kullanıcı deneyimini artıran çok katmanlı bir bilgilendirme sağlanmaktadır. Piktogramlar, bu dijital içeriklerin özetlenmesinde ya da yönlendirilmesinde görsel işaretleyiciler olarak işlev görmekte ve kullanıcıyı dijital platformlara yönlendirirken hem bilgilendirici hem de estetik bir öğe olarak öne çıkmaktadır. Tekstil endüstrisinde kullanılan etiket tasarımları, yalnızca fiziksel ürünle değil, aynı zamanda görsel iletişim ve kullanıcı deneyimi ile de bütünleşik bir yapı sunmaktadır. Etiketlerde kullanılan ikonik ifadelerin tasarımı, yerleşimi ve okunabilirliği hem işlevsel hem de kültürel bağlamda önemli bir araştırma alanı hâline gelmektedir (Ambrose & Harris, 2011).

Fonksiyonel Tekstil Ürünlerinde Görsel İletişim

1. Görsel İletişim

İnsanlık, tarihsel süreç boyunca çevresiyle iletişim kurmak amacıyla çeşitli görsel iletişim araçları geliştirme çabasında olmuştur. Günümüzde de yaygın biçimde karşılaşılan bu araçlar, yalnızca bilgi aktarımını kolaylaştırmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal düzenin sağlanmasında da işlevsel rol oynamıştır. Yönlendirme işaretleri, para ve pullar; alfabeler, mühürler, üniformalar, bayraklar, flamalar ve armalar, müzik notaları, mimik ve jestler, şemalar, rakamlar, piktografik yazılar, halı ve kilim desenleri ile günümüzde çeşitli işaret sistemleri içinde yer alan tabelalar, semboller ve piktogramlar bu çabanın tarihsel süreklilik gösteren ürünleridir. Tüm bu örnekler, insanın görsel temsiller aracılığıyla bilgi üretme, iletme ve anlamlandırma yönündeki evrensel eğiliminin somut yansımaları olarak değerlendirilebilir (Sayın, 1989).



Şekil 1. Lascaux Mağarası Görsel İletişim Örneği

Görsel iletişim kurma isteğinin kökenleri insanlık tarihinin erken dönemlerine kadar uzanmaktadır. Üst Paleolitik Çağ'dan itibaren (yaklaşık MÖ 50.000–10.000), görsel anlatım biçimlerinin yazılı dilden çok daha önce ortaya çıktığı bilinmektedir. Sanat tarihine ilişkin hemen her temel kaynak, insanlık tarihinin bilinen en eski görsel anlatım örnekleriyle başlamakta; bu durum da illüstrasyonun tarihsel sürekliliğini ortaya koymaktadır. Fransa'daki Lascaux Mağaraları (Şekil 1. yaklaşık MÖ 17.300) ile Chauvet Mağarası'nda (yaklaşık MÖ 32.000–26.000) bulunan mağara resimleri, bu erken döneme ait görsel iletişim örnekleri arasında yer almaktadır. Bu görseller üzerine yapılan çeşitli kuramsal yorumlar, söz konusu resimlerin

yalnızca estetik değil aynı zamanda iletişimsel bir işleve sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bu bağlamda, bir düşünce ya da anlatının özünü görsel olarak ifade etme yönündeki itici ve işlevsel ihtiyaç, insanlıkla birlikte binlerce yıldır varlığını sürdürmektedir (Brinkerhoff & Nishimura, 2018).

İletişim, bireyin toplumsal yaşamla bütünleşebilmesi açısından vazgeçilmez bir gerekliliktir. Zihinsel süreçlerimiz, dış dünyadan gelen verileri işleyerek davranışlarımızı biçimlendirmektedir. Görsel iletilerin algılanması ve yorumlanması, bilişsel yönelimlerimizi şekillendiren temel unsurlardan biri olarak iletişim sürecinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir (Ruelle, 1995). Theodorson'a göre iletişim; bilgi, düşünce, tutum ve duyguların, bir birey ya da grup tarafından, semboller aracılığıyla başka bir birey ya da gruba aktarılması sürecidir. Gerbner'e (1967) göre iletişim, "iletiler aracılığıyla gerçekleşen toplumsal etkileşim" olarak tanımlanmıştır. Brelson ve Steiner ise iletişimi, bir süreç olarak değerlendirmişlerdir. Sözcükler, figürler, resimler, grafikler gibi çeşitli semboller aracılığıyla bilgi, duygu, düşünce ve becerilerin aktarılması süreci olarak tanımlamıştır (Quail & Windahl, 1994).

Görme ve bakma kavramları, sıklıkla birbirine karıştırılsa da, özünde farklı olguları ifade etmektedir. İnsan yalnızca dikkatini yönelttiği nesneleri gerçekten görebilir. Sözlü iletişimin yetersiz kaldığı ya da mümkün olmadığı durumlarda, bireylerin çevresiyle kurduğu iletişimin en temel aracı görsel iletişimdir. Farklı dilleri konuşan bireyler dahi, el, kol ve yüz hareketleri gibi bedensel hareketlerin yanı sıra daha sistematik biçimde geliştirilmiş görsel semboller aracılığıyla iletişim kurabilmektedir. Semboller, piktogramlar ve işaretler günlük yaşamın hemen her alanında karşımıza çıkan ve bireyler arası iletişimi kolaylaştıran görsel kodlardır. Trafik işaretlerinden havaalanı yönlendirmelerine, alışveriş merkezlerinden üniversite kampüslerine kadar birçok mekânda kullanılan bu görsel ögeler, yalnızca mesaj iletimi değil aynı zamanda bilgiye hızlı ve etkili erişim sağlama işlevi görmektedir. Bu yüzden görsel iletişim, yalnızca bir mesaj iletim biçimi değil; aynı zamanda varoluşun, yaşantının ve biyopsikososyal üretimin temelinde yer alan estetik kavramı, aktarıma hizmet eden çok yönlü bir iletişim biçimidir (Atalayer, 1994).

Görsel iletişim; işaretler, piktogramlar ve semboller aracılığıyla, sözlü ifadelere ihtiyaç duyulmaksızın insanlar arasında gerçekleşen bir iletişim biçimidir. Bu iletişim türünün temelini oluşturan görme yetisi, algı süreçlerinde merkezi bir rol üstlenmektedir. Zira, görsel algı, dilsel ifadelerin öncesinde gelir. Bireyler, çevrelerini ve bu çevredeki konumlarını öncelikle görsel deneyim aracılığıyla kavrarlar. Her ne kadar çevremizi tanımlamak ve ifade etmek için sözcüklerden yararlansak da, bu sözel anlatım biçimi, görsel deneyimle çevrelenmiş olma hâlimizi temelden değiştiremez. Bu bağlamda, görsel iletişim; algısal önceliği, evrensel geçerliliği ve kültürler arası aktarım gücüyle, iletişim disiplinleri içerisinde vazgeçilmez bir yere sahiptir (Berger, 1993).

Grafik simgeler, sözlü anlatıma ihtiyaç duymaksızın mesaj iletme kaygısına sahip olmaları nedeniyle bireysel ve kitlesel iletişim süreçlerinde zaman tasarrufu sağlamakta, aynı zamanda düşük bilişsel yükle yüksek erişilebilirlik sunarak kullanıcı deneyimini kolaylaştırmaktadır. Bu özellikleri sayesinde grafik simgeler; eğitim kurumları, sağlık hizmetleri, ulaşım sistemleri ve turizm alanları gibi kamusal mekânların yanı sıra dijital ara yüzler ve teknolojik ürünlerde de yaygın biçimde tercih edilmektedir.

2. Grafik İletişim

Grafik kavramı, görsel olarak algılanabilen nesne ve görüntülerle ilişkilidir. İletişim ise her türlü bilginin insanlar arasında karşılıklı olarak aktarımı anlamına gelmektedir. Grafik iletişim, resim, görsel bildirişim simgeleri ve çeşitli türdeki çizimler aracılığıyla gerçekleşen bir iletişim

biçimidir. Sillars'a göre grafik iletişim, "şema, tablo, çizim ve grafik ilkelerine dayalı olarak istatistiksel bilgi iletmeyi amaçlayan bir görsel iletişim türüdür" (Ruelle, 1995).

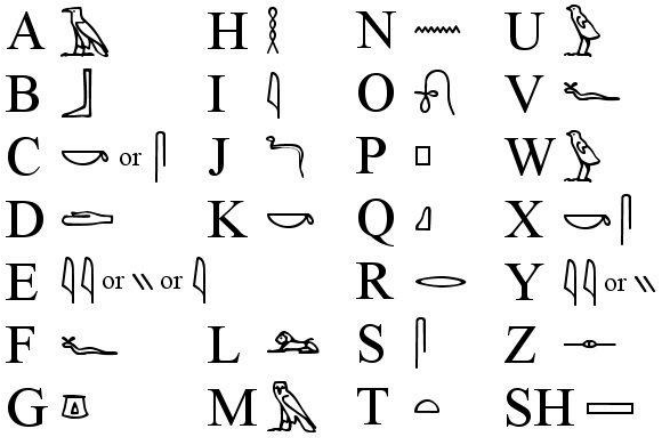
Grafik tasarım terimindeki "*grafik"* sözcüğü, Antik Yunanca'da "*işaret bırakma"* anlamına gelen *"graphein"* kelimesinden türemiştir ve bu sözcük hem yazılı hem de çizili işaretleri kapsar. "*Tasarım"* sözcüğü ise İngilizceye, Rönesans dönemine ait Fransızca *"dessiner"* ve sonrasında İtalyanca *"disegno"* kelimelerinden geçmiştir; bu kelimeler çizim yapma, planlama, taslak hazırlama ve tasarlama anlamlarına gelmektedir. Bu sözcüğün kökü ise, *"işaret"* anlamındaki Latince *"signum"* dur. Görüldüğü üzere, *"grafik"* ve *"tasarım"* kavramları arasında belirli bir örtüşme mevcuttur; örneğin, her iki terimin tanımında da çizili işaretler yer almaktadır. Bununla birlikte, *"tasarım"* tanımı içerisinde belli bir tekrar veya yineleme de söz konusudur. Ayrıca, grafik tasarımın yalnızca işaret üretiminden ibaret olmadığına dair göstergeler de bulunmaktadır; tanımda yer alan *"planlama"* ve *"tasarlama"* ifadeleri, yazılı ve çizili işaretlerin üretilme sürecine düşünce ve yansıtmanın da dâhil olduğunu göstermektedir. Bu tanımlar, grafik tasarım olarak adlandırılabilecek oldukça geniş bir etkinlik yelpazesi ortaya koyar. Bu nedenle, birinci bölümde de belirtildiği üzere, bu kitap grafik tasarım, iletişim sanatları, iletişim tasarımı, illüstrasyon ve görsel iletişim alanlarında öğrenim gören öğrenciler için hazırlanmıştır. Kitapta grafik ve grafik tasarım kavramlarıyla ilişkilendirilen etkinlikler, yukarıda sayılan tüm alanları kapsar. Düşünsel ve kültürel değerlerle yüklü olan yansıtma ve düşünme süreçlerini içerdiği göz önüne alındığında, bu metin aynı zamanda iletişim çalışmaları, medya çalışmaları ve kültürel çalışmalar disiplinlerindeki öğrencilere de hitap etmeyi amaçlamaktadır. (Barnard, 2005).

Grafik iletişimde sanatçı, sahip olduğu bilgiyi grafik yüzey üzerinde biçimlendirir. Bu biçimlendirme sürecinde, en uygun grafik çözümlere ulaşılabilmesi için değişim ve bütünleşme kaçınılmazdır. Grafik tasarımcı, izleyicinin algı mekanizmasını en etkin biçimde harekete geçirecek bir yapı oluşturmaya çalışırken, bilgiyi bu doğrultuda işler. İzleyici ise, grafik sanatçısının algısal süzgecinden geçerek yeniden yapılandırılmış bilgi ile karşı karşıya kalır. Her türlü çizim yalnızca yalın bir bilgi aktarımı sağlamaz, aynı zamanda kullanılan görsel üretim yöntemleri aracılığıyla söz konusu bilgiye erişimi kolaylaştıran ipuçları da sunar. Görseller ya da resimler, bilgi aktarımının anlaşılmasını destekleyici nitelikte olmaya başlar (Arıkan, 2008)

3. Piktogram

Yaklaşık 20.000 yıl öncesine uzanan grafik simgeler, yazının ve alfabenin gelişiminden önce ortaya çıkmış, insanlığın erken dönem iletişim ihtiyaçlarına yanıt veren temel görsel kodlama araçlarıdır. Bu simgeler, tarih boyunca anlamın görselleştirilmesinde önemli bir rol oynamış; zaman içerisinde, özellikle yazılı dili bilmeyen bireylerle de etkili bir biçimde iletişim kurabilmeleri sayesinde evrensel bir nitelik kazanmıştır. Müzik notalarının dünya genelinde aynı ses değerini temsil etmesi gibi, grafik simgeler de kültürlerarası bağlamda kolay öğrenilebilir, akılda kalıcı ve doğrudan algılanabilir olmalarıyla öne çıkmaktadır. Fonetik sesleri temsil eden harflerin dışındaki grafik simgeler, literatürde logogram olarak tanımlanmaktadır. Bu simgeler, temsil ettikleri nesne, olay, durum ya da kavramla kurdukları temsili ilişki doğrultusunda üç temel kategoriye ayrılmaktadır: imge bağlantılı simgeler, kavram bağlantılı simgeler ve diğer simgeler. Bu sınıflandırma içerisinde imge bağlantılı simgeler, temsiliyet düzeyleri açısından doğrudanlık sergiler; çünkü bu tür simgeler, betimledikleri nesne ya da olguyu doğrudan görsel olarak temsil ederler. Görsel kodlama sistemlerinde bu simgeler, piktogram olarak adlandırılmakta ve özellikle evrensel iletişimde, kültürden bağımsız olarak anlam aktarımı sağlamaları nedeniyle önemli bir yer tutmaktadır (Becer, 2009).

Şekil 2. Hitit Hiyeroglifleri (Google Images, n.d.).



Şekil 3. Mısır Hiyeroglifleri (Google Images, n.d.)

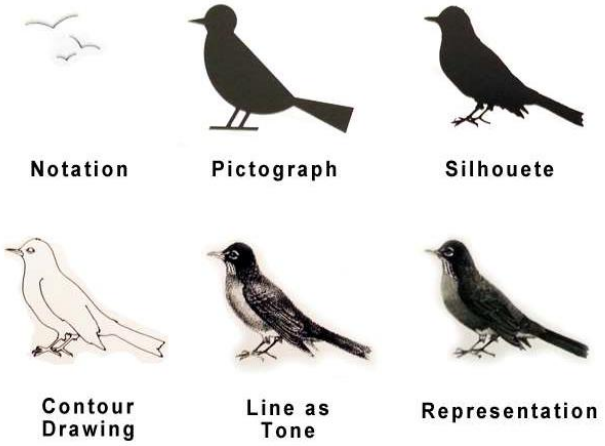
İnsanlık tarafından geliştirilen en erken yazı sistemleri incelendiğinde, belirli bir nesne ya da varlığı temsil eden resim temelli işaretlerin kullanıldığı piktografik yazı (resimsel yazı) biçimlerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu tür yazı sistemleri, doğrudan konuşma diline referans vermeyen, ancak anlamı görsel biçimde ileten simgelerden oluşmaktadır. Genellikle piktogram olarak adlandırılan bu görsel göstergeler, belirli bir toplumsal uzlaşmaya dayanmakta olup, özellikle belleği destekleyici bir araç olarak kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Bu bağlamda, piktogramlar hem bilgi aktarımında işlevsel bir rol üstlenmekte hem de sözel ifadelere alternatif bir iletişim biçimi sunmaktadır (Aktaş, 2019).

Latince kökenli olan bu terim, “pictus” (resim) ve “gram” (yazı) sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta olup, yazısız resim anlamına gelmektedir. Piktogramlar, simgesel işaretlerin belirli bir sistem dâhilinde düzenlenmesiyle oluşur ve temel amacı, farklı dilsel ve kültürel arka planlara

sahip bireyler tarafından ortak biçimde anlaşılabilecek uluslararası bir gösterge sistemi kurmaktır. Bu yönüyle piktogramlar, anlamın evrenselleştirilmesini amaçlayan güçlü görsel iletişim araçları olarak değerlendirilmektedir (Pettersson, 1999). Philip B. Meggs, Type and Image: The Language of Graphic Design (Yazı ve Görsel) kitabında görsel öğeleri altı temel kategoriye ayırmaktadır:

- En basit düzeydeki *çizgisel gösterimler (notation),*
- Piktogramlar *(pictograph),*
- Silüetler *(silhouette),*
- Kontur çizimleri *(contour drawing),*
- Tonlamaya dayalı çizgiler *(line as tone)*
- Temsiller *(representation).*

Simgeler, bir nesneyi, hizmeti ya da ürünü temsil eden göstergeler arasında yer almakta olup, evrensel bir dil oluşturma amacına hizmet eden araçlar olarak toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu göstergeler, temsil ettikleri nesneye doğrudan atıfta bulunarak, kültürel farklılıkları aşan bir algılama düzeyi sunmakta ve böylece geniş kitleler tarafından kolaylıkla anlaşılabilir hâle gelmektedir. Simgeler, genellikle nesnelerin sadeleştirilmiş siluetlerine benzer nitelikte olup, görsel bir temsil aracı olarak işlev görmekte ve sözsüz iletişimi mümkün kılmaktadır (Meggs, 1992).



Şekil 4. Megss'in Görsel Sınıflandırması (Deniz & Öztürk, 2022).

Çizgisel gösterimler olarak adlandırılan görsel, doğrusal ve indirgemeci özellikler taşıyarak ekonomiklik ve özlülükle karakterize edilmektedir (Şekil 4). Piktogramlar, temsil ettikleri nesneyi en basit geometrik formlar aracılığıyla aktarır ve belirli bir grup ya da bölgeye özgü olmaktan ziyade evrensel nitelik taşımaktadır. Silüetler ise piktogramlardan farklı olarak, ele aldıkları nesneyi daha detaylı betimlemekte ve bu nedenle evrensel örnek olma niteliğinden uzaklaşmaktadır.

Kontur çizimleri, *notation* olarak tanımlanan basit çizgiler gibi çizgisel ve kavramsal niteliktedir. Tonlamaya dayalı çizgilerle oluşturulan görseller, insan beyninin parçalı verilerden bütünsel bir yapı oluşturabilme yeteneğine dayanmakta olup, bu tür siyah-beyaz çizgisel dokular kesintisiz bir bütün olarak algılanmaktadır. Temsil grubundaki görseller ise konu aldıkları nesnelerle doğal bir benzerlik taşımakta olup, bu benzerlik özel ışıklandırma ve gölgelendirme tekniklerine dayanmaktadır.

Meggs'e göre, en basit piktogramlardan en gerçekçi illüstrasyonlara kadar tüm görsel biçimler, birbirinden bağımsız parçaların (noktalar, çizgiler, tonlar, biçimler, kenarlar) düzenli ve tutarlı bir şekilde bir araya getirilmesine dayanmaktadır (Deniz & Öztürk, 2022).

4. Bakım Etiketi Tasarımı

Etiket tasarımı, görsel ve sözel tasarım olmak üzere temel olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Görsel etiket tasarımı; tüketiciler tarafından algılanabilen görüntüler, metinler ve renkler gibi öğeleri kapsarken; sözel tasarım ise, marka bilgisi, beden bilgisi, barkod, QR kod gibi tüketiciye sunulan bilgilere karşılık gelmektedir. Görsel tasarım kategorisi tüketicilerin satın alma kararlarını etkileyebilmektedir. Bir ürün etiketinde tasarım yoluyla hedeflenen amaçlara ulaşılabilmesi için, belirli standart tasarım unsurlarının ilgili gereklilikleri karşılayacak biçimde uyarlanması gerekmektedir. Bu bağlamda, kullanılabilirlik kriterlerini karşılayan bir ürün etiketi tasarımı oluşturma gereksinimi, insan-bilgisayar etkileşimi temelinde değerlendirilmelidir. Tasarım sürecinin yalnızca estetik değerlendirmelerle sınırlı kalmaması, aynı zamanda bu tasarımı, tüketicilerin ihtiyaçlarına odaklanması gerekmektedir. Başarılı bir tasarımın amaçlarına ulaşabilmesi için, dört temel bileşen ilkesini karşılaması önem arz etmektedir: kullanıcılar, görevler, araçlar ve çevre. Bu unsurlar arasındaki denge, tasarımın etkili bir şekilde işlemesini ve kullanıcıya değer sunmasını sağlamaktadır (Kamil & Jaafar, 2015).

Bakım etiketi, bir tekstil ürününün uzun ömürlü ve deformasyona uğramadan kullanılabilmesi amacıyla, kullanıcıya ürünle ilgili dikkat edilmesi gereken hususları aktaran bilgilendirici bir etikettir. Bu etiketler, ürünün üretiminde kullanılan malzeme türü ve dikim teknikleri doğrultusunda, uygun kullanım ve bakım koşullarını uluslararası standartlara göre belirlenmiş semboller aracılığıyla ifade etmektedir. Dolayısıyla bakım etiketi, bir giysinin doğru kullanımını yönlendiren ve tüketiciye yol gösteren fonksiyonel bir kılavuz niteliği taşımaktadır (Dal & Özbek, 2017).

Şekil 5. Giysi Bakım Talimatları (İTKİB, 2017)

5. Görsel Anlatımlar ve Göstergelerde Biçiminin Sembolik Değerleri ve Temsili Anlamları

Göstergeler, tarihsel süreç içerisinde kültürel, toplumsal ve teknolojik gelişmelere paralel olarak çeşitlenmiş ve evrilmiştir. 21. yüzyıla gelindiğinde, yazısız görsel anlatım biçimlerinden biri olan piktogramlar ile tescilli marka işaretlerinin önemli bir bölümü, geçmişten bu yana süregelen temel görsel göstergeler üzerine inşa edilmiştir. Göstergeler, yalnızca biçimsel görünümleriyle değil, aynı zamanda kullanım bağlamları doğrultusunda kazandıkları anlam ve işlevlerle de öne çıkmaktadır. Bu görsel yapıların biçimsel özellikleri, iletişimdeki etkinliklerini ve algılanabilirlik düzeylerini belirleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Smith, 2004).

Daire, insan yaşamında çeşitli anlamlar yüklenerek sıklıkla karşılaşılan temel gösterge biçimlerinden biridir. Çin yazınında "parlaklık" kavramıyla ilişkilendirilen daire, 21. yüzyılda halka biçiminde kullanıldığında çoğunlukla sonsuzluk, evrensellik, soyutluk, merkezilik ve kapalılık gibi anlamları çağrıştırmaktadır. Simya geleneğinde altını temsil etmek amacıyla başvurulan bu form, aynı zamanda tekerlek sembolüyle hareket ve dinamizmin göstergesi olarak da değerlendirilmektedir. Günümüzde ise trafik işaretleri bağlamında, özellikle yasaklama uyarılarını iletmek amacıyla kullanılan evrensel bir simge niteliğindedir (Smith, 2004).

Kare, sembolik iletişimde sıklıkla kullanılan temel geometrik formlardan biri olup, somutluk, gerçeklik, sertlik, sağlamlık, keskinlik ve durağanlık gibi kavramları temsil etmektedir. Dört eşit kenarıyla dört yönü simgelemesi, onu yönlendirme ve mekânsal referans açısından işlevsel kılmaktadır. Kare formu, sabitlik ve belirgin sınırlar üzerinden algılanarak değişmezlik, kalıcılık ve istikrar kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca, Avrupa ülkelerinden bazılarının ulusal bayraklarında kare formuna yer verilmesi, bu biçimin temsil gücünü ve kültürel anlamını pekiştirmektedir. Kare aynı zamanda, dünya yüzeyi ve üzerinde yaşanılan fiziksel toprak parçasını simgeleyen bir göstergedir ve bu yönüyle mekânsal bir sabitlik ve yerleşiklik duygusu üretir (Küçükerdoğan, 2012).

Üçgen, ilgi, dikkat ve aklı temsil etmektedir. Eşkenar üçgen de uyarı ve dengeyi simgeler. Bundan dolayı trafik levhalarındaki üçgenin bu duruma bağlanması mümkündür.

Ağaç, canlılığı, sağlığı, evreni, gelişimi ve insanların büyümesini ifade etmektedir. Bunun nedeni ağacın kendini yenileyen, yeşeren ve sürekli büyüyen bir unsur olmasıdır (Şayli, 2023).

İnsana benzeyen figürler, ilk kez buzul çağında ortaya çıkmış ve bu figürler, sembolik temsillerin başlangıcını oluşturmuştur. Çin yazınında insan figürleri genellikle insanüstü varlıkları veya güçleri betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Barok Dönemi'nde ise daha işlevsel ve ticari amaçlarla gelişmiştir. Günümüzde ise, 21. yüzyıl bağlamında, insanı simgeleyen göstergeler piktogramlar aracılığıyla evrensel bir dil oluşturmaktadır (Teker, 2009).

Yıldız, tarihsel süreçte farklı kültür ve medeniyetlerde çeşitli anlamlarla kullanılmıştır. Antik Mısır hiyerogliflerinde yıldız; tanrısallığı, gökyüzünü, evrenin sonsuzluğunu ve uzakta bulunan değerleri simgeleyen bir unsur olarak yer almıştır. Biçimsel olarak dinamik ve dikkat çekici bir yapıya sahip olan yıldız, günümüzde özellikle ulusal bayraklarda politik bir sembol olarak yaygın şekilde kullanılmaktadır (Tuzcu Tığlı, 2012).

Güneş, kültürel ve tarihsel bağlamlarda genellikle neşe, gençlik, parlaklık ve aydınlık gibi olumlu kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Bu sembol, yaz mevsimiyle özdeşleşmiş olan enerji ve canlılığı temsil etmektedir. Pek çok ülkede ise Güneş motifi, kraliyet ailesini temsil eden bir sembol olarak kullanılmış; aynı zamanda yeniden doğuş, diriliş ve yaşam döngüsünün sürekliliği gibi anlamlar yüklenmiştir.

Ok, en yaygın kullanılan yön gösterici işaretlerden biri olan ok sembolü, sağa, sola, yukarıya ve aşağıya yönlendirme amacıyla tasarlanmıştır. Bu semboller; şehir merkezi tabelalarında, ulaşım altyapısında, asansör giriş-çıkışlarında ve kamusal mekânlardaki yönlendirme sistemlerinde sıklıkla yer almaktadır. (Küçükerdoğan, 2012).

6. Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Piktogramlar

Giysi bakım talimatları, küresel ölçekte kabul görmüş beş temel sistem üzerine yapılandırılmıştır. Bunlar; Uluslararası Bakım Etiketi Sistemi, Japon Bakım Etiketi Sistemi, Kanada Bakım Etiketi Sistemi, Avrupa Bakım Etiketi Sistemi ve Amerikan Bakım Etiketi Sistemi'dir. Her bir sistemde kullanılan işaretlemeler farklılık gösterse de, içerik ve işlevsellik bakımından büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır. Giysi bakım etiketleri, tüketiciyi başlıca yıkama (washing), ağartma (bleaching), kurutma (drying), ütüleme (ironing) ve kuru temizleme (dry cleaning) işlemleri hakkında bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Bu bilgilendirme süreci, semboller ve bu sembollere eşlik eden açıklamalar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir (İTKİB, 2017).

- **Yıkama (Washing) Sembolleri:** Bu semboller, giysinin yıkanabilirliğine ilişkin bilgileri içerir. Bu işaretlemeler ürünün elde ya da çamaşır makinesinde yıkanabilirliğini, önerilen yıkama sıcaklığını, durulama suyunun sıcaklığını ve makine içerisindeki sıkma programının niteliğini belirtmektedir. Aynı zamanda, ürünün yıkanmaması gerektiği durumlar da bu kapsamda sembollerle ifade edilmektedir.

Şekil 6. Uluslararası Tekstil Bakım Yıkama Talimatları (WellaLux, 2023)

○**Yıkamayın (Do Not Wash):** Bu sembol, ürünün ev tipi çamaşır makinelerinde yıkanmasının uygun olmadığını belirtir. Özellikle iç dolgu malzemesi (elyaf vb.) içeren mont gibi hassas yapıya sahip tekstil ürünlerinde görülür. Bu tür ürünler, yapılarının korunabilmesi açısından profesyonel kuru temizleme işlemine tabi tutulmalıdır.

○**Ütü Gerektirmez (Do Not Iron):** Bu işaret, genellikle kırışıklıkların oluşmasını önleyici özel programlarda yıkanması önerilen ve kullanım sonrası ütü gerektirmeyen kumaşlar için kullanılır. Ürünün yapısı itibarıyla şekil bozulmasına karşı hassas olduğu durumlarda tercih edilir.

○**Hassas Yıkama (Gentle/Delicate Wash):** Bu sembol, yün, ipek gibi hassas yapılı kumaşlardan üretilmiş giysilerde yer alır. Bu tür tekstil ürünleri, düşük devirde ve nazik programlarda yıkanmalı, aksi takdirde yapısal bozulmalar meydana gelebilir.

○**Elde Yıkama (Hand Wash):** Bu işaret, çamaşır makinesinde yıkanması durumunda zarar görebilecek narin ürünlerde yer alır. Sembol, ürünün özel deterjanlar ile elde, dikkatli bir biçimde yıkanması gerektiğini ifade eder.

○**Sıcaklık Göstergeleri (Isı Sembolü ile Noktalı İşaretler):** Giysi etiketlerinde yer alan yıkama sıcaklığına ilişkin nokta sembolleri aşağıdaki biçimde sınıflandırılır:

○**Tek Nokta (●):** Maksimum 30°C sıcaklıkta yıkanmalıdır.

○**İki Nokta (●●):** Maksimum 40°C sıcaklıkta yıkanmalıdır.

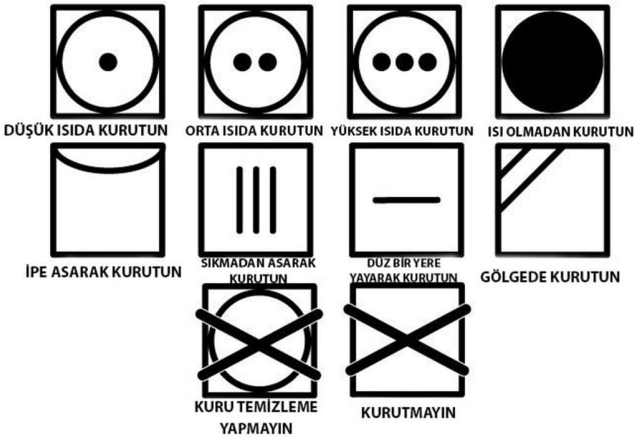
○**Üç Nokta (●●●):** Maksimum 50°C sıcaklıkta yıkanmalıdır.

○**Dört Nokta (●●●●):** Maksimum 60°C sıcaklıkta yıkanmalıdır (WellaLux, 2023).

- **Ağartma (Bleaching) Sembolleri:** Ağartma sembolleri, yıkama sırasında ağartıcı madde kullanılıp kullanılamayacağı konusunda tüketiciye bilgi sağlar. Özellikle klor bazlı ağartıcıların kullanımıyla ilgili kısıtlamalar, bu semboller aracılığıyla açıkça ifade edilir.

Şekil 7. Uluslararası Tekstil Bakım Yıkama Talimatları (Google Images, n.d.)

- **Kurutma (Drying) Sembolleri:** Kurutma sembolleri, giysinin yıkama sonrası hangi yöntemle kurutulması gerektiğini gösterir. Bu talimatlar; ürünün serilerek, askıya alınarak veya tamburlu kurutma makinesinde kurutulmasına yönelik yönlendirmeler içerir. Eğer ürün tamburlu kurutma makinesinde kurutulmaya uygunsa, uygun sıcaklık derecesi de sembol aracılığıyla belirtilir.



Şekil 8. Uluslararası Tekstil Bakım Kurutma Talimatları (WellaLux, 2023).

- **Tek Nokta (●):** Daire içerisinde konumlanan tek nokta sembolü, çamaşırların düşük sıcaklıkta kurutulması gerektiğini ifade etmektedir.
- **İki Nokta (●●):** Daire içinde yer alan iki nokta sembolü, çamaşırların orta sıcaklık seviyesinde kurutulmasına yönelik talimatları göstermektedir.

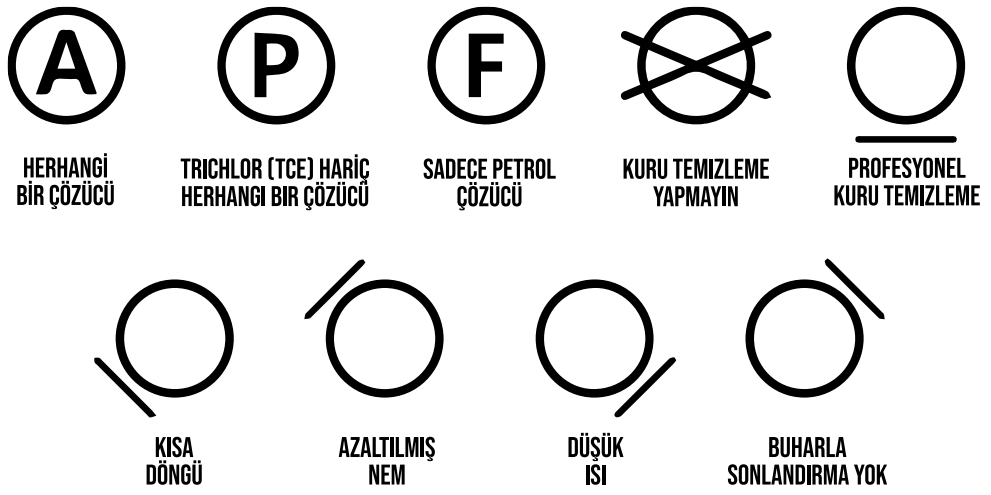
- **Üç Nokta (●●●):** Daire içindeki üç nokta sembolü, çamaşırların yüksek sıcaklıkta kurutulmasının uygun olduğunu belirtmektedir.
- **İçi Boyalı Daire (◉):** Bu sembol, ürünlerin ısı uygulanmaksızın kurutulması gerektiğini ifade etmektedir.
- **İpe Asarak Kurutma:** Yapısal özellikleri gereği ürünlerin asılarak kurutulabileceğini gösteren semboldür.
- **Dikey Üç Çizgi:** Bu işaret, ürünlerin sıkmadan asılarak kurutulması gerektiğine işaret etmektedir.
- **Yatay Tek Çizgi:** Genellikle ağır kumaşlarda görülen bu sembol, ürünün formunun bozulmasını önlemek amacıyla düz bir yüzeye serilerek kurutulması gerektiğini belirtmektedir (WellaLux, 2023).

- **Ütüleme (Ironing) Sembolleri:** Ütüleme sembolleri, ürünün ütülenebilirliğini ve ütüleme işlemi için uygun sıcaklık derecelerini belirtir. Bu sayede, giysinin dokusuna zarar vermeden bakımının sağlanması amaçlanır.

Şekil 9. Uluslararası Tekstil Bakım Kurutma Talimatları (WellaLux, 2023).

- **Ütü Simgesi İçerisinde Tek Nokta (●):** Bu sembol, ürünün maksimum 110 °C sıcaklıkta ütülenmesi gerektiğini belirtmektedir.
- **Ütü Simgesi İçerisinde İki Nokta (●●):** Ürünün, orta ısı aralığında ve maksimum 150 °C sıcaklıkta ütülenmesi gerektiğine işaret eder.
- **Ütü Simgesi İçerisinde Üç Nokta (●●●):** Yüksek sıcaklıkta ütülemenin uygun olduğunu gösterir; ürün maksimum 200 °C sıcaklıkta ütülenebilir.
- **Buharsız Ütüleme:** Bazı malzemeler, su ve ısı kombinasyonu olan buhara karşı hassasiyet göstermektedir. Bu sembol, ütüleme sırasında buhar fonksiyonunun kapatılması gerektiğini ifade eder.

- **Kuru Temizleme (Dry Cleaning) Sembolleri:** Bu semboller, ürünün kuru temizlemeye uygun olup olmadığını ve kullanılabilecek çözücü türlerini gösterir. Sembol sistemi aracılığıyla, profesyonel temizlik hizmetlerinin hangi kimyasal çözücülerle temizlik işlemi uygulayabileceği açık biçimde ifade edilir (İTKİB, 2017).

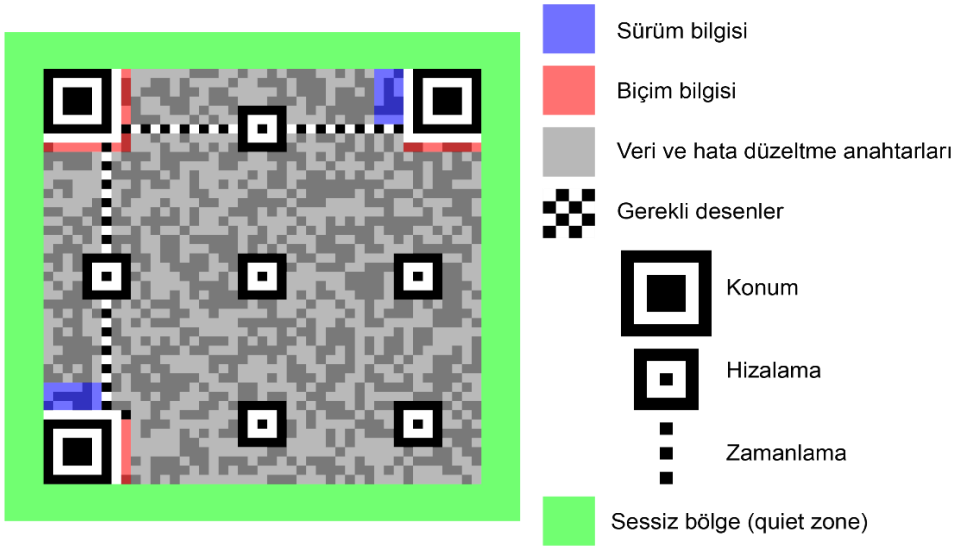


Şekil 10. Uluslararası Tekstil Bakım Yıkama Talimatları (Google Images, n.d.)

7. QR Kod

QR kodu, Japonya merkezli Denso Wave firması tarafından geliştirilen iki boyutlu bir barkod sistemidir. Tam adıyla Quick Response Code (Hızlı Yanıt Kodu) olarak adlandırılan ve Türkiye'de yaygın biçimde "kare kod" ifadesiyle anılan QR kodlar, çok yönlü ve iki boyutlu bir hibrit bilgi aktarım sistemidir. Bu sistem, donanım açısından gelişmiş taşınabilir mobil cihazlar ile kullanıcılar arasında bir iletişim köprüsü işlevi görerek, dijital içeriğe hızlı erişim imkânı sunan yeni nesil bir uygulamadır. QR kodlar aracılığıyla, web bağlantıları, kısa mesaj (SMS), iletişim bilgileri, coğrafi konum verileri ve düz metin gibi çeşitli içeriklere, mobil cihazların kamerası ya da özel kod okuyucu uygulamaları üzerinden hızlı, kolay ve etkin bir şekilde erişilebilmektedir. Geleneksel (tek boyutlu) barkod sistemleriyle karşılaştırıldığında, QR kodları hem veri kapasitesi hem de işlevsellik açısından daha avantajlı bir konuma sahiptir. Bu nedenle, QR kodları günümüzde çok çeşitli sektörlerde pratik ve etkili bir bilgi aktarım aracı olarak öne çıkmaktadır (Arifoğlu & Çay, 2023).

Mağazalarda ürün etiketlerine entegre edilen kare kodların, interaktif bilgi alışverişi aracılığıyla tüketiciyle etkileşimi artırarak satın alma sürecini daha etkili hâle getirmesi, günümüzde teknoloji ve yazılımın bireylerin günlük yaşamına sağladığı işlevsel kolaylıkları ve katkıları açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 11. QR Kodunun Yapısı (Wikipedia, 2025)

8. Tekstil Ürünlerinde QR Kod Uygulamaları

Tekstil sektörü, QR kod teknolojisinin ilk uygulandığı alanlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Özellikle perakende alışveriş süreçlerinde sıklıkla karşılaşılan QR kodlar, mobil cihazlar aracılığıyla tarandığında tüketiciye ürünle ilgili ayrıntılı bilgilere erişme olanağı sunmaktadır. Bu durum, alışverişlerini yalnız yapmayı tercih eden ve kalabalık ortamda mağaza personeliyle etkileşim kurmak istemeyen tüketiciler açısından memnuniyet düzeyini artırmaktadır. QR kodlar sayesinde üretici firmalar, tüketicilerin ürün tarama alışkanlıklarına dair verileri kayıt altına alabilmektedir. Bu avantajı sayesinde QR kod teknolojisi, günümüzde doğrudan son kullanıcıya ulaşmayı hedefleyen tüm pazarlama ve satış kanallarında etkin biçimde kullanılmaktadır.

Dünya çapında tanınan iç giyim markası Victoria's Secret, Amerika Birleşik Devletleri'nde yürüttüğü reklam kampanyalarında QR kodları kullanarak marka imajını daha etkili bir şekilde iletmeyi amaçlamıştır. Macy's giyim tabelalarına QR kodları yerleştirilmiş, QR kodları, tasarımcılardan müşterilere tüketicilerin satın aldıkları kıyafetleri nasıl giyecekleri konusunda moda ipuçları sağlamıştır. Bu uygulama sayesinde satışlarda artışa neden olduğu gözlemlenmiştir. Harrods, H&M ve Ralph Lauren gibi büyük ölçekli markalar ve tanınmış perakende zincirleri, QR kod teknolojisini yeni müşteri kitlelerine ulaşmak amacıyla kullanmayı planladıklarını duyurmuştur. H&M, QR kodları açık hava reklamları ve dergi ilanları üzerinde konumlandırarak, kullanıcıları resmi web sitesine yönlendirmiştir. Bu platformda tüketiciler, reklamlarda gördükleri ürünlerin renk ve beden seçeneklerini inceleyebilmekte; ayrıca, mobil ödeme sistemleri üzerinden sipariş oluşturup ürünün satın alımını gerçekleştirebilmektedir (Özyazgan, Uzun, Bilgin 2016).

9. Uygulama Örnekleri

QR kodlu etiketi sistemi, ürün üretimi ve satışı gerçekleştiren tekstil firmalarının kumaşlara ilişkin tüm bilgileri depolamasını ve bu bilgilere kolay erişim sağlamasını sağlayan bir sistemdir. Bu sistem; web sitesi, veri tabanı ve mobil uygulama olmak üzere üç ana bileşenden oluşmaktadır. Web sitesi, tekstil firmalarının şirket bilgilerini girmeleri veya güncellemeleri, ürünlere ait bilgileri eklemeleri ve QR kod etiketlerini yazdırmaları amacıyla kullanılmaktadır. Tekstil firması tarafından kullanılan her bir ürüne özel bir QR kod atanmakta ve bu kod, ürünün üzerine yerleştirilmektedir. Akıllı telefonlara yüklenmiş olan QR kodlu ürün etiketi mobil uygulaması ile

bu kod tarandığında, ilgili ürüne dair sisteme kaydedilmiş tüm bilgiler mobil cihaz ekranında görüntülenmektedir. Veri tabanı ise, firmalara ait bilgiler, ürünlerle ilişkili kayıtlar ve bu kayıtlara dair işlemlerin tamamının saklandığı merkezi bilgi altyapısını oluşturmaktadır.

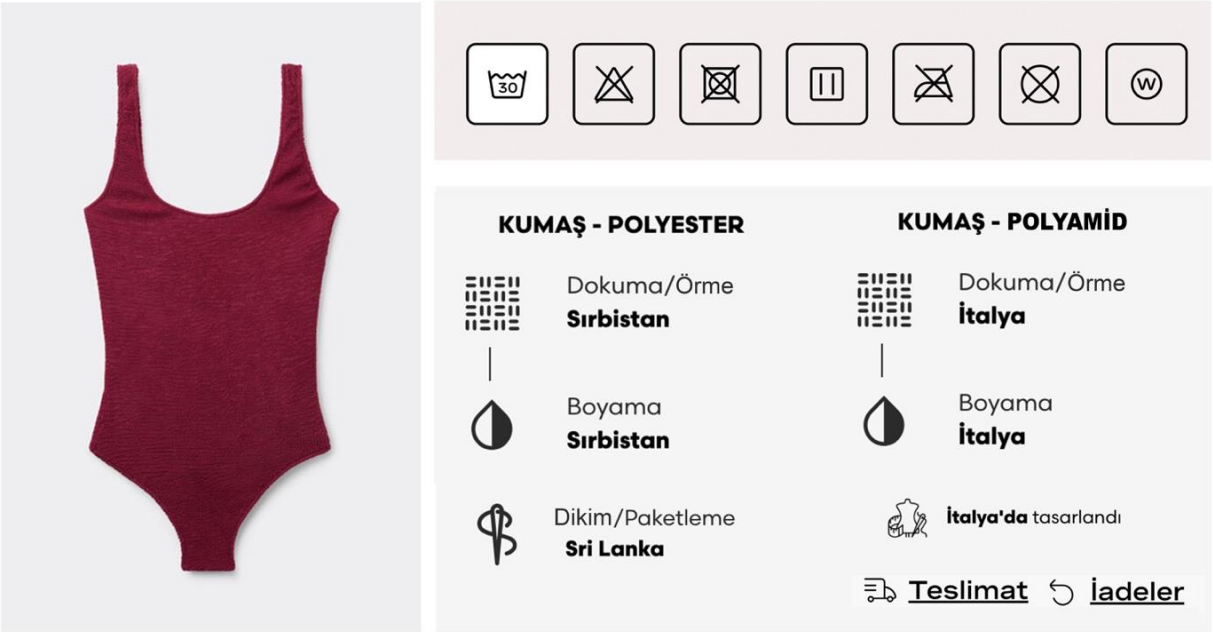
QR kodlu etiketler, tekstil ürünleri bağlamında kullanıcı deneyimini dijitalleştirerek önemli katkılar sunmaktadır. Bu teknoloji, özellikle ürünle ilgili bilgilere hızlı, doğru ve kullanıcı dostu bir biçimde erişim sağlaması açısından öne çıkar. Geleneksel etiketlerde yer alan sınırlı bilgiler, QR kod aracılığıyla genişletilerek dijital ortama aktarılır; böylece kullanıcı, ürünün kumaş içeriği, üretim yeri, bakım talimatları, sürdürülebilirlik düzeyi gibi çok boyutlu bilgilere anında ulaşabilir. Bu durum, tüketicinin ürünü daha bilinçli bir şekilde değerlendirmesine olanak tanır ve satın alma kararını doğrudan etkiler. Sürdürülebilirlik açısından da QR kodlar, üretim sürecinin çevresel etkileri, geri dönüştürülebilirlik bilgileri ve etik üretim koşulları hakkında şeffaf veri sunarak çevreye duyarlı tüketim alışkanlıklarını destekler. QR kodlu etiketler, yalnızca bir bilgi aracı değil; aynı zamanda kullanıcı ile ürün arasındaki etkileşimi güçlendiren, alışveriş deneyimini dijital boyuta taşıyan ve tüketici haklarını koruyan bütüncül bir sistemin parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, tekstil sektöründe QR kod teknolojisinin kullanımı, hem markalar hem de kullanıcılar açısından işlevsel, güvenilir ve sürdürülebilir bir iletişim platformu sunmaktadır. Şekil 12'de Intimissimi markasına ait *Kısa Keten Gömlek* görseli verilmiştir. Ürünün QR kodu tarandığında, ürünün nitelikleri ve özelliklerini, bakım etiketinde yer alan piktogramlarla anlatıldığı görseller haricinde, tasarım, dokuma/örme, boyama, dikim/paketleme, teslimat ve paketleme gibi süreçlerin yapıldığı, ülkelerin de isimlerinin yer aldığı detaylı açıklamalarla ifade edildiği görülmektedir.

Şekil 12. Ürünün Çevresel Nitelikleri ve Özellikleri

Ürün kumaşının üretim süreçlerinin gösterildiği, dokuma piktogramında örgü işlemini ifade eden şekiller kullanılmıştır. Boyama süreci için, bir damla görülmektedir ve damla negatif/pozitif bir algı verilerek bazı alanlara boya yapıldığı gösterilmiştir. Dikim ve paketleme sürecini, stilize edilmiş bir iğne ve iplik sembolü ile ifade etmiş olup, tasarım aşamasında yalın çizgilerle ifade edilmiş bir prova mankeninin etrafına sarılmış mezura ve iğne-iplik görünmektedir. Tekstil ve hazır giyim ürünlerinin bakım talimatları ikonları (sembolleri), tüketicilerin ürünleri doğru şekilde temizleyip kullanabilmeleri için uluslararası standartlara göre tasarlanmış görsel işaretlerdir. Bu semboller ISO 3758 standardına göre düzenlenmiştir. Kumaşın zarar görmesini önlemek, ürünün ömrünü uzatmak ve kullanıcıya kolaylık sağlamak amacıyla etiketlerde yer almaktadır. Ürünün içerik ve yıkama özelliklerinin, piktogramlarla gösterilen ifadelerinde maksimum yıkama sıcaklığı 30° olması gerektiği, ağartıcı kullanılmaması, tamburlu kurutma

yapılmamalı, asarak kurutulmalı, gerekirse soğuk ütü yapılabileceği, kuru temizleme yapılmamalı, hassas ıslak temizleme yapılabileceği ikonik ifadelerle anlatılmaktadır. Ayrıca teslimat ve iade süreçleri de yine piktogramlarla gösterilmiştir.

Şekil 13'de Calzedonia markasına ait *V Kesim Mayo Crinkle Waves* görseli verilmiştir. Ürünün QR kodu tarandığında, ürünün nitelikleri ve özelliklerini, bakım etiketinde yer alan piktogramlarla anlatıldığı görseller haricinde, polyester kumaşın; dokuma ve örme, boyama, dokuma/örme, boyama, iç kısımlarda kullanılan polyamid kumaşın ise dokuma/örme, boyama yapıldığı ülkeleri, ifade ettikleri sembollerle göstermiştir. Dikim/paketleme, tasarım, teslimat ve iade edebilme gibi süreçlerinin de yer aldığı piktogramlara tıklandığında detaylı açıklamaları görülmektedir. Yuvarlak yakalı balensiz ve dolgusuz mayo, üç boyutlu görünümlü krinkıl kumaştan üretilmiştir.



Şekil 13. Ürünün Çevresel Nitelikleri ve Özellikleri

Bakım sembolleri, grafik tasarım disiplini açısından değerlendirildiğinde, minimalist ve işlevsel iletişimin özgün örneklerinden biri olarak öne çıkar. Bu semboller, karmaşık bakım talimatlarını sade ve evrensel simgeler aracılığıyla ileterek kullanıcıya hızlı ve doğru bilgi aktarımını mümkün kılmaktadır. Görsel mesajın metne ihtiyaç duymadan iletilmesini sağlayan bu yapı, modern piktogram tasarımının temel ilkelerini ortaya koymaktadır.

Piktogramlar, semiotik (göstergebilimsel) açıdan incelendiğinde, göstergenin anlamı doğrudan iletişim kurduğu ve kodlanmış bir anlam dizgesine dayandığı için, güçlü bir ikonik temsil niteliği taşır. Bakım sembolleri, yalnızca pratik bir bilgilendirme aracı değil, aynı zamanda grafik sembol dili çerçevesinde anlam üretim mekanizması olarak da değerlendirilebilir. Tasarımda evrensellik, anlaşılabilirlik, sadelik, tekrarlanabilirlik ve ölçeklenebilirlik gibi temel prensipleri barındırmaları açısından, hem eğitim hem de profesyonel uygulama bağlamında grafik tasarımın önemli bir inceleme alanıdır. Bu nedenle, bakım sembollerinin tipografi, ikonografi ve sembolik dil anlamında analiz edilmesi, grafik tasarım ve görsel iletişim tasarımı disiplinlerinde hem teorik hem de uygulamalı araştırmalar için geniş bir alan sunmaktadır. Ayrıca, sembol sisteminin dijital arayüzler, mobil uygulamalar ya da akıllı etiketleme teknolojileriyle entegrasyonu, etkileşimli

grafik tasarım bağlamında da incelenebilir ve kullanıcı deneyimi (UX) tasarımı açısından yeni açılımlar yaratabilmektedir.

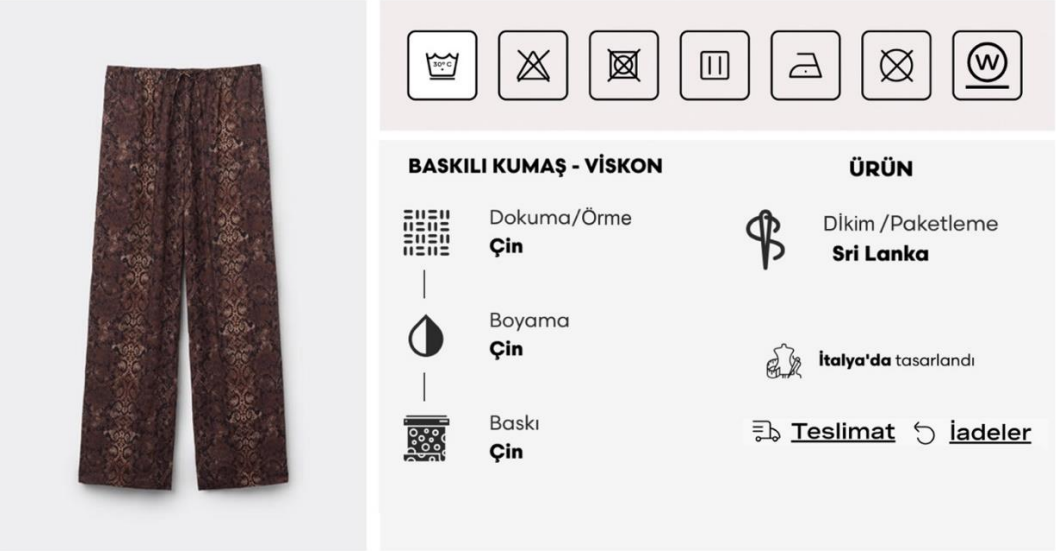
Şekil 14'te Intimissimi markasına ait *Sophisticated Allure Keten Üst* görseli verilmiştir. Ürünün QR kodu tarandığında, ürünün nitelikleri ve özelliklerini, bakım etiketinde yer alan piktogramlarla anlatıldığı görseller anlatılmıştır. Püskül detaylı ve yakası büzgü ipli keten kanvas üst giyim olarak kullanılan atlet modeli üst pijama olarak da kullanılabilir şekilde tasarlanmıştır. Etek ucu makrome görünümlü dantel volanla süslenmiştir. Halter yaka, ince ip omuz askısı ile standart kalıp olan atlet, keten polyester kumaştan üretilmiştir. Dokuma ve örme, boyama, dokuma/örme yapıldığı ülkeleri, ifade ettikleri sembollerle göstermiştir. Dikim/paketleme, tasarım, teslimat ve iade edebilme gibi süreçlerinin de yer aldığı piktogramlara tıklandığında detaylı açıklamaları görülmektedir.

Şekil 14. Ürünün Çevresel Nitelikleri ve Özellikleri

Görselde gösterilen içerik ve yıkama talimatı, benzer renklerle "Makinede soğuk yıkama, ağartıcı kullanmayın, tamburlu kurutma yapmayın, sererek kurutun, gerekirse ılık ütü yapın, kuru temizleme yapın, hassas ıslak temizleme" gibi ifadeleri sembolize eden piktogramlarla gösterilmiştir. Görsel iletişim araçlarının evrensel niteliğinden yararlanan bu sistem, küresel ölçekte tekstil ürünlerinin doğru ve etkin biçimde kullanılmasını mümkün kılmakta ve kullanıcı hatalarından kaynaklı deformasyonların önüne geçilmesine katkıda bulunmaktadır.

Şekil 15'te Intimissimi markasına ait *Uzun Pantolon Animalier* görseli verilmiştir. Ürünün QR kodu tarandığında, ürünün nitelikleri ve özelliklerini, bakım etiketinde yer alan piktogramlarla anlatıldığı görseller anlatılmıştır. Hayvan desenlerinden ilham alan desen uygulamalarıyla dikkat çeken, serin tutan ve hafif yapılı viskoz pantolon; yaz mevsimine özgü iklim koşullarında hem işlevsellik hem de estetik arayışına yanıt veren bir giysi örneğidir. Nefes alabilir kumaş yapısı, yüksek sıcaklıklarda termal konforu desteklerken, yumuşak dokusu kullanıcıya gün boyu süren bir rahatlık deneyimi sunmaktadır. Akışkan ve dökümlü tasarımı, feminen bir siluet oluşturmakla birlikte, hareket serbestliği açısından da avantaj sağlamaktadır. Geniş kesimi sayesinde gündelik kullanımın uygunluk gösterir. Desenlerin uyumlu kompozisyonu ve kumaşın hafifliği, hem kentsel alanlarda hem de tatilde rahatça kullanılması tercih sebebi olmaktadır. Dokuma ve örme, boyama, dokuma/örme yapıldığı ülkeleri, ifade ettikleri sembollerle göstermiştir.

Dikim/paketleme, tasarım, teslimat ve iade edebilme gibi süreçlerinin de yer aldığı piktogramlara tıklandığında detaylı açıklamarı görülmektedir.



Şekil 15. Ürünün Çevresel Nitelikleri ve Özellikleri

Sürdürülebilir tüketim alışkanlıklarının teşvik edilmesi, yalnızca bireysel kullanıcı davranışları açısından değil, genel olarak çevresel etkilerin azaltılması açısından da önem taşımaktadır. Ürünlerin uzun ömürlü kullanımına olanak tanıyan doğru bakım pratikleri, tekstil atıklarının azaltılmasına katkı sağlar ve sonuç olarak döngüsel ekonomi ilkeleriyle uyumlu bir tüketim kültürünü desteklemektedir. Tüketiciye ürün hakkında eksiksiz ve anlaşılabilir bilgi sunulması, hem kullanıcı deneyiminin niteliğini artırır hem de üretici-tüketici ilişkilerinde şeffaflık, güvenilirlik ve sorumluluk ilkelerini pekiştirmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada insanlık tarihinin ilk çağlarından itibaren görsel iletişim aracı olan sembolleri incelemiştir. Tekstil ürünlerinde kullanılan etiketler, yalnızca teknik bilgi taşıyıcısı olmasının yanında kullanıcıyla kurulan çok boyutlu bir iletişimin aracı hâline gelmiştir. Bu etiketlerde yer alan piktogram temelli bakım sembolleri; sadeleştirilmiş, evrensel ve dil bağımsız biçimleriyle, farklı kültürel geçmişlere sahip kullanıcılar arasında anlam birliği oluşturmakta ve bilgi aktarımını hızlandırmaktadır. Grafik tasarımın temel ilkeleri olan sadelik, okunabilirlik, anlam taşıma kapasitesi ve estetik denge açısından değerlendirildiğinde, bu semboller hem tasarım hem de iletişim bilimleri açısından önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Sembollerin taşıdığı görsel mesajlar, yalnızca ürünün kullanım ömrünü uzatmakla kalmayıp, aynı zamanda markaların üretim süreçleri, kalite anlayışları ve sürdürülebilirlik hedefleri hakkında da kullanıcıya dolaylı bilgi aktarmaktadır. Semboller; kullanıcı deneyimini iyileştirmekte, marka değerini güçlendiren stratejik iletişim araçları olarak yaşadığımız evrende bizleri yönlendirici bir yol gösterici olmaktadır. Etiketlerdeki sembollerin dijital teknolojilerle entegre edilmesi, QR kodlar ve akıllı etiketleme sistemleri aracılığıyla, tüketicilere yalnızca daha fazla bilgiye erişim sunmaktadır. Görsel imgelerin kullanımı, kullanıcının ürünle olan etkileşimini artırarak kullanım kolaylığı sağlamaktadır.

Görsel tasarım bileşeni, tüketicinin algılayabileceği görsel öğeleri, grafikler, yazı tipleri ve renk paletlerini, sözel tasarım kategorisi ise marka kimliği, beden bilgisi, barkod ve QR kod gibi ürünle ilgili tüketiciye iletilen bilgileri içermektedir. Görsel tasarım unsurları, tüketicilerin satın alma kararları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olabilir. Bu nedenle, ürün etiketlerinde tasarım yoluyla hedeflenen amaçların gerçekleştirilmesi için, belirlenmiş standart tasarım öğelerinin ilgili gereksinimleri karşılayacak şekilde uyarlanması gerekmektedir.

Çalışmada incelenen ürünler, QR kod ile taranmış ve web sitelerinde yer alan semboller incelenerek, kullanıcı odaklı yalın piktogramların önemi vurgulanmıştır. Tekstil sektörü, QR kod teknolojisinin öncü uygulama alanlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Özellikle perakende satış süreçlerinde yaygın şekilde kullanılan QR kodlar, mobil cihazlar aracılığıyla okutulduğunda tüketicilere ürünle ilgili kapsamlı bilgi erişimi sağlamaktadır. Ürünlerin içerik bilgileri ve kullanım talimatlarına sözlü ulaşmak yerine sembollerle evrensel bir dil kapsamında incelenebilir şekilde ulaşım kolaylığı sağlamaktadır. Akıllı etiket teknolojileri, özellikle QR kod tabanlı dijital uygulamalar, fonksiyonel tekstil ürünlerinde bilgi aktarımında yeni bir yaklaşım sunmaktadır. QR kodlar aracılığıyla erişilen dijital içeriklerde yer alan illüstrasyonlar, piktogram ve infografikler, teknik verilerin sade, anlaşılır ve evrensel bir dil kullanılarak iletilmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşım, metin ağırlıklı bilgi sunumunun yarattığı karmaşıklığı azaltırken, çok dilli açıklama ihtiyacını da görsel iletişim stratejileri ile destekleyerek kullanıcı deneyimini optimize etmektedir. Böylelikle, ürünle kullanıcı arasındaki etkileşim artırılmakta ve bilgi erişimi kolaylaştırılmaktadır.

Tekstil ürünlerine entegre edilen akıllı etiket tasarımlarını içerik yapısı, kullanıcı etkileşimi ve görsel iletişim stratejileri açısından kapsamlı bir şekilde değerlendirmektedir. Araştırma bulguları, tekstil sektöründe dijital dönüşümün, kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımlarının ve disiplinler arası metodların önemini vurgulamakta, gelecekteki akıllı etiket uygulamalarına yönelik stratejik yönelimlere ışık tutmaktadır. Elde edilen veriler, fonksiyonel tekstil ürünlerinin dijital iletişim altyapıları ile entegrasyonunun etkinliğine ilişkin disiplinler arası bir perspektif geliştirilmesine de katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. & Harris, P. (2011), Basics design 04: Image. AVA Publishing

Arıkan, A. (2008), Grafik Tasarımda Görsel Algı, Eğitim Yayınevi, s.1308

Arifoğlu, G. & Çay, R. (2023). QR kod teknolojisine göre düzenlenen grafik tasarım sergisinin izleyici gözüyle değerlendirilmesi [Evaluation of the graphic design exhibition organized according to QR code technology]. Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi (BEST Dergi) [Science, Education, Art and Technology Journal (SEAT Journal)], 7(1), 29-46.

Atalayer, F.(1994), Temel Sanat Ögeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eşkişehir

Barnard, M. (2005), Graphic design as communication, Routledge Taylor & Francis Group, London And New York, p.10

Bektaş, D. (1992), Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Promat A.Ş. Yayıncılık, İstanbul

Berger, J, (1993), Görme Biçimleri, Metis Yayınları

Brinkerhoff, R., Nishimura, M. (2018). Image and Meaning, Prehistory, ABD: Bloomsbury Publishing Inc p. 1-36

Dal V.& Özbek A. (2017), Hazır Giyim Sanayinde Giysi Bakım Etiketlerinin Önemi Üzerine Bir Araştırma, The Journal of Textiles and Engineer, Sayı 79

Erbil,C., (2003), Tekstil-Hazır Giyim Ürünleri İçin Bakım Talimatları, İstanbul Tekstil Ve Konfeksiyon İhracatçı Birlikleri Teknik El Kitapları Serisi, s.44

İTKİB, (2017). Hazır Giyimde Giysi Bakım Talimatları https://www.ihkibkariyer.com/blog/hazir-giyimde-giysi-bakim talimatlari#:~:text=Giysi%20bak%C4%B1m%20talimatlar%C4%B1%2C%20%C3%BCr%C3%BCn%C3%BC%20sat%C4%B1n,%C3%BCr%C3%BCn%C3%BCn%20bak%C4%B1m%C4%B1n%C4%B1%20do%C4%9Fru%20y%C3%B6ntemlerle%20yapar

Kamil, M. & Jaafar, A. (2015), Criteria And Design Elements Of Product Label, Institute of Visual

Informatics Universiti Kebangsaan Malaysia, https://doi.org/10.11113/jt.v75.5045

Küçükerdoğan, R.(2012), Grafik tasarım, kültürel göstergeler ve tasarımsal aktarımları: ülke bayrakları. Beta, İstanbul

Meggs, P. B. (1992). Type & image: The language of graphic design, John Wiley & Sons, New York.

Visual Information Verbo-Visual Communications

Pettersson, R. (1999). Visual Information Verbo-Visual Communications, Universidad de las Americas,

Cholula, Puebla, Mexico

Quail, D. Mc., Sven Windahl, Dağtaş, B., Demiray, U., (1994), Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri, (Çev.), Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Ç.Vakfı Yayınları

Ruelle, D., Yurtören, D. (1995), Rastlantı ve Kaos, (Çev.), Tübitak Yayınları, Ankara

Sayın, Z. (1989), İşitme Özürlü Çocukların Eğitimine Yönelik Görsel İletişim Araçları Üzerine Bir

Deneme, Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Smith, L.D. (2004). Semiotics and visual culture: sights, signs and significance, National Art Education

Association, Reston, VA.

Smith, W.B., (2001), Understanding Care Labels What Everyone Needs To Know, Catalog Age, p.8

System for Textile Companies in Turkey, Tekstil ve Mühendis, 23: 102, 126-139.

Şayli, V.(2023), Afiş Tasarımında Fotografik Ve Vektörel İllüstrasyon Yöntemlerinin Öğrencilerin Tasarım Becerilerine Etkisi Ve Göstergebilim Açısından İncelenmesi, Gazi Üniversitesi

Teker, U. (2009), Grafik Tasarım ve Reklam, Yorum Sanat Ve Yayıncılık, İstanbul

Tuzcu Tığlı, İ T. (2012), Film Afişleri Tasarımında Göstergeler: Prof. Yurdaer Altıntaş'ın Film Afişleri Çözümleme Örneği, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul

Vedat ÖZYAZGAN, Vassilya UZUN, Sami BILGIN (2016): Evaluation of the QR Code Fabric Tag

WellaLux, (2023). https://wellalux.com/blog/uluslararasi-tekstil-bakim-kodlari-ve-anlamlari

Wikipedia, (2025). https://en-m-wikipedia_org.translate.goog/wiki/QR_code?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

CORE ESTETİKLER ÜZERİNDEN KOLEKTİF BİLİNCİN DİJİTAL TEMSİLİ: FREUDYEN BİR TEMATİK SINIFLANDIRMA[1]

Burak ATA[2] & Berrin AKGÜN[3]

Öz

Core estetikler, 21. yüzyılın kültürel dönüşümlerini ve bunların bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini dijital alanda temsil eden sanatsal bir ifade biçimi olarak son yıllarda hızla popülerleşmiştir. Ancak dijital kültürün içinde ortaya çıkan bu yeni estetik biçimlerin altında yatan felsefi ve kültürel bağlam, akademik literatürde henüz yeterince ele alınmadığı görülmüştür. Bu çalışmada YouTube, Tumblr, Reddit, Pinterest ve AestheticWiki platformlarındaki Core estetikler üzerine yapılan paylaşımlar ve kullanıcı yorumları incelenmiş, birçok farklı core estetik türünün bağlamlarının birbiriyle çakıştığı ve bu nedenle özünde büyük benzerlikler taşımasının kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda Core estetiklerin kolektif bir bilincin ifadesini yansıtıyor olabileceği düşünülmüştür. Core estetikleri tam olarak nasıl bir kolektif bilincin ürünüdür ve kullanıcılar niçin bu görsellerle ilişki kurmaktadır soruları bu çalışmanın temel odak noktalarını oluşturmaktadır. Çalışma boyunca nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiş; paylaşılan görsellerdeki anlatımlar tematik analiz yöntemiyle sınıflandırılmış ve Freudyen bir perspektiften çözümlenmiştir. Bu doğrultuda teorik çerçeve ve güncel pratikler arasında bağ kurularak kapsamlı bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır. Dreamcore, Weirdcore ve Liminalcore gibi birçok alt türü kapsayan Core estetik terimi, kolektif bilincin bir ürünü olarak nostalji, tekinsizlik, kaygı, tuhaflık, belirsizlik, alternatif gerçeklik, doğa ile yeniden bağlantı ve kaybolan gelecek temaları üzerinden güçlü bir estetik deneyim sunduğu gözlemlenmiş ve bu deneyimin, bireyin arzulanan ve yasaklanan arzularıyla doğrudan ilişkili olabileceği vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Core Estetik, Kolektif Bilinç, Freud, İnternet Estetiği.

The Digital Representation of Collective Consciousness Through Core Aesthetics: A Freudian Thematic Classification

Abstract

Core aesthetics have rapidly gained popularity as an artistic form of expression representing the cultural transformations of the 21st century and their psychological effects on individuals within the digital sphere. However, the underlying philosophical and cultural contexts of these emerging forms remain underexplored in academic literature. This study analyzes posts and comments related to core aesthetics on platforms such as YouTube, Tumblr, Reddit, Pinterest and AestheticWiki. It was observed that the contexts of various core aesthetic types overlap significantly, resulting in fundamental similarities. Accordingly, it is considered that core aesthetics may reflect an expression of collective consciousness. This study investigates the following questions: What kind of collective consciousness do core aesthetics embody, and why do users relate to these visuals? A qualitative method was adopted; the narratives within visuals were thematically analyzed and interpreted through a Freudian perspective. The aim was to establish a comprehensive evaluation linking theoretical frameworks with contemporary practices. Encompassing subgenres such as Dreamcore, Weirdcore, and Liminalcore, "core aesthetics" appear to offer a powerful experience centered on nostalgia, the uncanny, anxiety, strangeness, ambiguity, alternative realities, reconnection with nature, and a lost future. This experience may be directly connected to the individual's repressed and forbidden impulse.

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %60, 2. yazar: %40.

[2] Burak Ata, Balıkesir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, burakata2511@gmail.com Orcid: 0009-0008-8147-5177

[3] Prof. Dr. Berrin Akgün, Balıkesir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, bakgun@balikesir.edu.tr, Orcid: 0000-0002-7026-5165

Keywords: Core Aesthetic, Collective Consciousness, Freud, Internet Aesthetics.

GİRİŞ

Core estetikler, post-internet çağında kültürel değişimlerin bireysel deneyimler üzerindeki etkisinin dijital ortamda estetik formlara dönüşmesiyle ortaya çıkan akımlardır. (Zhou, 2024) Bu tanım, core estetiklerin genel bir çerçevesini sunmakla birlikte, estetikler tek başlarına ele alındığında, tanımın kapsamı belirsizleşmektedir. Core estetikler temelinde, dijital görsel imajlarla bireyin kendiliğini belirli temalar etrafında şekillendirip ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Zamanla, belirli temalar etrafında şekillenen bu ifade biçimleri, Tumblr, YouTube, Reddit ve Pinterest gibi dijital platformlarda kendi içlerinde alt kültürler oluşturmuş ve böylece bireysel ve kültürel ifade alanı yaratmışlardır. Genellikle bu alt kültürler, Z ve Y kuşaklarına hitap eden bir özellik taşımakla birlikte, bu estetiklerin yalnızca bu gruplarla sınırlı olması gerekmez.

Core estetikler, son yıllarda pandemiyle birlikte daha fazla ilgi uyandırmıştır. Pandemi, uygarlığın sınırlayıcı doğasını hatırlatan önemli bir uyarı işlevi görmüştür. Bireyler, arzularının gerektiğinde kısıtlanabileceğini açık bir şekilde görmüş ve bu sınırlamalara karşı koyacak güce sahip olmadıklarını fark etmişlerdir. Dolayısıyla birey bu "zavallılığını" hafifletecek ikame tatminlere yönelmektedir. (Freud, 1996) Core estetiklerde nostalji, korku, belirsizlik ve kaygı gibi olgular, bireyin bu tatmin arayışının dijital ortamlarda arayışının sonuçları olması mümkündür. Birey bu estetik türlerinde kendi kimliğini ifade edebiliyor gibi görünse de bu seçiminde gün yüzüne çıkmayan psikolojik ve kültürel alt metinler olabilmektedir.

Psikanalitiğin kurucusu olan Sigmund Freud (1856-1936), insan davranışlarını, düşüncelerini ve duygularını anlamak için geliştirdiği yaklaşımlarla, insan doğasına dair önemli bakış açıları sunmuştur. Freud'un geliştirdiği kişilik kuramı (id, ego, süperego) çerçevesinde, insanın erotik ve saldırgan bilinçdışı arzularının -yani id'in arzularının- uygarlık tarafından, sosyal normlar, etik değerler ve tabular -yasaklar- tarafından sınırlandırıldığını vurgular. Freud, uygarlık ve birey arasındaki bu içsel çatışmaların bireyin psikolojik gelişimini şekillendirdiğini ve toplumun birey üzerindeki baskılarının, insanın kişiliğini ve davranışlarını düzenlemek için ne kadar etkili olduğunu gösterdiğini öne sürmüştür.

Freud, "Uygarlığın Huzursuzluğu" eserinde sanatın acıyı -muhtemelen yasaklanan arzuların yarattığı acıyı- hafifletme işlevine vurgu yapar. Bu bağlamda, dijital çağda ortaya çıkan "core estetik" türleri de benzer bir işleve sahip olabilir. Özellikle çevrimiçi platformlarda bireylerin bu estetikleri bir kimlik ifade biçimi olarak benimsedikleri ve kişisel anlam dünyalarını yansıttıkları görülmektedir.

Core Etimolojisi ve Estetik Bilgisi

"Core" kelime anlamı olarak bir şeyin en temel ve en önemli parçası, bir şeyin özü veya temelidir. (Cambridge Dictionary, 2025) Core, Latince kalp anlamındaki "kerd" kökünden gelir ve bir şeyin en içteki parçası, kalbi veya çekirdeği gibi anlamlarda kullanılır ve isim halindedir. (Online (Online Etymology Dictionary., 2025) Kavramın son ek (suffix) olarak kullanımının daha yeni bir olgu olduğu görülmektedir ve bu bağlamda ilk örneklerden biri "hardcore" terimidir. "Hard" (sert, dayanıklı) ve "core" (çekirdek, öz) kelimelerinin birleşiminden oluşan bu terim, anlamını farklı bağlamlara göre çeşitlendirmiştir. En genel haliyle "sert ve dayanıklı bir çekirdek," "esas grup," ya da "bir çekirdeğin/özün sıkı bağlısı" şeklinde yorumlanabilse de bu anlamların, bağlam dışında yeterince açıklayıcı olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte, "hardcore music" veya "hardcore gamer" gibi ifadelerde, terimin bir şeyin daha sert, katı veya yoğun bir biçimde ifade edildiğini ima ettiği kolayca anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, core estetiklere yönelik benzer bir çıkarımda bulunmak da mümkündür. İnternet estetiklerinde -core ifadesi önüne geldiği terimin

özünü, ruhunu veya en karakteristik özelliklerini vurgular. Bir şeyin veya birisinin core'u, onu belirli biçimler davranmasına ilham veren şeydir. Mevcut oluş durumunu belirleyen değerler bütünüdür. Bu bakımdan Kant'ın nümen, Platonun idealar evreni veya Victor Turner'ın Komünitas kavramıyla benzerlik göze çarpmaktadır. Her biri, belirli bir varoluşun veya deneyimin temel ilkelerini ve özünü ifade etmeye yöneliktir.

İnternet estetiklerinden veya Core estetiklerden bahsederken, özellikle estetik teriminin neden kullanıldığını anlamak, core estetiklerin tam olarak ne olduklarını anlamamıza yardımcı olacaktır. İnternet estetiği, Core estetikleri de içinde kapsayan geniş bir ortamı ifade eder. Ancak dijital ortamlarda estetik bağlamda paylaşılan görseller incelendiğinde bu iki terimin oldukça iç içe geçtiği ve ikisinin birbirinden ayırma girişimlerinin sorunlu olduğu görülmektedir. Nitekim Liminal space, Frutiger Aero, Doomer veya Vaporwave gibi internet estetiği türleri kendi bilinirlikleri nedeniyle genellikle "core" ekiyle anılmazlar. Buna rağmen, bu türleri core estetikler kapsamında değerlendirmek mümkündür. Bu çalışmada, 'core' ekiyle anılan ve anılmayan estetikler bir bütün olarak ele alınmıştır

Alexandre G. Baumgarten'in estetik tanımı, bu konunun anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Baumgarten estetiği duyumsal bilmenin bilimi olarak açıklar ve bunu akılsal bilgiden ayırır. (Yıldırım, 2022) Yani estetik algısı, deneyimlenen bilginin ifadesini kapsar. İnternet estetiklerindeki, estetik terimi gündelik hayattaki deneyimlerimizi yani aktarılamaz olanı, idealize edilmiş -veya çarpıtılmış- imgelerle internet ortamında aktarma girişimlerinin ifadesi olarak veya sahip olmadığımız, deneyimlemediğimiz bir geçmişin duyusal izlerini deneyimleme arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Baştürk, 2023) Bu bağlamda, görseller, fiziksel gerçekliğin ötesine geçerek, bilinçdışında gizli kalmış arzuların dijital dünyadaki imgeler üzerinden 'ışıldayışını' temsil ediyor gibi görünmektedir. (Tunalı, 1957)

YÖNTEM

Bu çalışmada, internet estetikleri ve "core estetik" kavramlarıyla ilgili literatür taranmış; YouTube, Reddit, Tumblr ve AestheticWiki gibi dijital platformlarda yer alan içerikler ve kullanıcı yorumları incelenmiştir. Bu kaynaklardan, çeşitli core estetik türlerine ilişkin görseller, açıklamalar ve kullanıcı deneyimleri nitel veri olarak değerlendirilmiştir.

Verilerin analizi, açık uçlu ve yoruma dayalı tematik çıkarımlar yoluyla gerçekleştirilmiştir. Core estetik türleri tek başına ele alındığında çok çeşitli temalarla ilişkilendirilebilir gibi görünse de genel bir çerçevede ortak birkaç temada yoğunlaştıkları saptanmıştır. Bu bağlamda Core estetiklere dair görsellerde ve kullanıcı yorumlarında tekrar eden anlam örüntülerine odaklanılarak altı temel tema önerilmiştir. Bu temalar, söz konusu estetiklerin altında yatan ortak ruhsal yapıyı ve kültürel göstergeleri anlamaya yöneliktir.

Çalışmada önerilen temalar, Sigmund Freud'un psikanalitik kuramı çerçevesinde, özellikle bilinçdışı, bastırma, uygarlık ve narsisizm gibi kavramlar aracılığıyla yorumlanmıştır. Amaç, dijital görsel kültür aracılığıyla ifade edilen bireysel ve toplumsal ruhsal süreçleri ortaya koymaktır. Bu bağlamda core estetikler, bireyin ruhsal deneyiminin yanı sıra kolektif bilinç yapılarının dijital mecralardaki temsil biçimlerini anlamak açısından da önemli bir kaynak sunmaktadır.

Analiz

Core Estetikler ve Kolektif Bilinç

Core estetikler, son yıllarda dijital platformlarda hızla popülerlik kazanan bir olgu olmuştur. Bireylerin kişisel bir ifade alanı olmanın ötesinde, belirli bir kültür ve fikre bağlılıklarını da yansıttıkları bir araç haline gelmiştir. (Kollyy, 2024) Dünyanın farklı coğrafyalarında bireylerin Core estetiklere benzer ilgi göstermesi, bu kavramın evrensel bir yapıya sahip olduğuna işaret eder. Bu durum Core estetiklerin yalnızca bireysel tercihlerinden öte, insanın ortak bilinçdışı yapılarından beslenen ve kültürel sınırları aşan bir yapı olduğunu düşündürebilir. Dolayısıyla, bu estetiklerin bireylerde içgüdüsel bir karşılık bulması, kolektif bir bilincin varlığını gösteriyor olabilir.

Claude Levi-Strauss kültür incelemelerinde benzer bir yaklaşım ortaya koyar. Levi-Strauss insan zihninin evrensel, bilinçdışı işleyişine vurgu yapar. Ona göre tüm insan kültürleri yüzeyde farklılıklar gösterse de bu farklılıkların ardında yatan yapılar evrensel ve ortaktır. Bu yapılar, insan zihninin işleyiş biçiminden kaynaklanır ve mitler, ritüeller, ya da toplumsal düzenlemeler gibi kültürel öğelerde kendini tekrar eden biçimde ortaya çıkar. Dolayısıyla, bireylerde ortak psikolojik eğilimlerin kültürel yapılara yansıması, yapısalcı yaklaşım açısından da desteklenebilir bir görüştür. (Şükrü Nar, 2014)

Durkheim ve Levi-Strauss'un kolektif bilinç kavramı ile Carl Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı, farklı kuramsal çerçevelerden yola çıksalar da temelde evrensel zihinsel yapılara işaret eder. Levi-Strauss, bu yapıları kültürel ve toplumsal düzlemde ele alırken; Jung, arketipsel temsiller üzerinden açıklar. Ancak her iki yaklaşım da bireysel deneyimin ötesinde ortak, evrensel bir yapıyı vurgular. Arketipler, Jung'a göre kolektif bilinçdışının temel yapıtaşlarıdır; insanlığın ortak psikolojik yapısında var olan, doğuştan gelen ve evrensel olarak paylaşılan zihinsel imgeler ve kalıplardır. Bu yapılar, bilinç düzeyinde doğrudan fark edilmez ancak semboller ve mitler aracılığıyla ortaya çıkar. Sanat da bu arketiplerin sembolik olarak dışa vurulduğu başlıca alanlardan biridir.

"Bize sunulduğu şekliyle hayat çok zordur; beraberinde çok fazla acı, hayal kırıklığı ve başarılması imkansız görevler getirir." -Sigmund Freud, 1930

Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu (ing: Civilization and Its Discontents) eserinde bahsettiği bu alıntı bireyin yaşamdaki acı ve tatminsizlikle başa çıkmak adına geliştirdiği savunma mekanizmalarına, yönelimlere ve tatmin arayışlarına işaret eder. Freud'a göre insan içsel huzursuzluğu dindirebilmek için sanata, dine ya da toplumsal aidiyetlere yönelir. Uygarlık doğası gereği sosyal yapıları düzenler. Ancak bu düzenin merkezinde birey değil topluluk yer alır. Dolayısıyla, uygarlığın önceliği bireysel arzular değil, toplumsal devamlılığın korunmasıdır. Bu nedenle, bireyin içgüdüsel arzuları bastırılır ya da kültürel formlar içinde yeniden dönüştürülür. Ancak bu arzular dönüştürülemediğinde, bastırma süreci acı ve hayal kırıklığına yol açar. Birey bu acıyı hafifletmek için toplumla bir olma arzusu geliştirir. Böylece çatışma içinde arzularının tatminin sağlayabilecek ve dünyayla uyum sağlayacaktır. Dünya artık ondan bağımsız bir alan olmaktan çıkıp onunla beraber bir yer olacaktır. Bu bağlamda, core estetikler, bireyin kontrol edemediği dünyaya dair bir anlatı sunarak, onun dünyayla bütünleşme arzusuna hizmet eden bir temsil niteliği taşır.

Core estetikler, bireylerin kimliklerini, duygularını ve anılarını görselleştirmenin yanı sıra, sahip olmadıkları ancak arzuladıkları geçmişe dair imgeler üreterek kişisel ve kolektif deneyimleri yansıtan bir kültürel ifade alanı da oluşturur. Bu estetik anlayışında üretilen görsellerin içeriği çoğunlukla -neredeyse her zaman- Kuzey Amerika ve Avrupa coğrafyalarına ait olduğu görülse de dünyanın farklı bölgelerinden bireyler benzer duygusal bağlar kurarak bu görsellere yönelmektedir. Görseller, bireylerin yalnızca kimliklerini ve anılarını yansıtan bir alan oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda eksik veya erişilemez arzuların görsel bir temsili olarak da işlev görür. Bireyler, bu estetiklerin sunduğu imgeler aracılığıyla sahip olamadıkları geçmişlere,

deneyimlere ya da hislere dair bir bağ kurmaya çalışır. Bu yönüyle Core estetikler, yalnızca nostaljik bir aidiyet hissi değil, aynı zamanda bir eksiklik ve arayış duygusunu da içinde barındırır. Dolayısıyla, bu estetik türleri derin bir melankoli taşır. Bireylerin dünyayla bütünleşme arzusunu beslerken, aynı zamanda bu arzunun gerçekleşemeyeceğine dair bir farkındalık da sunar. Bu durumun evrensel bir boyut taşıması doğal olarak küreselleşme gibi olgularla açıklanabilir. Ancak bu görsellerde aktarılan anlatıyı deneyimlememiş olan kişilerde de benzer hisler uyandırması, kolektif bir bilinçle ilişkilendirilebileceğini düşündürmektedir.

Core estetikler, belirli temalar etrafında ele alınabilir olsa da, bu estetiklerin çeşitliliği göz önüne alındığında tüm türleri kapsadığını iddia etmek zordur. Yine de Core estetiklerin büyük bir kısmının bu temalar doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Bu görseller, kolektif bilincin bir ifadesi olarak, bireyin kendi benliğini aşarak daha geniş bir varoluşla bütünleştiği bir deneyimi temsil eder. Bu doğrultuda, core estetikler içinde ortak ifadelerin var olması kaçınılmazdır. Core estetikler fazlaca çeşitlilik gösterse de tekrar eden görsel temsiller ve tematik örüntülerin sonucunda öne çıkan baskın özellikler keşfedilebilir. YouTube, Reddit, Tumblr, Pinterest ve Aestheticwiki platformlarındaki paylaşımlar ve yorumlar incelendiğinde, öne çıkan ortak temalar aşağıda sınıflandırılmış ve bu çalışma bağlamında ilişkilendirilen Core estetik türleriyle eşleştirilmiştir:

Tablo 1
Core Estetiklerin Temaları ve İlişkili Türler

Nostalji ve Geçmişe Olan Özlem	Dreamcore, Kidcore, Nostalgiacore
Kaybolan Geleceğe Özlem	Deadmall, Y2K, Frutiger Aero
Zaman ve Mekânın Belirsizliği	Liminalcore (Liminal Space), After Hours
Kaçış ve Alternatif Gerçeklik Arayışı	Fairycore, Dark Academia, Ethereal
Doğa ile Yeniden Bağlantı	Cottagecore, Naturecore, Goblincore
Korku, Tekinsizlik, Kaygı ve Tuhaflık	Weirdcore, Traumacore

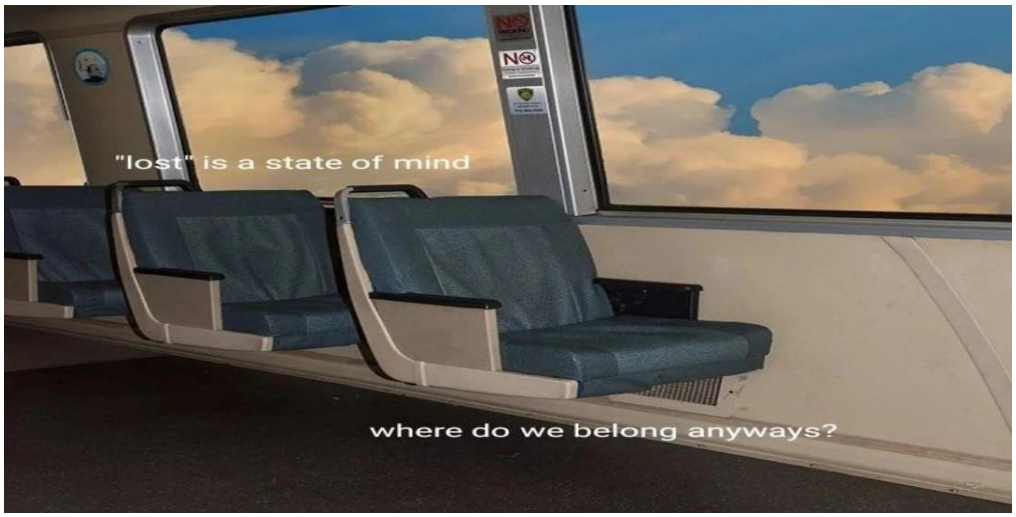
Nostalji ve Geçmişe Olan Özlem

Core estetiklerin en belirgin ifade biçimlerinden biri, nostalji ve geçmişe duyulan özlemdir. Freud'a göre bu, modern dünyanın birey üzerindeki baskılarıyla ilişkili bir olgudur. Uygarlık, bireye çeşitli faydalar sağlasa da aynı zamanda içgüdülerin bastırılmasını gerektirir ve bu bastırma süreci, kaygı ve duygusal sıkıntılara yol açabilir. Uygarlık doğası gereği yasaklayıcıdır. Bu yasaklar temelinde bireyin biyolojik içgüdülerine yöneliktir (narsistik doyum, saldırgan dürtüler, yıkıcı eğilimler ve cinsellik) ve tamamen bastırılamamışlardır. Bastırılamayan iç güdüsel eğilimler kendisini dönüştürerek bir şekilde ifade edebilecekleri alanlar arar. Core estetiklerin Dreamcore, Kidcore ve Nostalgiacore gibi türlerinde, bu içgüdüsel eğilimlerin nostalji ve geçmişe duyulan özlem temaları üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir Birey ulaşamadığı hazlardan doğan hayal kırıklığını, idealize edilmiş bir geçmiş imgesi aracılığıyla hafifletilmeye çalışılmaktadır. Bu durum, aslında geçmişin ve çocukluğun sınırsız özgürlüğüne duyulan çocuksu bir özlem olarak da yorumlanabilir. (Freud, 1996)

Svetlana Boym The Future of Nostalgia eserinde nostaljiyi Restoratif ve Yansıtıcı olmak üzere ikiye ayırır. Restoratif nostaljiyi, geçmişin idealize edilip geri getirmeyi arzulayan bir bakış açısı olarak ifade ederken, yansıtıcı nostaljiyi geçmişin geri getirilemeyeceğini kabullenen kişinin hatıralarla ve kayıpla yüzleşmesi ve özlem duygusunu anlamaya çalışmasını ifade eder. Nostalgiacore, Kidcore ve Dreamcore gibi estetik türleri de nostaljinin bu bağlamı açısında bir örnek oluşturabilmektedir. Bu estetik türleri geçmişi idealize edilmiş imgelerle ifade etmesinin ötesinde soyut bir anlatımla geçmişin günümüzle bağlantısının gerçekdışı olduğunu da ileri

sürüyor gibi görünmektedir. Barbara Cassin'in görüşü de bu açıdan benzerlik gösterir. Ona göre nostalji, sadece bir mekânın değil, aynı zamanda bir anlam dünyasının kaybına duyulan özlemdir. İnsan, ait olduğu yerin yanı sıra, kendini ifade ettiği düşünce ve kavramlar bütününü de yitirdiğinde nostalji hissetmektedir. (Cassin, 2020)

Nostaljinin eve dönüşe duyulan özlemle ilişkili olduğu açıktır. Ancak burada bahsedilen ev, fiziksel bir varoluşa sahip olma zorunluluğu yoktur. Ev burada öznel deneyimler doğrultusunda yeniden üretilmiş ve geçmişte bu bağlamda edinilen deneyimler, imgelerle geleceğe uzanmış ve kaybında nostalji hissini yaratmıştır. Arzulanan geçmiş aslında ulaşılmak istenen değil, ulaşılma arzusu taşıyan sembolik bir yapıdır. Birey geçmişe ulaşmayı semboller üzerinden tamamlayabilir ancak nostalji hissi bu tamamlayışta değil arayışın kendisinde yani eşikte olmaktan doğmaktadır. (Kayserilioğlu, 2020) Geçmişin ulaşıldığının teminatı verecek sembolik nesne, nostalji hissinin ortadan kalkmasını sağlayacaktır. Çünkü nostalji temelinde bir arzu eksikliği ve anlam kaybı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu arzu eksikliği ise başta bahsettiğimiz Freud'un uygarlık üzerine söylemleri üzerinden ifade edebilmek mümkündür.



Şekil 1. @delicatethunders (2023) tarafından üretilmiş ve Aesthetic Wiki sayfasında'Train to Heaven' başlığıyla paylaşılan Dreamcore estetiğine ait görsel. Tumblr, Erişim tarihi 10 Haziran 2025, https://www.tumblr.com/delicatethunders/730212423095746561

Bir trenin içinde, oturma yerlerinin bulunduğu, "lost, is state of mind" (tr: Kayıp olmak zihinsel bir durumdur) ve "where do we belong anyways" (tr: Zaten biz nereye aitiz?) metinlerin yer aldığı bu görsel, geçmişi anımsatmanın ötesinde soyut bir kaybı vurgular. Bu kayıp, dünyevi gerçeklikten uzak, soyut bir mekânda konumlandığı da görülebilmektedir. Görseldeki soyutluk, sıradan algıyı kesintiye uğratan gökyüzü temsiliyle inşa edilmiştir. Trenin iç mekânı dünyevi görünmekle birlikte, dışarının yapaylığı bu dünyeviliği askıya almakta ve temsil, somuttan koparak rüyamsı bir bağlama yönelmektedir Görselin eski fotoğraf kalitesinde olması, hem nostaljik bir bağlam yaratırken hem de geçmişte yaşanmış bir deneyimi rüyamsı bir biçimde yeniden görünür kılmaktadır.

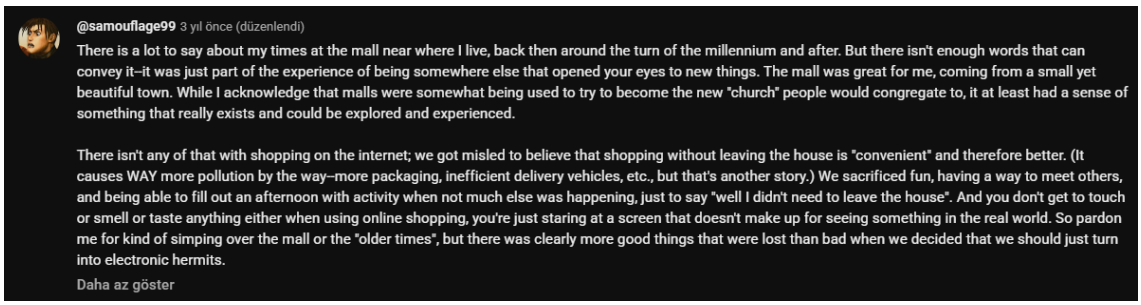
Core estetiklerin nostaljiyle yakın bir ilişkisi olduğu açıktır. Bastırılmış arzuların ve anlamdan yoksun bırakılmış duyguların, büyülü ve imgesel bir anlatımla yeniden hayat bulmasına olanak

tanırken, geçmişin hayaletimsi bir şekilde bugüne sızmasını melankolik ve ruhani bir biçimde deneyimlenmesini sağlamaktadır. (Kayserilioğlu, 2020)

Kaybolan Geleceğe Özlem

Kaybolan geleceğe özlem en temelinde, 2000'li yılların başlarında verdiği optimist ve tekno-ütopyanist sözlerine duyulan özlemin ifadesidir. Genel olarak şöyle bir düşünce hakimdir: "2000'li yıllarda artık 20. yüzyılın savaşları ve krizleri bitmiştir. Parıltılı ütopik bir gelecek ve sınırsız olasılıkları olan bir çağa girilecektir. (David Alexander Bowers, 1994) Fakat verilen sözlerin hiçbiri tutulmamıştır dahası o dönemin zenginlikleri bir sonraki kuşağa aktarılamamıştır. Bunun yerine iklim krizi, mülteci sorunu, orta sınıfın erimesi ve dolayısıyla geleceğe dair umutlarını kaybeden yalnız bir nesil ortaya çıkmıştır. (Brown, 2023)

Bireyler Y2K, Deadmall veya Frutiger Aero gibi estetik türlerinde bu hayal kırıklıklarının ve duygusal baskılarını ifade edebilme imkanı bulmuşlardır. Görseller genellikle 2000'li yıllarda arzulanan geleceğe dair fütüristik temalar veya bu temaların çöküşünü simgeleyen temsiller üzerine şekillendiği görünür. Geleceğe dair kurulan umutlu hayaller, aslında gerçekleşmemiş bir "gelecek nesnesi" simgelerine dönüşmüştür. Bu gelecek nesnesi zihinde idealize edilmiş mutluluk, güzellik ve anlam vadeder. Ancak zaman ilerlediğinde bu hayallerin hiçbir zaman gelmediği görülür. Birey kaybedilen bu geleceğin yasını tutmakta zorlanır, çünkü ortada somut bir kayıp yoktur.



Şekil 2. NIGHT ERROR, 'Vaporsprings mall // mallsoft mix with ambient mall noise //' Youtube videosunda bulunan bir yorum.

Yorum özetle, milenyumun başında yaşadığı yerdeki alışveriş merkezinin yeni deneyimlere kapı açan önemli bir mekân olduğunu ifade ediyor. İnternetten alışverişin ise sadece "kolaylık" vaadiyle sosyal etkileşim, dokunma ve deneyimleme gibi temel deneyimleri ortadan kaldırdığını belirtiyor. Elektronik yalnızlığa dönüşürken, kaybettiklerimizin kazandıklarımızdan çok daha fazla olduğunu vurguluyor.

Freud, yası bir kaybın ardından benliğin o kayba yatırım yapmaktan vazgeçememesiyle ilişkilendirir yani libidonun (Freud'un yaşam ve bağlanma güdüsüne verdiği ad) kaybolan nesneden ayrışamaması söz konusudur. Libido kaybolan nesneden ayrıldığında yas tamamlanır. Ayrılmadığı takdire patolojik bir durum olan melankoliye dönüşür. Core estetikler bu sebeple melankolik bir his de taşır. Bu ayrılma süreci hiçbir zaman bir geçiş evresi olmaksızın olmaz. Burada birey öncelikle geçmişten ayrılmalı ve eşik evresi olarak görülebilecek yas sürecini tamamlamalı ve ardından yeni olanla kaynaşmalıdır. Zira birey, zorunlu olarak geçmişten ayrılmak durumda kalmıştır ancak henüz yeni olanı benimsememiştir. (Van Gennep, 1960) Bu durumda kişi eşikte yani Liminal bir evrede bulunur. Core estetikler, bu bağlamda eşiktelik deneyiminin bir tezahürüdür ve bireyler tarafından estetik bir deneyim olarak algılanır. Paylaşılan görsellerin Liminal mekan estetiğiyle olan ilişkisi de bu temele dayanmaktadır.

Zaman ve Mekânın Belirsizliği

"Dönüşte en büyük ayrıcalıktır arafta olmak. Dönen, döndüğü yeri tanıyamamış olmasıyla kendisini bir "Dönmüş" olan nezdinde kavrar." (Baştürk, 2023)

Zaman ve Mekanın belirsizliği genellikle gündelik hayattaki sıradan deneyimlerimizin bir şekilde sapmasından kaynaklanır. Bir tür tanıdık olanın yabancılaşma durumudur. Diğer bir deyişle bu alanlar numenal (noumenal) ve fenomenal (phenomenal), büyüsel/dinsel ve ladini, kutsal ve dünyevi kavramlarının iç içe geçtiği, birbirinden ayrılmakta zorlandığı alanlardır. (Heft, 2021) Bu türdeki Core estetikler bireyin kendisini kaybolmuş hissettiği; zamanın, mekanın ya da kendi kimliğinin farkındalığını belirleyemediği ne orada ne de burada bulunduğu, eşik evresine ait durumların ifade eder. (Turner, 2018)

Şekil 3. İlk Görsel Londra'da Bulunan Crowne Plaza Oteline ait Tipik Bir Liminal Mekan Temsili. İkinci görsel, New Jersey'deki Hillside ortaokulunun koridoru. Aesthetic Wiki, Erişim tarih, 10 Haziran 2025, https://aesthetics.fandom.com/wiki/Liminal_Space

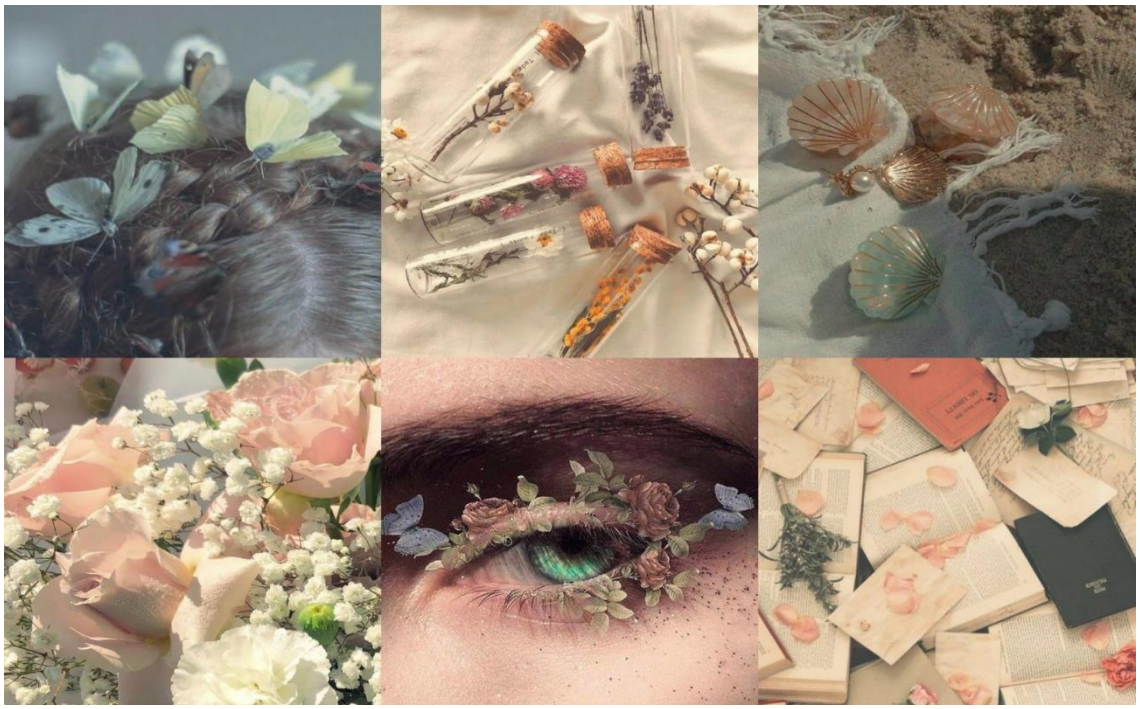
Bu estetik türlerinde görseller genellikle tekinsizdir, rüyaları andırır ve bilindışı zamansız ve mekânsız atmosfer sunar. İzleyicinin güvenli bir yerden izliyor oluşu o tekinsiz deneyime dahil olmadığını anımsatır. Tekinsiz alanın dışarıda oluşu, gördüğü görselle kesinleşir çünkü gördükleri şu an bulunduğu çevreye benzememektedir. Kişi öyle bir yerde olmadığı görseller üzerinden tasdik eder. Tekinsiz olan oradadır ve şu an burada değildir. Bu durum, izleyiciye de zihinsel bir gerilim yaratır ve bu gerilim, estetik bir deneyimin parçası olarak izleyiciyi içine çeker. (Freud, 2017) Aslında burada Liminal bir deneyim söz konusudur yani bireyin mevcut konumunu belirleyememesidir. Görseller açıkça dünyevi olana ait görünür, olması gerekenin dışında unsurlar içerir ya da var olanlar olması gerektiği gibi değildir. Oranlar bozulmuş, sonsuz bir tekrar ve belirsizlik hakimdir. Mekanlar soyut, rüyamsı ve büyülü bir atmosfer sunarken, dünyevi olanla iç içe geçerek ve belirgin bir tezat oluşturur. (Heft, 2021)

Freud, rüya analizlerinde, geçmişteki yaşantılarında bugünkü imgelerle iç içe geçtiğini, mekanların ise çocukluk dönemine ait ya da onunla ilişkilendirilebilecek türden belirsiz yerler olduğunu vurgular. Bu görsellerin nostaljik hislerinin olması da bu yüzdendir. Çünkü bu görsellerde fiziksel olan ile fiziksel olmayan arasında bir bütünlük vardır. Birey, fiziksel olanı anlamlandırmaya çalışırken, büyülü olan kısmın yarattığı sorunla karşılaşır ve bu sebeple çocukluk imgeleriyle bu eksikliği tamamlıyor gibi görünür.

Kaçış ve Alternatif Gerçeklik Arayışı

Kaçış ve alternatif bir gerçekliğin arayışı, Core estetiklerin temel temalarından birisi olarak görülebilir. Modern kapitalist dünyanın liberal bir hümanizme yönelmesi yani insanların yaratıcı tarafından bir takım doğuştan haklarla yaratıldığına dair olan inancın yüceltilmesi rağmen bilgi yeteri kadar açık değildir ve birçok insan tarafından farklı algılanıyor gibi görünmektedir. (Yuval Noah Harari, 2015) Tam olarak bu haklar nelerdir? Bu soruya verilmiş sayısız cevap olması muhtemeldir ve uygarlığın temel yasakçı doğasıyla çeliştiği açıktır. Uygarlık doğası gereği sosyal yapıları düzenlemek durumundadır bu da bireylerin bazı içgüdüsel duygularına ket vurulması gerektiği anlamına gelir. (Freud, 1996) Doğuştan gelen hakların tanımı yeteri kadar net olmadığında, ket vurulan iç güdülerin mahiyeti ortaya çıkmayacaktır bu durum kendisini hayal kırıklıkları, umutsuzluk veya atalet gibi bir takım nevrotik sonuçlarda gösterecektir.

"Uzun lafın kısası, en doğrusu hiçbir şey yapmamak! En iyisi bilinçli atalet!" -Yeraltından Notlar, Dostoyevski



Şekil 4. @daughter-ofthe-harpy (Tumblr) tarafından paylaşılan, Fairycore (Fairy Folk veya Ethereal) estetiği görselleri. Aesthetics Wiki. Erişim tarihi 10 Haziran 2025, https://aesthetics.fandom.com/wiki/Fairycore

Freud'un kişiyi hayatta kalma, üreme, toplumsal ilişkiler kurma gibi temel eylemlerin enerjisini sağlayan libido kavramı ve onunla ilişkili narsisizmi Core estetiklerin bu bölümünü aydınlatmaya yardımcı olabilmektedir. Freud, Narsisizm Üzerine adlı eserinde ego-libido ve obje-libidodan bahseder. Bunlar kısaca libidinal enerjinin yönlendirilmesiyle ilgilidir ve sağlıklı insanda ego ve obje libidosu dengeli biçimde yönlendirilir. Obje libidonun artması bireyin tüm enerjisini bir objeye yani dış dünyadan bir şeye aktarmasıyla gerçekleşir ve en belirgin olduğu durum aşık olma durumudur. Kişi burada kendi kişiliğinden vazgeçiyor gibi görünmektedir. Ego libidonun arttığı tam tersi durumda ise kişi anormal bir biçimde kendine dönerek narsistik eğilimler içine girer. Bu dengenin bozulması genellikle karşılaşılan bir sorun ve bunun sonucunda ortaya çıkan travmayla

ilişkilendirilir. (Freud, 2022) Kişi dış dünyaya olan libidinal yatırımını kaybeder ve bu enerjisini kendisine yani egosuna aktarır. Kişinin bu şekilde narsisizme yönelmesi bir tür kaçıştır da aslında. Dış dünyaya ayak uyduramamıştır ve kendi içinde alternatif bir geçeklik oluşturmuştur. Bu durum, bu dünyanın nesnelerinin, gerçek hayattaki fiziksel nesnelerle olan ilişkisini keyfi bir hâle getirmiştir. "Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliği ve düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yapılan bilinçdışı metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur." (Tura, 2007) Core estetiklerin bu bağlamdaki rolü, bireylerin iç dünyalarının derinlerinde kalan ve gün yüzüne sözle aktarılamayacak olanın dramatik bir imgelem olarak aktarımının ifade biçimidir.

Doğa ile Yeniden Bağlantı

Uygarlığın yasaklayıcı doğası ve onunla birlikte gelen kültürel normlar, birçok içgüdünün bilinç düzeyine ulaşmadan bastırılmasını gerektirir. İnsanlar, sosyal ilişkiler kurmak ve bir arada yaşamak adına bu yasaklara uyum sağlamayı tercih eder. Freud, uygarlığın insanların biyolojik içgüdülerinden vazgeçmesini isterken, onlara telafi edici alternatif tatminler sunduğunu söyler. Bununla birlikte, doğaya ilişkin geliştirilen fantezilerde, bastırılmış bu içgüdülerin bilincin dışında bir yerlerde kendilerine ifade alanı bulmasıyla ilişkilendirilebilir.

Şekil 5. Srljk, "Collage Of Cottage Aesthetic Images Featuring Lush Gardens, Rustic Interiors, And Vintage Elements Such As Clotheslines, Open Books, And Quaint Cottages Surrounded By Nature". Wallpaper.com, Erişim Tarihi 10 Haziran 2025, https://wallpapers.com/wallpapers/cottage-core-collage-jpg-xfdl5wh2lw8fuzfy.html

"Uygarlığın baskılarından arınmış mitik ve yitik bir cennet arayışı; vahşi yaşam nostaljisi, ilkel insanların, köylülerin, çocukların sadece insan olmakla insanda kültür tarafından bozulmamış bir erdemi koruduğu yanılgıları aslında çocuksu "benmerkezciliğin" ve yasaksız doyum arayışından kaynaklanır." (Tura, 2007) Dolayısıyla bu tür Core estetiklerde doğanın romantikleştirilmesi ve

estetik biçimde ifadesi bir takım bastırılmış arzuların, özlem uyandıran bir nostalji biçimi olarak gün yüzüne çıkmalarının temsilleridir (Slone, 2019)

Korku, Tekinsizlik Kaygı ve Tuhaflık

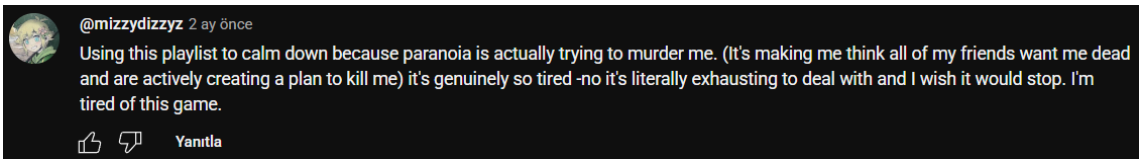
Tekinsizlik, korku, kaygı ve tuhaflık Core estetiklerde tanımlanabilir belirgin ifade biçimlerine sahiptir. Liminalcore, Traumacore, Dreamcore ve Weirdcore gibi Core estetik türlerinde mekanların tuhaf bir atmosfere sahip olduğu kolayca anlaşılabilmektedir. Bu görseller belirgin bir korku nesnesi içermezler ve temelinde korku hissiyatını da belirgin olarak sağlamazlar ama kuşkusuz korkutucu olanla, korku uyandıran şeyle örtüşme eğilimindedirler. Ancak korku temasında ayrıldığı da açıktır, görseller aslında tekinsiz bir atmosfere sahiptir ve izleyicide bu şekilde bir karşılık bulur. Tekinsizlik, korkunun verdiği dehşetten ziyade kaygıyla ilişkilendirilir. Korkunun aksine tekinsizliğin nesnesi açık değildir ve kişi belirsizliğin verdiği bir bekleyişle karşı karşıyadır. Kaygı bu bekleyiş durumundan doğar. Kötü olan belirgin hale gelmemiştir ama eskinin güvenliği de artık yoktur. Kişi kötü olanı bekler ama ona daha ulaşmamıştır bu da kaygıyı yaratmaktadır.

Tekinsizlik Freud'un "Uncanny" makalesinde bahsettiği, bilinçdışından kaynaklanan bir içeriğin gün yüzüne çıkmasıdır. Nesnesi belirsizdir ve daha çok tanıdık/bilinen olanın yabancılaşıp korkutucu bir hale gelmesiyle ilgilidir. Mark Fisher ise Freud'un aksine tekinsizliği dışarıda olanla ilişkilendirir. Ona göre bir tuhaflık söz konusudur. Tekinsiz olanda olmaması gereken bir şeyler olmuştur veya en azında olmaması gereken bir şey mi vardır diye düşünülür. Fisher bu durumu bir kuşun çığlığı üzerinden örnekler. Eğer çığlık, biyolojik ve hayvansal reflekslerin ötesinde, alışılmışın dışında bir özellik taşıyorsa, bu çığlık tekinsiz bir etki yaratır. Tekinsizlik her zaman şüphe ve spekülasyon yaratır. Bu durumda çığlığı duyan kişi bunda anormal bir şeylerin olup olmadığını sorgular. Kuşta normal olmayan bir şey mi vardır veya kuşa biri bir şeyler mi yapmaktadır. Tekinsiz olanın doğası gereği, bu tür sorular belirdiğinde rahatsız edici bir belirsizlik hâkim olur ve tekinsizlik doğar. Ancak bu sorular kesin bir yanıt bulduğunda, tekinsizlik de ortadan kalkacaktır (Fisher, 2020).

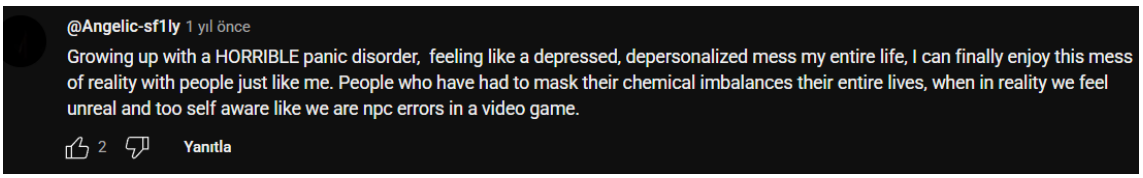
Şekil 6. Goober, "Uncanny Weirdcore Houses Built on A Mysterious Dark Village with The Text 'You Are No Longer Welcome Here, Leave İmmediately'", Wallpaper.com, Erişim Tarihi

10 Haziran 2025, https://wallpapers.com/wallpapers/weirdcore-mysterious-houses-dnh4mf3pxainrtm9.html

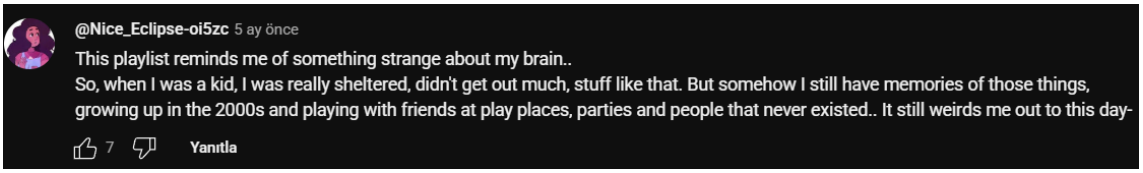
Tekinsizlik, kaygı ve yüce olanla ilişkilendirilebilir. Kaygı bir bekleyiştir, öznenin zarar göreceği, yaşama arzusunun sekteye uğraması endişesidir. Yüce olan ise, Kant'a göre, insanın korkutucu doğa olayları karşısında duyduğu hem dehşet hem de hayranlık hissidir. Ancak bu deneyim, insanın akıl ve ahlaki yetileri sayesinde doğanın gücü karşısında kendi üstünlüğünü fark etmesiyle ortaya çıkar. Bu noktada yücelik deneyimi, doğrudan estetik bir hazza dönüşmez; daha çok, başlangıçta korku uyandıran ama sonunda insanın aklının sınırlarını kavrayarak üstünlük hissetmesine yol açan bir deneyimdir. Bu yönüyle, güzellik yargısından alınan hazdan farklı bir yapıya sahiptir ancak onunla benzerlikler de taşır. (Ümer, 2017) Yüce olanda eğer yaşama arzusunun kesintiye uğratacak bir şey söz konusu değilse, deneyim estetik bir hazza dönüşür. Bu bir nevi korkutucu hayranlık duygusudur. Bu tür Core estetikler, genellikle hayal gücümüz ve deneyimlerimiz arasında bir zıtlık oluşturur. Görsellerdeki bağlam yeteri kadar açık değildir kişi eksik parçaları kendisi tamamlamalıdır. Bu nedenle, görselleri anlatısını hayal edebiliriz fakat tam olarak anlamamız mümkün değildir. Çünkü bu çaba aslında anlatılamaz olanın anlatılma çabasıdır. (Baştürk, 2023) Bu belirsizlik korku, tehlike, panik, şaşkınlık veya dehşet gibi duygularımızı tetikler. Güzelliğin zıttıdır ancak yine de kişi bunlara bakmaktan haz alır ve Freud'a göre, haz ve acı, aynı kaynaktan türetilen duygulardır.



Şekil 7. Mofiann (2024), "pov: you have some mental health issues. |Dreamcore|Traumacore|Liminal space|Weirdcore playlist" Youtube videosunda bulunan bir yorum.



Şekil 8. c… (2024), dementia? "No no, we're having a picnic ! | weird/dream/traumacore playlist ♡" Youtube videosunda bulunan bir yorum.



Şekil 9. c… (2024), dementia? "No no, we're having a picnic ! | weird/dream/traumacore playlist ♡" Youtube videosunda bulunan bir yorum.

Yorumlara bakıldığında, bu rahatsız edici atmosferin bireylerde tuhaf bir haz duygusu uyandırdığı görülmektedir. Freud göre tekinsiz olanda imgeler, bilinçdışına ulaşarak, bastırılmış ya da bastırılmak istenen duyguları açığa çıkarır. Bu deneyim, tanıdık olanın yabancılaşması yoluyla hem rahatsızlık hem de haz üretir. Bu haz, Lacancı anlamda bir "jouissance" olarak da okunabilir;

yani, acıyla iç içe geçmiş, sınır ihlali içeren bir haz türü. Örneğin bir bebeğin annesiyle kurduğu ilişki bu bağlamda açıklanabilir. Bebek çoğunlukla annesinin bedenine yakınlık arzular; ancak kimi zaman da bu yakınlıktan kurtulmak için direnç gösterir. Çocuğun annesi tarafından kucaktan indirilmediğinde sinirlenmesi, bu gerilimli ilişkinin bir yansımasıdır. (The Dangerous Maybe, 2019) Bu çerçevede Lacan'ın tanımı kavramsal olarak çerçevelemek adına anlamlı bir son nokta sunmaktadır:

"Kaygıyı doğuran şeyin anne memesine duyulan özlem değil, onun yaklaşmakta olmasıdır. Kaygıyı yaratan, bizi yeniden kucağa alınacağımıza dair işaret eden, bunu sezdiren her şeydir. Yaygın inanışın aksine, kaygıyı doğuran şey annenin varlık-yokluk döngüsü değildir. Bebeğin bu varlık-yokluk oyununu tekrar tekrar oynamaktan keyif almasıdır. Varlığın güveni, yokluk olasılığında yatar. Bebek için en kaygı verici an, kendisini üzerine kurduğu ilişki-yani onu arzuya dönüştüren eksiklik ilişkisi-bozulduğunda ortaya çıkar ve bu ilişki, hiçbir eksiklik olasılığının kalmadığı, annenin sürekli yanı başında olduğu, özellikle de onun altını temizlediği anlarda fazlaca bozulur." (The Dangerous Maybe, 2019)

SONUÇ

Core estetikler, yalnızca karanlık yönleriyle değil, aynı zamanda aydınlık unsurlarıyla da varlık gösterir. Dahası, bu iki zıtlık birbirini dışlamaktan ziyade, sürekli iç içe geçmiş bir şekilde var olur. Bu diyalektiğin tarafları birbirlerini alt etmez, birbirine aittir bizzat birlikte bütünü oluştururlar. Aydınlık, karanlığı; karanlık ise aydınlığı içinde taşır ve belirli koşullar altında açığa çıkmayı bekler. Ancak bu henüz gerçekleşmemiştir birey Core estetiklerde bu ön hazırlığı görmektedir. Böyle bir ikiliğin birliği gergin bir birlik ama bütünlüklü bir yapı -geştalt- oluşturur. Bu gerilimi yaratan ise uzlaştırılamayan karşıt kuvvetler veya gerçekliklerdir. Yapının sınırlarını ve doğasını belirleyen şey de tam olarak bu içsel çatışmadır. (Turner, 2018)

Karanlık ve aydınlık yanlar, arzulanan hazlar ve yasaklanan hazlarla doğrudan ilişkilidir. Çalışmada yapılan analiz sonucu Core estetiklerin yasaklanan hazlarla daha güçlü bir bağ kurduğunu ve kolektif bilincin anlatısının büyük ölçüde bu yasaklı arzular etrafında şekillendiğini göstermektedir. Görseller bireysel üretimler gibi görünse de farklı coğrafyalarda yaşayan bireylerin benzer hisleri deneyimlemesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, bireyselliği aşan ve ortak bir duygu durumunun dışavurumu olarak Romain Rolland'ın okyanus hissi kavramı, Levi-Strauss'un yapısalcı yaklaşımı ve Victor Turner'ın komünitas kavramlarıyla ilişkisi göze çarpmaktadır.

Core estetikler, genellemelere karşı direnç gösteren, geniş ve kapsayıcı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, çalışmanın tüm Core estetik türlerini kapsamayı hedeflediğini söylemek güçtür. Yine de bu, Core estetiklerinin temelinde belirli örüntü olmadığı anlamına gelmemektedir. Aksine bu estetiklerin altında yatan örüntüler, insanın kendisini ve kolektiviteyi anlama, psikolojik ve kültürel durumları keşfetme konusunda güçlü bir anlayış geliştirme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, çalışma, Core estetik kavramının genel yapısını anlamaya yönelik bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmada, Core estetik meraklılarının kendilerini ifade biçimleri ve bu ifadelerin altında yatan psikolojik, kültürel ve felsefi anlam, çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu kavramlar, yalnızca Core estetiklerin doğasını ifade etmekle kalmayıp, aynı zamanda bireyin ruhsal ve bilişsel dünyasında nasıl yankı bulduğuna, 21. yüzyılda estetik deneyimin insanın varoluşsal arayışına nasıl eşlik ettiğine dair derin bir perspektif sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Baştürk, E. (2023). Limen: İnsan ve Eşik. Lejand Kitap.

Brown, M.-G. (2023). Ghost in the mall: the affective and hauntological potential of dead mall ruins. Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry, 3(1), 101-120. https://doi.org/10.22387/CAP2022.70

Cambridge Dictionary. (2025). CORE, English meaning. Cambridge University Press. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/core

Cassin, B. (2020). Nostalgia, When Are We Ever at Home. Fordham University Press.

David Alexander Bowers. (1994). Using Prodigy and Other Online Services in the Political Science Classroom. PS: Political Science and Politics, 27(4), 708-712.

Fisher, M. (2020). Tuhaf ve Tekinsiz. Koç Üniversitesi Yayınları.

Freud, S. (1996). Uygarlığın Huzursuzluğu. Metis Yayınları.

Freud, S. (2017). The "Uncany". Içinde Romantic Writings (ss. 318-325). Routledge.

Freud, S. (2022). Narsisizm Üzerine. Olimpos Yayınları.

Heft, P. (2021). BETWIXT AND BETWEEN: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces. Pulse: The Journal of Science and Culture, 8(1), 1-20.

Kayserilioğlu, K. (2020). Vaporwave Estetiği Üzerinden Nostalji Olgusunu Düşünmek. Sanat - Tasarım Dergisi, (11), 57-68. https://doi.org/10.35333/Sanat.2020.263

Kollyy. (2024). 35 Types of Core Aesthetic . KOLLYY. https://kollyy.com/blog-detail/35-types-of-core-aesthetics

Online Etymology Dictionary. (2025). Core (n.). Online Etymology Dictionary. https://www.etymonline.com/search?q=core

Slone, I. (2019). Escape Into Cottagecore, Calming Ethos for Our Febrile Moment. The New York Times. https://www.nytimes.com/2020/03/10/style/cottagecore.html

Şükrü Nar, M. (2014). Yapısalcılık kavramına antropolojik bir yaklaşım: Levi-Strauss ve yapısalcılık. . Antropoloji, 11, 29-46.

The Dangerous Maybe. (2019). Lacan's Concept of the Object-Cause of Desire (objet petit a). thedangerousmaybe.medium.com. https://thedangerousmaybe.medium.com/lacans-concept-of-the-object-cause-of-desire-objet-petit-a-bd17b8f84e69

Tunalı, İ. (1957). İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik. Felsefe Arşivi, 3, 155-167.

Tura, S. Murat. (2007). Freud'dan Lacan'a psikanaliz. Kanat kitap.

Turner, V. (2018). Ritüeller: Yapı ve Anti Yapı (N. Küçük, Çev.). İthaki Yayınları.

Ümer, E. (2017). Tekinsizliğin Estetiği ve Sanat Yapıtı. Art-e Sanat Dergisi, 10(19), 96-126. https://doi.org/10.21602/SDUARTE.307075

Van Gennep, Arnold. (1960). Rites of passage. University of Chicago Press.

Yıldırım, Ö. (2022). Estetik nedir? Felsefede estetik. felsefe.gen. https://www.felsefe.gen.tr/felsefede-estetik-nedir/

Yuval Noah Harari. (2015). Sapiens: A Brief History of Humankind - Yuval Noah Harari - Google Kitaplar. Harper Collins.

Zhou, Y. (2024). The Nihilistic Future of Post-internet Era: Analysis of the Production Mechanism of Core Aesthetics. Communications in Humanities Research, 28(1), 24-30. https://doi.org/10.54254/2753-7064/28/20230029

LUCIA DI LAMMERMOOR OPERASINDA KARAKTER PSİKOLOJİSİNİN MÜZİKAL VE DRAMATİK YOLLA İFADESİ: DELİRME SAHNESİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

Ayşe BOZKURT[1]

Öz

İtalyan opera repertuvarında öne çıkan ve *mad scene* (delirme sahnesi) olarak adlandırılan sahneler, 19. yüzyılda hem müzikal hem de dramatik açıdan çatışmanın ve duygusal gerilimin doruk noktasına ulaştığı güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu sahnelerde genellikle kadın karakterler üzerinden aşk, ihanet, toplumsal baskı ve ruhsal çöküş temaları işlenmiştir. *Bel Canto* stilinin virtüoziteye dayalı teknik olanaklarıyla, karakterlerin psikolojik durumlarına ilişkin *frenzi, psikoz* ve *öfori* gibi ruhsal bozukluklar ve belirtiler sahne üzerinde gösterilmiştir. Çalışmada İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin bestelediği *Lucia di Lammermoor* operasında yer alan delirme sahnesinin dramatik ve müzikal yönden incelenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca Lucia karakterinin psikolojik kırılma anlarının delirme sahnesinde nasıl kurgulandığı ve bu sahnenin eserin genel dramatik yapısı içindeki işlevi sorgulanmıştır. Verilerin toplanmasında literatür taraması yapılarak doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırma kapsamında öncelikle *mad scene* kavramı ve Romantik Dönem operalarındaki kullanımı ele alınmıştır. Daha sonra operanın temelini oluşturan Sir Walter Scott'un *The Bride of Lammermoor* adlı romanı ve operanın konusu hakkında bilgi verilmiştir. Konunun operaya uyarlanırken dramatik gereksinimler doğrultusunda nasıl değiştirildiği açıklanmıştır. Ardından Lucia karakterinin psikolojik çözülmesine yol açan olay örgüsü ve delirme sahnesinde ulaştığı dramatik doruk noktası analiz edilmiştir. Grand aria formunda bestelenen sahnenin *reçitatif-cavatina-reçitatif-cabaletta* düzeninde kurgulandığı belirtilmiştir. Karakterin ruhsal hastalığı, yalnızca bireysel bir çöküşü değil, aynı zamanda operanın dramatik etkisini artıran bir anlatı unsuru olarak delirme sahnesinin yapısına temel oluşturmuştur. Sonuç olarak, Lucia'nın delirme sahnesinin yalnızca koloratur sesin virtüozitesini sergileyerek eserin dramatik doruk noktasına ulaşmasını sağlamakla kalmadığı, aynı zamanda operanın dramatik yapısındaki gerçekçiliği güçlendiren önemli bir öğe olarak işlev gördüğü anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romantik Dönem, Bel Canto, Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, The Bride of Lammermoor, Delirme Sahnesi.

Musical and Dramatic Expression of Character Psychology in the Opera Lucia di Lammermoor: An Analysis of the Mad Scene

Abstract

The scenes called *mad scenes*, which are prominent in the Italian opera repertoire, were used as a powerful means of expression in the 19th century, where conflict and emotional tension reached their peak both musically and dramatically. In these scenes, themes of love, betrayal, social pressure and mental breakdown were generally handled through female characters. With the virtuosity-based technical possibilities of the *Bel Canto* style, mental disorders and symptoms such as *frenzy*, *psychosis* and *euphoria* related to the psychological states of the characters were shown on stage. The aim of the study was to examine the *mad scene* in the opera *Lucia di Lammermoor*, composed by the Italian composer Gaetano Donizetti, from a dramatic and musical perspective. In addition, how the moments of psychological breakdown of the character Lucia were constructed in the *mad scene* and the function of this scene within the general dramatic

[1] Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Solo Şarkı Şan Anasanat Dalı, ayse.yilmaz@sdu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8669-5015

structure of the work were questioned. In the collection of data, a literature review was conducted and the document analysis technique was used. Within the scope of the research, the concept of *mad scene* and its use in Romantic Period operas were primarily discussed. Then, information about Sir Walter Scott's novel *The Bride of Lammermoor*, which forms the basis of the opera, and the plot of the opera are given. It is explained how the plot was changed in line with dramatic requirements while adapting it to the opera. Then, the plot that leads to the psychological disintegration of the character Lucia and the dramatic climax she reaches in the *mad scene* are analyzed. It is stated that the scene, composed in the form of a *grand aria*, is structured in the *recitative-cavatina-recitative-cabaletta* order. The character's mental illness forms the basis for the structure of the *mad scene*, representing not only an individual collapse but also a narrative element that enhances the dramatic effect of the opera. As a result, it is understood that Lucia's *mad scene* not only enables the work to reach its dramatic climax by displaying the virtuosity of the coloratura voice, but also functions as an important element that strengthens the realism in the dramatic structure of the opera.

Keywords: Romantic Period, Bel Canto, Gaetano Donizetti, Lucia di Lammermoor, The Bride of Lammermoor, Mad Scene.

GİRİŞ

18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Erken Modern dönemin vokal yaklaşımlarından uzaklaşan opera stili 19. yüzyıl başlarında *Bel Canto* geleneğine yönelmiştir. *Bel Canto* teriminin kelime anlamı "güzel şarkı söylemek" olsa da bu dönemin özgün şan tekniklerini tanımlamak amacıyla 20. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Bu üslup günümüzde genellikle saf tonlarla dengeli ses üretimi, kesintisiz legato çizgisi ve teknik açıdan ustalık gerektiren süslemelerle (*koloratura*) ilişkilendirilmiştir. *Koloratura* ise, özellikle üst ses aralıklarında hız ve esneklik gerektiren süslemeli pasajlar ve trillerle karakterize edilen bir söyleyiş biçimi olarak tanımlanmıştır (Miller, 2015, s. 9).

Romantik döneme damgasını vuran önemli besteciler arasında Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini ve Gaetano Donizetti, Bel Canto stilinde verdikleri eserlerle öne çıkmışlardır. Bu besteciler, klasik dönemin biçimsel yapılarından ve armonik kurallarından yararlanarak, kendi dönemlerinin estetik anlayışına uygun operalar bestelemişlerdir. Bel Canto stilinin öncüsü kabul edilen Rossini, yalnızca kendi tarzını oluşturmakla kalmamış; Bellini ve Donizetti üzerinde de belirgin bir etki bırakmıştır. Her iki besteci de Rossini'nin opera anlayışından esinlenerek kendi üsluplarını geliştirmiş ve böylece 1820'li ve 1830'lu yıllarda Paris ve Napoli'deki opera evlerine hâkim olan bir ekolün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. İtalyan operasında gelenekselleşen, özellikle koloratur soprano partileri için yazılmış olan *mad scene* bölümleri yani delirme sahneleri, bu dönemde önemli bir dramatik araç haline gelmiştir. *Bel Canto* operalarında müzik, tonal yapısı ve duygusal yoğunluğu artıran dinamik kullanımıyla dramatik anlatımı desteklemektedir. Bu teknik, izleyicinin vokal virtüoziteye ve melodik yapıya odaklanmasını sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Abartılı koloratur pasajlar aracılığıyla dinleyicinin dikkati, solistin vokal becerilerine yönlendirilmiştir (Christenson, 2017, s. 5-6).

Bu bestecilerin operalarının librettoları, Belloy, Voltaire, Scott ve Schiller gibi Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatının önde gelen isimlerinden ilham almıştır. Bu metinler genellikle sahneye uygun hale getirilerek yeniden kurgulanmış ya da dramatize edilmiştir. Bestecilerin eserlerinde ortak olarak göze çarpan temalar, aşk ve nefret gibi güçlü duygular etrafında şekillenmekte, bu temalar ise çoğunlukla tarihî olaylar ya da dinî bağlamlarla iç içe sunulmaktadır. Bu operaların ortak noktası, karakterlerin yaşadığı yoğun duygusal gerilimi dramatik biçimde yansıtan delirme

sahneleridir; bu sahnelerde, akıl sağlığının sınırında gezinen ya da duygusal çöküntü yaşayan karakterlerin iç dünyası etkileyici bir biçimde işlenir (Tziboula ve Tsonou, 2025, s.1-2).

Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* operası Romantik Dönem opera repertuvarında delirme sahnesinin başarısıyla ünlü olan önemli örneklerden biridir. Besteci bu eserinde klasik forma dayalı anlayıştan uzaklaşarak daha yenilikçi bir dramatik üslup kullanmıştır. Çalışmanın amacı *Lucia di Lammermoor* operasındaki delilik sahnesini hem dramatik yapı hem de müzikal anlatım açısından analiz ederek, Lucia karakterinin psikolojik kırılma anlarının sahnede nasıl kurgulandığını ve bu sahnenin eserin bütünsel dramatik yapısı içindeki işlevini ortaya koymaktır.

YÖNTEM

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Çalışma kapsamında öncelikle, Romantik Dönem İtalyan operalarında *Bel Canto* geleneği içinde yer alan ve *mad scene* yapısına yer veren önemli bestecilerin eserlerinden bahsedilmiştir. Çalışma bu temanın en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkan Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* operasının incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Eserin çıkış noktası olan Sir Walter Scott'un *The Bride of Lammermoor* (Lammermoor Gelini) adlı romanına değinilerek, operanın edebi kaynağı hakkında bilgi verilmiştir. Bu kapsamda, anlatının sahneye uyarlanmasında konu üzerinde yapılan değişiklikler açıklanmıştır.

Lucia karakterinin psikolojik hastalığının temsili ve delilik temasının operada nasıl kurgulandığı değerlendirilmiştir. Çalışmanın ana odağını oluşturan delirme sahnesi, Lucia karakterinin psikolojik çözülme süreci ve bu sürecin müzikal dile aktarımı yönünden analiz edilmiştir. Donizetti'nin bu sahnede Lucia'nın ruhsal çöküşünü hangi müzikal araçlarla ifade ettiği ve bu yapının nasıl dramatik bir etki yarattığı sorgulanmıştır.

BULGULAR ve YORUM

1. Romantik Dönem Operasında *Mad Scene*

Le Kay (2021) çalışmasında; Willer (1989; 2002), Balsam (2017) ile Erfurth ve Hoff (2000) gibi araştırmacıların delirme sahnesi üzerine yaptığı tanımlardan bahsetmiştir. Willer (2002) delirme sahnelerini çoğunlukla soprano kadın karakterin zihinsel olarak çözülme yaşadığı, bu çözülmenin ise hafıza kaybı, halüsinasyonlar, mantık dışı davranışlar ya da uyurgezerlik gibi belirtilerle dışa vurulduğu bölümler olarak tanımlar. Bu sahneler, sadece dramatik bir kırılmayı göstermekle kalmaz; aynı zamanda şarkıcıya, özellikle soprano sanatçısına, histrionik oyunculuğunu ve üst düzey vokal yetkinliğini sergileme fırsatı sunan bir performans alanı yaratır. Willer'a göre, bu formun klasik ve belirleyici örneği Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* operasındaki delirme sahnesidir**;** bu sahne, türün *locus classicus*'u olarak kabul edilir (Willer, 1989, s. 20). Balsam (2017) ise delirme sahnesine daha doğrudan ve teknik bir bakış sunar. Ona göre, operadaki bu sahneler, deliliğin müzikal ve vokal olarak yoğun biçimde işlendiği**,** özellikle dramatik gücün ses yoluyla aktarıldığı anlar olarak tasarlanmıştır. Erfurth ve Hoff (2000) delirme sahnesine daha felsefi ve sosyo-psikolojik bir çerçeveden yaklaşır. Onlara göre, bel canto dönemindeki delirme sahnelerinin büyük bölümü, duygusal yoğunluğu yüksek bir bireysel çöküş ile akılcı ve katı toplumsal yapı arasındaki çatışmadan beslenir. Bu sahneler, sıklıkla karakterlerin, özellikle de sopranoların, otorite, baskı ve kişisel arzuların yönlendirdiği dış dünyaya karşı özgürlük, aşk ve içsel kurtuluş arayışıyla zihinsel olarak çöktükleri anlara işaret eder. Bu çöküş, kahramanın gerçekliğin ağırlığına dayanamayarak, gizemli, soyutlanmış bir içsel sığınakta kendine bir kaçış alanı yaratmasıyla sonuçlanır (Erfurth & Hoff, 2000, s. 312).

Operada psikozun sahneye taşındığı en çarpıcı örneklerden bazıları, Vincenzo Bellini'nin *Il Pirata* (1827), *I Puritani* (1835), Giuseppe Verdi'nin *Nabucco* (1842), Giacomo Meyerbeer'in *Dinorah* (1859) ve Ambroise Thomas'ın *Hamlet* (1868) adlı eserlerinde görülür. *Nörosiflis* nedeniyle hayatının son döneminde ağır bir psikoz tablosu yaşayan Gaetano Donizetti (1797–1848), *Anna Bolena* (1830) ve *Lucia di Lammermoor* (1835) operalarında türün en etkileyici zihinsel çöküş sahnelerini bestelemiştir. Bununla birlikte Donizetti, *L'esule di Roma* (1828), *Il Furioso All'isola di San Domingo* (1833), *Maria Padilla* (1841) ve *Linda di Chamounix* (1842) gibi operalarında da psikolojik rahatsızlıkları ve akıl sağlığı bozulmuş karakterlerin içsel dünyalarını ürpertici bir gerçeklikle betimlemiştir. Bestecinin kendi nörolojik hastalık geçmişiyle, eserlerinde işlediği zihinsel ve ruhsal bozukluk temaları arasında anlamlı bağlantılar kurmak, bu yapıtların hem müzikal hem de psikolojik boyutlarını derinlemesine anlamamıza olanak sağlar. Bestecinin yaşadığı ve ölümüne neden olan *Nörosifiliz* hastalığının "operalarındaki güçlü ve unutulmaz psikoz sahnelerini yaratma yeteneği üzerinde etkisi olduğu" varsayılmaktadır (Peschel ve Peschel, 1992, s. 189).

2. 19. Yüzyıl Edebiyatında Sir Walter Scott'un *The Bride of Lammermoor* Romanı

19. yüzyıl edebiyatında delilik teması belirgin biçimde öne çıkmıştır. Bu eğilim, dönemin toplumsal ve entelektüel dönüşümleriyle de yakından ilişkili olmuştur. Romantizm öncesi dönemde hâkim olan Aydınlanma düşüncesi, akıl ve bilim merkezli bir dünya görüşünü savunmuştur. Bu süreçte insan zihni, özellikle de akıl hastalıkları, bilimsel bir merakın konusu hâline gelmiştir. Hekimler ve düşünürler deliliği yalnızca toplumsal bir sapma değil, anlaşılması ve tedavi edilmesi gereken bir durum olarak incelemeye başlamıştır. Bu da deliliğe yönelik toplumsal algının değişmesine neden olmuştur. Daha önce dışlanan ya da insanlık dışı görülen bireyler, artık hasta olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu yeni anlayış, kısa sürede edebi metinlere de yansımıştır. Romantik edebiyat, zihinsel dengesizliği olan karakterleri merkezine alarak bu dönüşüme sanatsal bir boyut kazandırmıştır. Özellikle kadın karakterler üzerinden delilik temasının daha yoğun işlenmesi dikkat çekicidir. Bu dönemde kadınların fiziksel ve zihinsel açıdan erkeklere göre daha kırılgan görülmesi, edebi metinlerde deliliğe daha yatkın figürler olarak kurgulanmalarına yol açmıştır. Ayrıca, bu tür figürler okuyucuda acıma ve merhamet duygusu uyandırdığı için daha kolay kabul görmüştür. Deli erkek karakterler ise genellikle daha tehditkâr ve toplum dışı figürler olarak algılanmıştır (Pipes, 1990, s. 20-21).

19. yüzyılın en etkili edebi figürlerinden biri olan İskoç kökenli Sir Walter Scott, 1819 yılında *The Bride of Lammermoor* (Lammermoor Gelini) romanını yazmıştır. Bu roman İskoçya'da geçen Janet Dalrymple efsanesine dayanmaktadır. Geleneğe göre, Stair Vikontu William Dalrymple'ın kızı Janet Dalrymple, Lord Rutherford ile nişanlıdır. Ancak ailesi, Rutherford'un maddi durumunun yetersiz olduğu gerekçesiyle bu evliliğe karşı çıkarak Janet'i Baldoon Lordu David Dunbar ile evlenmeye zorlar. 12 Ağustos 1668'de yapılan düğünün gecesinde yaşanan olaylar bu anlatının efsaneye dönüşmesine neden olmuştur. Farklı kaynakların aktardığına göre, düğün gecesi gelin odasından yükselen çığlıklar konuklar tarafından duyulmuştur. Kapı dışarıdan zorla açıldığında, Janet'in bacanın yanında korku içinde saklandığı anlatılmaktadır. Bu sırada konuşmakta olan Janet'in anlaşılabilen tek cümlesinin "Güzel damadını al" olduğu söylenir. Olayın ardından o gece neler yaşandığına dair farklı söylentiler dolaşır. Kimileri Janet'in David'i bıçakladığını, kimileri ise eski sevgilisi Rutherford'un gizlice odaya girip intikam aldığını öne sürmüştür. Ne yaşandığı asla kesinlik kazanmamıştır. Efsaneye göre Janet aklını kaybederek bir ay sonra yaşamını yitirmiştir. Dunbar yaralı olarak kurtulmuş ancak olayla ilgili hiçbir zaman konuşmamış ve 1682'de ölmüştür. Hiç evlenmeyen Rutherford ise birkaç yıl sonra hayatını kaybetmiştir (Pipes, 1990, s.65-66).

Walter Scott'un romanı, Janet Dalrymple efsanesini temel almakla birlikte, anlatıyı önemli ölçüde değiştirmiştir. Efsanedeki Janet ve Rutherford, romanda Lucy Ashton ve Edgar Ravenswood olarak yeniden hayat bulur. Ancak Scott bireysel bir aşk trajedisinden çok, bu iki karakterin aileleri arasındaki siyasi çatışmaya odaklanır. Olay örgüsünü 1668'den 1710 yılına taşıyan Scott, Ashton ve Ravenswood ailelerinin düşmanlığını, 1689'daki Muhafazakârlar ve Whigler arasındaki iç savaşa bağlar. Edgar Muhafazakâr, Ashton ailesi ise Whig yanlısıdır. Bu nedenle romanın asıl çatışması, Lucy ile Edgar arasında değil; özellikle siyasi hırslarla hareket eden Lady Ashton üzerinden, Lucy'nin ailesi ve Edgar arasında şekillenir. Gerçek hayattaki Lord ve Lady Stair'in yerini romanda Lord ve Lady Ashton alır. Lady Ashton, kızını Edgar'dan uzaklaştırmak ve onu Bucklaw'dan Frank Hayston ile politik bir evliliğe zorlamak için hem psikolojik hem de fiziksel baskı uygular. Lucy'nin düğün belgesine imza atarken donup kalması üzerine annesinin elini yönlendirmesi bu baskının fiziksel bir yansımasıdır. Scott'un bu değişiklikleri yapmasının nedeni efsaneyi romana uyarlarken dramatik ve politik yönleri öne çıkarmak istemesidir (Pipes, 1990, s. 67).

3. Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* Operası

Donizetti ve librettist Salvadore Cammarano *The Bride of Lammermoor* romanının metnini sahneye aktarırken Scott'un versiyonunu esas almış ancak onu sahneleme ihtiyaçlarına göre farklı şekilde uyarlamışlardır. Cammarano, sahne deneyimi olan ve opera librettoları yazan, Napoli'nin tanınmış tiyatro çevrelerinden gelen bir yazardır. 3 perde olarak bestelenen *Lucia di Lammermoor* operası 1835 yılında Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda prömiyer yapmıştır. Aynı yıl Bellini'nin hayatını kaybetmesi Donizetti'nin opera sahnesinde tamamen öne çıkmasını sağlamıştır. Lucia'nın getirdiği başarının ardından Napoli'deki Krallık Müzik Kolejine kontrpuan profesörü olarak atanmıştır (Yener, 1992, s. 194-195).

Operanın ana karakterleri arasında, hayal ile gerçeği ayırt etmekte zorlanan halüsinasyonlara yatkın, savunmasız ve kırılgan yapılı romantik bir genç kadın olan Lucia Ashton ve onurlu ama yoksul olan Ravenswood Lordu Edgardo yer alır. Öne çıkan diğer karakterler ise, kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden Lucia'nın abisi Enrico, Lucia'yı Edgardo ile olan gizli nişanını bozmaya ve kardeşinin siyasi nedenlerle seçtiği adam olan Arturo Bucklaw ile evlenmeye ikna eden papaz Raimondo Bidebent vardır (Ashbrook, 1982, s.94).

Donizetti ve Cammarano, Lucy ve Edgar arasındaki aşkı operanın merkezine almayı tercih etmiştir. Bununla birlikte, romanın hikâyeye doğrudan katkısı olmayan unsurlar da metinden çıkarılmıştır. Ancak bu sadeleştirme çabasına rağmen, geriye hâlâ geleneksel bir operaya kıyasla oldukça büyük bir topluluk ve uzun bir müzikal yapı kalmıştır. Romanla opera arasındaki en dikkat çekici fark ise, operadaki ünlü delirme sahnesi olmuştur. Scott'un metninde böyle bir sahne yer almazken, Cammarano sahne deneyimi sayesinde bu bölümü dramatik olarak genişletmiş ve Donizetti ile birlikte operanın en etkileyici sahnelerinden birini yaratmıştır (Pipes, 1990, s. 67-69).

Lucia'nın akıl sağlığındaki bozulma, operanın sonunda onu ölüme sürükleyen derin bir ruhsal yıkıma dönüşmüştür. Aslında zihinsel rahatsızlığın ilk ipuçları, Lucia'nın I. perdedeki halüsinasyonlara varan davranışlarında gözlemlenir. Bu sahne, izleyiciye Lucia'nın zihinsel dengesizliği ve hayal dünyasına yönelme eğiliminin ilk işaretlerini verir. Bu erken belirtiler, III. perdedeki zihinsel çöküş ve ölüm sahnesinin izleyici açısından daha inandırıcı ve etkileyici algılanmasını sağlar.

II. Perde başladığında, diplomatik bir görev için Fransa'ya giden Edgardo'nun ayrılığının üzerinden iki ay geçmiştir. Bu süre zarfında Edgardo, Lucia'ya düzenli olarak mektuplar göndermiş; ancak bu mektuplar Enrico tarafından engellenerek Lucia'ya hiçbir zaman ulaştırılmamıştır. Edgardo'dan haber alamayan Lucia, onun artık kendisini sevmediğini düşünmeye başlar. Bu durumdan faydalanan abisi Enrico, ailelerini içinde bulundukları maddi sıkıntılardan kurtarmak için Sir Arturo Bucklaw ile Lucia'yı evlendirmeyi planlar. Kardeşini baskıyla bu evliliğe ikna eden Enrico, ona evlilik sözleşmesini imzalatır. Tam bu sırada Edgardo kaleye geri döner ve odaya girerek Lucia'ya olan aşkını dile getirir. Ancak evliliğin gerçekleştiğini öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve Lucia'yı sadakatsizlikle suçlar. Bu sarsıcı olay, Lucia'nın ruhsal dengesini altüst eder ve Edgardo'nun kaleden ayrılmasının ardından derin bir duygusal çöküşe yol açar.

3.1. Lucia'nın Delirme Sahnesinin Psikolojik Analizi ve Müzikal Yansımaları

Lucia di Lammermoor operasının *mad scene* olarak tasarlanan III. perdesinin ikinci sahnesi, dramatik yapı açısından eserin en yoğun ve çarpıcı bölümüdür. *Grand aria* formunda bestelenen bu sahnenin yapısı *reçitatif-cavatina-reçitatif-cabaletta* düzeninde kurgulanmıştır. Reçitatif bölümü, geleneksel kalıpların aksine *cavatina*dan belirgin şekilde uzundur; 132 ölçülük bu bölümün ardından gelen *cavatina* 32 ölçü uzunluğunda yazılmıştır. Donizetti, Lucia'nın cinayet sonrası ilk kez sahneye çıktığı bu bölümün başındaki reçitatifi olukça uzun tutarak ve karakterler arası diyaloglarla genişleterek dramatik etkiyi artırmıştır. Geleneksel solo reçitatif yerine Lucia, Enrico ve Raimondo arasında geçen lirik bir üçlü tercih edilmiş, bazı kısımlarda ise koro da bu yapıya dâhil edilmiştir (Pipes, 1990, s. 71, 78-79). Tablo 1'de delirme sahnesinin müzikal bölümlerinin yapısı gösterilmiştir. Bu sahne her biri bir reçitatif bölümüyle başlayan, *cavatina* ve *cabaletta*nın standart çift arya yapısında düzenlenmiştir.

Tablo 1
Lucia'nın Delirme Sahnesinin Müzikal Yapısı (Pipes, 1990, s. 70)

Lucia di Lammermoor - Diagram of the Scene

I RECITATIVE	Chorus "Oh giusto cielo" C Minor Andante	Lucia "Il dolce suono"	Lucia "Ohimè, sorge il A♭ Minor Allegro vivace	Lucia "Sparsa e di rose" E♭ Major Andante
II CAVATINA	Lucia "Alfin son tua" E♭ Major Andante	Normanno Raimondo Chorus "Abbi in si crudo stato" E♭ Minor	Lucia "Del ciel clemente" E Major Cavatina melody returns	
III RECITATIVE	Raimondo Enrico Chorus "S'avvanza Enrico" C♭ Major Allegro	Extended recitative with interpolated arioso phrases	Trio: Lucia Enrico Raimondo Allegro mosso	
IV CABALETTA	Lucia "Spargi d'amaro pianto" E♭ Major Moderato	Enrico Raimondo Chorus Più mosso	Lucia "Spargi d'amargo pianto" Cabaletta melody returns	Stretto Lucia Enrico Raimondo Chorus Più allegro

Başlangıçta Lucia ve Enrico'nun düğün töreni kutlaması yapılırken, atmosfer kısa sürede derin bir trajediye dönüşür. Davetlilerin kutlama için bir araya geldiği sırada, aile dostları olan

Ashton'ların papazı Raimondo, Lucia'nın yeni kocasını öldürdüğü haberini getirir ve sahnede büyük bir kırılma anı yaşanır. Bu trajik haberin ardından Lucia elinde kanlı hançerle sahneye girer. Lucia'nın kanlar içindeki gelinliği, solgun yüzü ve darmadağınık saçları görsel açıdan sarsıcı bir etki yaratır. Lucia'nın zihinsel ve ruhsal çöküşü hayalet görünümüyle delirme sahnesinin operadaki karşılığı olarak resmedilmiştir. Bu sırada orkestra tarafından çalınan flüt veya birçok modern rejide daha hayali bir etki yaratmak amacıyla solo cam harmonika, Lucia'nın gerçeklikten kopuşunun müzikal bir işaretidir. Yüksek perdeden çalınan motif, onun zihinsel kırılmasını sembolize eder. Bu solo çalgı, karakterin iç dünyasındaki kırılganlığı ve maddi dünyadan soyutlanışını temsil eder. Lucia bu sahnede ağır bir psikotik epizod yaşamaktadır. Sanrılar içindedir; Edgardo ile yeniden bir araya geldiğini hayal eder ve mutlu olur. I. perdedeki çeşme başı buluşmasını zihninde yeniden canlandırırken, kalbinin titrediğini ve damarlarında garip bir ürperti dolaştığını söyler. Donizetti burada müzik aracılığıyla Lucia'nın içsel dünyasındaki çalkantıyı dramatik biçimde ifade eder: melodik çizgiler sık sık yön değiştirir, modülasyonlar ani ve beklenmedik biçimde gerçekleşir, ritmik yapı zaman zaman kesintiye uğrar. Bu müzikal biçimsizlik, Lucia'nın düşüncelerinin mantıksızlığını, duygularının tutarsızlığını ve gerçeklikten kopuşunu temsil eder. Bu sahnenin doruk noktası, Lucia'nın Edgardo'yla evleneceğini hayal ederek yoğun bir sevinç yaşayarak söylediği kısımdır. Bu noktada besteci, koloratur tekniklerinden geniş biçimde faydalanarak karakterin duygusal taşkınlığını ses aracılığıyla somutlaştırmıştır. Kadans ve süslemeler, yalnızca virtüözite göstergesi değil, aynı zamanda karakterin içsel karmaşasının dışavurumudur. Ancak bu kısa süreli *Öfori* (*Euphoria)*, Lucia'nın zihninde aniden beliren hayalet imgeleriyle bölünür. "Hayalet!" diye bağırarak duyduğu korkuyu ifade eder; burada vokal partisinde *spaventata* (korkmuş) müzikal ifadesi yer alırken, müzikte korku duygusu kromatik ve parçalı ilerleyen motiflerle pekiştirilir. Tekrar çeşme başındaki hayaline döner. Lucia'nın zihni, gerçeklik ve hayal arasında gidip gelir. Bu gelgit, özellikle tamamlanmamış ve kırık melodik yapılarla müzikte karşılık bulur. Sadece Edgardo'ya dair halüsinasyonlar gördüğü anlarda müzik belirli bir yapısal bütünlük kazanır. Edgardo'yla ilgili hayaller kurduğu bölümlerin kompozisyonu daha tutarlı ve müzikal olarak tamamlanmış pasajlara sahiptir (Christenson, 2017, s.17-22). Tablo 2'de yukarıda analizi yapılan I. Reçitatif ve Cavatina bölümünün Türkçe sözlerine yer verilmiştir.

Tablo 2
I. Reçitatif ve Cavatina bölümünün sözleri (Donizetti, 1926, s.190-196)

Tatlı ses, sesinin sesi çarptı bana!
Ah! O ses buraya, kalbimin özüne düştü!
Edgardo! Tekrar seninim.
Düşmanlarınızdan kaçtım.
Göğsümden buz gibi bir soğuk geçiyor!
Ayağım titriyor! Her zerrem titriyor!
Gel, bir süre çeşmenin başında otur benimle.
Eyvah! Korkunç hayalet yükseliyor ve bizi ayırıyor! Eyvah! Eyvah!..
Sığınalım, Edgardo, buraya sunağın dibine.
Güllerle dolu! Söyle bana, göksel bir ezgi duymuyor musun?
Ah! Düğün ilahisini çalıyorlar!...
Ah, hissettiğim sevinç, ah, hissettiğim sevinç ve kelimelerin ifade edemediği!
İşte papaz!
Bana sağ elini ver! Ah, mutlu gün! Ah, mutlu!
Sonunda seninim, sonunda sen benimsin, bana verildin,
Bana bir ilahiyat tarafından verildin.

Lucia'nın hayal dünyasındaki huzur anları bir anda tekrar bölünür. Kocasını öldürdüğü için Lucia'ya öfkelenen Enrico içeri girer. Lucia yeniden gerçeklikle yüzleşir fakat zihni bu gerçekliği

reddeder. Enrico'yu Edgardo sanarak ona sevgi dolu sözler söyler ve geçmişte onu neden anlayamadığını sorgular. "Ona kızmaması için yalvarır; sonuçta evlilik senedini sadece bir kardeşin zulmünün kurbanı olduğu için imzaladığını söyler" (Donizetti, 1926, s.201-203). Bu andan itibaren, karakterin gerçeklik algısı tamamen çökmüştür. "Beni bırakma!" diye bağırırken zihninde ölüm fikri belirir. Lucia kendi ölümünü neşeli, hatta neredeyse oyuncu bir temayla seslendirir; temanın artikülasyonları kesik kesiktir. Lucia'nın Edgardo'yla cennette kavuşacağını düşünerek seslendirdiği trill, onun ölümle kurduğu romantik hayali zirveye taşır ve izleyiciye yaklaşmakta olan trajediyi önceden sezdirir. Nitekim sahne ilerledikçe bu sezgi doğrulanır. Operanın devamında Edgardo, Lucia'nın ölüm haberini aldıktan sonra intihar ederek hayatına son verecektir. Sahnenin sonunda, koro bir süre daha devam ettikten sonra durur ve söz Lucia'ya bırakılır. Bu dramatik yapı, seyircinin dikkatini tamamen Lucia'nın son anına odaklar. Yüksek perdeden seslendirdiği son cümlelerini söyledikten sonra hizmetçisi Alice'in kollarına düşer ve yaşamını yitirir. Bu an, hem dramatik hem müzikal olarak sahnenin kapanışı ve karakterin yaşadığı trajedinin sonudur (Christenson, 2017, s. 22-24). Tablo 3'te Cabaletta bölümünün Türkçe sözlerine yer verilmiştir.

Tablo 3
Cabaletta bölümünün sözleri (Donizetti, 1926, s. 206-216)

Acı gözyaşlarıyla, yeryüzü örtümü serdim, Ben gökyüzünde dua ederken, senin için dua ederken. Sadece sen oraya vardığında cennet benim için güzel olacak! Ah! Senin yanında son nefesimi vereyim, Sana yakın, sana yakın!

Lucia'nın delirmesi, konunun gerçek bir olaya dayanması nedeniyle izleyici açısından daha inandırıcı hale gelmektedir. Her ne kadar söz konusu olayın ayrıntıları tam olarak bilinmese de, anlatıya göre gelin odasında yaşanan bir olay, genç kadının tedavi edilemeyecek düzeyde zihinsel bir çöküş yaşamasına neden olmuştur. Operanın librettisti Salvadore Cammarano, bu gerçeklikten yola çıkarak sahneyi dramatik bir biçimde yeniden kurgulamış; gelinin cinayet işledikten sonra düğün kutlamalarına geri dönmesi şeklinde bir düzenlemeyle gerilim dozunu en üst seviyeye taşımıştır. Operaya kaynaklık eden romanın yazarı Sir Walter Scott, erken 19. yüzyıl tıp literatüründe yer alan ve tedavisi mümkün olmayan akıl hastalıklarını karakterlerin psikolojisine yansıtarak anlatıya daha güçlü bir gerçeklik duygusu kazandırmıştır. Lucia'nın şiddet eylemine yol açan ruhsal rahatsızlık, o dönemde *frenzy* (*phrensie*) olarak adlandırılmış ve deliliğin ileri bir aşaması olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, Lucia için bir kurtuluş mümkün değildir; romanda olduğu gibi operada da umutsuzluk içinde önce akıl sağlığını kaybeder sonrasında yaşamını yitirir (Pipes, 1990, s.111-113).

SONUÇ

Nörosifiliz nedeniyle hayatını kaybeden G. Donizetti Romantik Dönem opera repertuvarında yer alan en büyük psikoz ve delirme sahnelerini bestelemiştir. *Lucia di Lammermoor* operasındaki delirme sahnesi, yalnızca dramatik bir doruk noktası değil, aynı zamanda başkarakterin psikolojisini, yaşadığı trajediyi ve ölümünü seyirciye aktaran en etkileyici bölüm olmuştur. Bu sahne, 19. yüzyıl edebiyatı ve sanatsal üretiminde öne çıkan delilik temasının müzik aracılığıyla nasıl yeniden kurgulanabileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır Karakterin deliliğini inandırıcı bir biçimde yansıtabilmek için, sahnedeki olay örgüsü ile Lucia'nın seslendirdiği grand aria'nın metni ve müziğinde gerekli tüm dramatik unsurlar bir araya getirilmiştir. Diğer yandan konunun tarihi bir olaya dayandırılması da bu gerçekliğin seyirci için inandırıcı olmasında rol

oynamaktadır. Bu yüzden ailesi tarafından ihanete uğrayarak sevmediği bir adamla evlendirilen Lucia'nın ruhsal bunalıma girip delirmesi kabul edilebilir boyuttadır. Cammarano librettoyu inandırıcılığı yüksek ve dramatik aksiyonu başarılı bir şekilde kurgulamıştır. Bunu yaparken karakterin zihinsel dengesizliğini gösteren reçitatifler kullanmış ve Lucia'ya hayali karakterlerle diyalog yazmıştır. Lucia zıt duygusal durumlar arasında gidip gelirken müzikle de bu durum yansıtılmıştır. Bestecinin olağanüstü bir üslupla deliliği tasvir etmesi sahnenin dramatik yönden başarılı olmasını sağlamıştır. Bu sahne koloratur pasajları, kesik ifadeler içeren vokal çizgileri ve orkestrada alışık olunmayan enstrüman tınıları ile izleyiciyi derinden etkiler. Bu sahnede yaşanan trajedi sadece bireysel bir yıkımı değil, aynı zamanda dönemin kadınlık algısına, zihinsel sağlıkla ilgili toplumsal tutumlara ve edebiyat ile sahne sanatları arasındaki dönüşüm ilişkisine dair çok katmanlı bir anlatı sunar. Walter Scott'un politik ve tarihsel bağlamda şekillendirdiği anlatı, Donizetti'nin bestecilik vizyonuyla birleşerek soperada evrensel bir insanlık dramına dönüşmüştür. Lucia'nın delirme sahnesi, 19. yüzyıl romantik opera geleneğinde sıkça karşılaşılan "delirmiş kadın" figürünün en çarpıcı ve etkileyici örneklerinden biri olarak geçmişten günümüze sahne üzerindeki etkisini sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Altar, C. M. (1993). *Opera Tarihi I*. Kültür Bakanlığı.

Ashbrook, W. (1982). *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press.

Balsam, G. R. (2017). Lucia di Lammermoor goes MAD. *A History of the Operatic Mad Scene*. Ava opera blog. https://avaoperablog.typepad.com/avaoperablog/2017/02/a-mad-scene-is-generally-designed-as-a-vocally-intense-showcase-of-insanity-in-an-opera-or-play-a-popular-convention-of-the.html

Christenson, R. (2017). *Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas*. Senior Honors Thesis, Liberty University.

Donizetti, G. (1926). *Lucia di Lammermoor*. Piano-Vocal Score. Schirmer

Erfurth, A. & Hoff, P. (2000). Mad Scenes in Early 19th-Century Opera. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, Vol. 102, No. 4: 310-313.

Le Kay, J. N. (2021). *Singing Madness: Three Performative Analyses of the "Mad Scene" from Lucia di Lammermoor*. Master Thesis, Rhodes University.

Miller, C. (2015). *The Evolution of Madness: the Portrayal of Insanity in Opera*. Honors Theses, Eastern Kentucky University.

Peschel, E., & Peschel, R. (1992). Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness. *The Yale Journal of Biology and Medicine*, *65*(3).

Pipes, C. F. (1990). *A Study of Six Selected Coloratura Soprano "Mad Scene" in Nineteeth Century Opera*. LSU Historical Dissertations and Theses. Louisiana State University.

Tziboula, A., & Tsonou, A. M. R. (2025). Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti and Vincenzo Bellini: A comparative study of their libretto themes. *Online Journal of Music Sciences*, *10*(1), 1-15.

Yener, F. (1992). *100 Opera*. Bateş.

Willier, S. A. (1989). Madness, the Gothic, and Bellini's Il Pirata. *The Opera Quarterly*, Vol. 6, No. 4: 7-23.

Willier, S. (2002). Mad Scene. *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007756

MEKÂN VE SANAT: DUVAR RESİMLERİ[1]

Selin GÜNEŞTAN[2]

Öz

Yaratılışından itibaren kendisini ifade edebilme, duygu, düşünce ve hislerini dışa vurabilme isteği yaşayan insanoğlu bu arzusunu sanatla gerçekleştirmiştir. Bu karşı konulamaz isteğin gerçekleşmeye başladığının en net kanıtı ellerindeki yetersiz malzemelerle resmetmeye çalıştıkları mağara duvar resimleridir. Mağara duvar resimlerinden günümüze tarihsel süreç incelendiğinde zaman içinde ekonomik ve teknolojik değişimlerle birlikte gelişen malzemelerle yaşam alanlarında, yaşam biçimine uyum sağlayan sanatsal çalışmaların yapılmaya devam edildiği görülmektedir. Buradan hareketle araştırmanın amacı mekan olgusuna ve sanatsal amaca uygun olarak bireylerin zaman geçirdiği kamusal alanlarda yapılan duvar resim uygulamalarının tarihsel gelişiminin incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda "duvar resmi, fresk, grafiti, kamusal alan, mekan, mozaik ve mural" anahtar kelimeleriyle alan yazın taraması yapılarak duvar resimlerinin mekân, malzeme ve sanatsal gelişimini konu alan teorik ve görsel kaynaklar (kitap, tez, makale vb.) incelenerek derlenmiş ve araştırma sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Duvar Resmi, Grafiti, Kamusal Alan, Mekân, Mekan ve Sanat, Mural.

Space and Art: Wall Paintings

Abstract

Since the day of creation, human beings have had the desire to express themselves and to express their feelings, thoughts and emotions, and they have realized this desire through art. The clearest evidence that this irresistible desire was beginning to come true was the cave wall paintings they tried to paint with the insufficient materials at their disposal. When the historical process from cave wall paintings to the present day is examined, it is seen that artistic works that adapt to lifestyles continue to be made in living spaces with materials that develop with economic and technological changes over time. Based on this, the aim of the research is to examine the historical development of wall painting practices in public spaces where individuals spend time in accordance with the spatial phenomenon and artistic purpose. For this purpose, the literature was scanned with the keywords "mural painting, fresco, mosaic, space, public space" and the space, material and artistic development of the murals were examined and compiled.

Keywords: Wall Painting, Grafiti, Public Space, Space, Art, Space and Art, Mural.

GİRİŞ

Duygu ve düşüncelerini özgürce ifade ederek kendisini anlatabilme ve aktarabilme isteği yaşayan insanoğlu bu isteğini türlü arayışlarının sonunda keşfetmiş olduğu sanatla gerçekleştirmiştir. Özsoy (2015) insanların her zaman bazı şeyleri anlamaya ihtiyaç duyduklarını; bu yolla ruh ile bedeni, zekayla duyguyu, zamanla mekanı ve yaşantılarındaki olayları birbirleriyle ilişkilendirebildiklerini vurgulayarak bu bağlantıları ve açıklayamadıkları başka şeyleri ifade edebilmek için de sanatı keşfettiklerini belirtmektedir. Paleolitik çağa uzanan hikayesinde iç dünyasını yalın bir şekilde aktarabilme, kendisini sözel dünyanın dışına çıkarak anlatabilme arayışının sonunda yolu sanatla kesişen insanoğlu elindeki yetersiz malzemelerle yaşamlarını sürdürdükleri mekanları resmetmiştir. Uzun süre yaşam alanları olan mağaraların duvarlarını resmetmeleriyle başlayan bu kültürel serüven zaman içinde toplumsal, ekonomik ve teknolojik değişimlerle birlikte gelişen farklı malzemelerle günümüzde de yaşam alanlarında, toplumların

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1. yazar: %100

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi, Görsel Sanatlar Eğitimi Bölümü, selin.gunestan@mgu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8612-7568

yaşam biçimlerine uyum sağlayan sanatsal çalışmaların yapılmasıyla devam etmektedir. Heidegger (2014) de mimariye ve resme ilişkin eserlerin kamuya açık yerlerde, kiliselerde, evlerde görülebildiğini belirtmektedir. Buradan hareketle araştırmada, mekan olgusuna ve sanatsal amaca uygun olarak bireylerin zaman geçirdiği kamusal alanlarda yapılan duvar resim uygulamalarının mekân, malzeme ve sanatsal gelişiminin incelenmesi hedeflenmiştir. Araştırmanın ana amacına hizmet eden "duvar resmi, fresk, grafiti, kamusal alan, mekân, mekan-sanat ve mural" anahtar kelimeleriyle alan yazın taraması yapılarak konuyla yakın ilişkili kaynaklar (kitap, tez, makale, görsel vb.) incelenmiş, kavramsal çerçeve oluşturulmuş ve sonuca ulaşılmıştır.

Duvar Resimleri

Mimarinin temel iskeletini oluşturan önemli birer yapı elemanı olan duvar, aynı zamanda mekanlara estetik karakter kazandıran görsel bir öğedir. Turan ve Sönmez (2021) de duvarların mimarinin en önemli parçasını oluşturduğunu, boşluğun sınırsal çizgilerini ve formlarını belirlediğini ifade etmektedir. Tarih öncesi dönemden günümüze kadar insanların bir anlatım ve ifade aracı olarak resmederek kullandığı duvarlar, mekan ve sanat ilişkisini ortaya açıkça ortaya koymaktadır.

Buzul Çağ'da yaşayan mağara dönemi insanları için mekan kavramının tanımı sığınakları olan mağaralardan ibarettir. İlk insanların yaşamlarını sürdürdükleri mağaraların duvarlarına duygu ve düşüncelerini ifade etmek amacıyla yaptıkları duvar resimlerini; günlük yaşam biçimleri, inanç sistemleri, ritüelleri ve eğlence anlayışları gibi sosyal hayatlarıyla ilgili bilgileri günümüze taşıyan önemli birer tarihi kaynak olarak değerlendirmek mümkündür. Özsoy (2003) da ilk insanların ataları için söyledikleri ilk şarkılardan, yaptıkları ilk danslardan ve avcıların avlarını ilk kez mağara duvarlarına resmetmelerinden bu yana sanatın, insan yaşantısının betimlenmesini, anlatılmasını ve kökleştirilmesini sağladığını ifade etmektedir. Gombrich (2002) te "Sanatın Öyküsü" isimli kitabında mağara duvar resimlerinin insan becerisinin en eski izlerinden biri olduğunu ifade ederken, arkeologların 19. yüzyılda İspanya ve güney Fransa'da bulunan mağara duvarlarında ve kayalar üzerinde canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen bu hayvan görsellerini ilk kez görüldüklerinde buzul çağı insanlarınca yapılmış olabileceklerine inanmadıklarını belirtmektedir. Gombrich bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçların, çoğunlukla birbirlerinin üzerinde düzensiz bir şekilde boyanmış ya da kazanmış olan hayvan resimlerini onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kişiler tarafından resmedildiğini veya kazıdığını ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Mağara duvar resimleri dönem insanlarının, detaylarıyla yapmış oldukları gerek insan gerekse hayvan tasvirleri ve kullandıkları doğal pigmentli renklerle sadece birer avcı değil aynı zamanda gözlem gücü kuvvetli, yetenekli birer sanatçı olduklarını da göstermektedir.

Tarih öncesi dönemin dünyasına açılan eşsiz bir pencere olan mağara duvar resimlerinin yapımında hayvan kemiklerinden hazırlanan küçük aletler ile çoğunlukla kırmızı, sarı, kahverengi ve siyah renklerin elde edildiği doğal boyalar, hayvan yağları ve toprak gibi oldukça sınırlı malzemeler kullanılmış olması dikkat çekmektedir. Hayvan kemiklerinden hazırlanan küçük aletler yardımıyla kazıma tekniği kullanılarak kenar çizgilerinin oluşturulmasının ardından renklendirildikleri ya da parmak yardımıyla direkt duvarla temas edilerek yüzeyin boyandığı bilinmektedir.

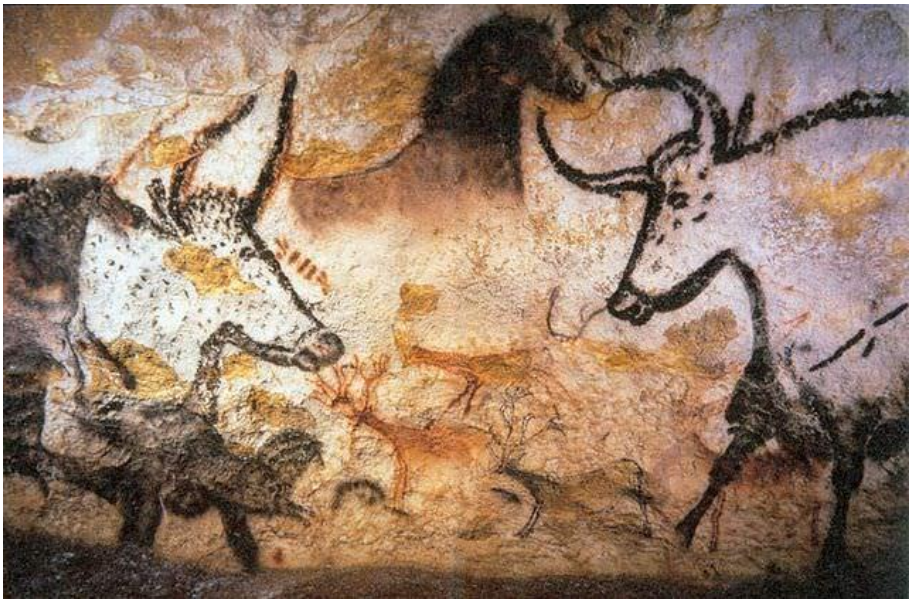
Altamira Mağarası, İspanya'nın kuzeyindeki Cantabria bölgesinde yer alan, içinde tarih öncesi döneme ait çizimlere ev sahipliği yapan 36.000 yıl öncesine tarihlenen Paleolitik bir mağaradır. Mağaranın duvarlarında, kırmızı, siyah ve sarı doğal pigmentlerden elde edilmiş boyalarla renklendirilmiş bizon, geyik, at ve yarı mamut gibi hayvan figürleri bulunmaktadır. İnsanlığın ilk sanat eserleri olarak kabul edilen bu benzersiz resimler, Paleolitik dönemin sanatsal ve kültürel

mirasının en özel ve güzel örneklerinden sayılmaktadır. Altamira Mağarası, 1985 yılında UNESCO tarafından Dünya Mirası Listesine alınmıştır.

Görsel 1. Bizon -Altamira Mağarası Duvar Resmi, İSPANYA

Mağara duvar resimlerinin en önemli örneklerinin bulunduğu yerlerden biri olarak kabul edilen Lascoux mağarası, 12 Eylül 1940 yılında Fransa'nın Güney Batısında keşfedilmiştir. Tüm dünyada ses getiren keşfin ardından Paleolitik döneme ait bir mağara kompleksi olarak ün kazanan mağara, sanat tarihçileri ve arkeologlar için oldukça büyük bir öneme sahiptir. Mağaranın duvarlarında döneme ait kültürel ifade açısından önem taşıyan yaklaşık beş metreyi bulan ana hatlarıyla çizilen insan ve hayvan figürleri ile av sahneleri ve soyut figürlere ait duvar resimleri bulunmaktadır.

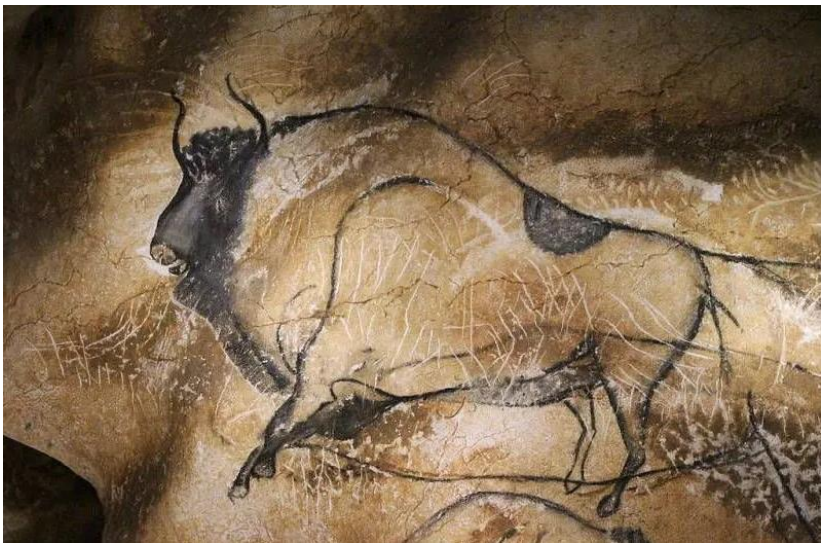
1963 yılında koruma amacıyla ziyaretlere kapatılan mağaranın içinde bulunan duvar resimlerinin replikalarının olduğu müzeler açılarak ziyaretçilere sunulmuştur.



Görsel 2. Lascoux Mağarası Duvar Resmi, FRANSA

Tarih öncesi döneme ait yer altı sanatını yansıtan bir diğer önemli mağara Chauvet Mağarasıdır. Fransa'nın Güneyinde bulunan mağara 1994 yılında 3 bilim insanı tarafından keşfedilmiştir. Bilim insanları tarafından mağaradan alınan örneklerle yapılan testler sonucunda duvarlarda bulunan çizimlerin yaklaşık olarak 35.000 ila 36.000 yıllık geçmişlerinin olduğu tespit edilmiştir. Bu önemli tespit sanat tarihinin yeniden yazılmasına ve o dönemin insanlarına ilişkin geliştirilen teorilerin değişmesine sebep olmuştur.

Mağarada neredeyse mükemmel durumda olan tarih öncesi duvar resimleri incelendiğinde, avcı olan dönem insanları tarafından özellikle av hayvanlarının betimlendiği ve avcılık hikayelerine ait sahnelerinin resmedildiği görülmektedir. Bu resimler günümüze kadar keşfedilmiş en eski figüratif duvar resimleri olma özelliği taşımaktadır.



Görsel 3. Bizon, Chauvet Mağarası, FRANSA

Konya'nın Çumra ilçesinde bulunan Çatalhöyük'te 1958 yılında yapılan kazılar sonucunda Neolitik Çağa (Cilalı Taş Devri) ait, tarihteki ilk yerleşim yeri olduğu tespit edilen yapılar bulunmuştur. Arkeolojik kalıntılar üzerinde yapılan incelemelerde Neolitik Çağ dönem insanlarının yaşam alanlarını oluşturan mekanların iç duvarlarını resimlendirildiği tespit edilmiştir. Sıvalı duvarlar üzerine yapılan sarı, siyah ve özellikle kırmızı rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı resimlerde; geometrik ve dairesel şekiller, el ve ayak izleri, insan ve hayvan figürleri, av sahneleri ve günlük yaşama ilişkin resimler yapılmıştır.

2012 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınan Çatalhöyük ile birlikte yerleşik hayata geçen insanların toplumsal gelişimleriyle birlikte yaşadıkları ve zaman geçirdikleri mekanların özellikle iç duvarlarında ellerindeki malzemelerle ve zaman içinde geliştirdikleri tekniklerle duvarları resmetmeye devam etikleri bilinmektedir. Zaman içinde kültür kavramının ortaya çıkmasıyla beraber her döneme ait farklı konuları içeren, farklı yapım teknikleri gösteren duvar resimleri bulunmaktadır. Özellikle kilise ve manastırlarda yani insanların ibadetleri için zaman geçirdikleri mekanlarda, temasını dini konuların oluşturduğu mozaik ve fresk teknikleriyle yapılmış duvar resimlerine oldukça sık rastlanmaktadır.

Birbirinden farklı, küçük, üç boyutlu parçaları bir yüzey üzerinde yanyana getirerek resim oluşturma tekniğine ve sonunda ortaya çıkan esere "mozaik" denir. Mekanların duvarlarını süsleyen resimlerin yapımında çokça kullanılan tekniklerden biri olarak karşımıza çıkan mozaik sanatında kompozisyonu uygulayan birçok kişi bulunmaktadır. Büyük incelik ve zaman gerektiren mozaikler genel olarak duvar üzerinde kullanılsa da zeminlerde de kullanılabilmektedir.

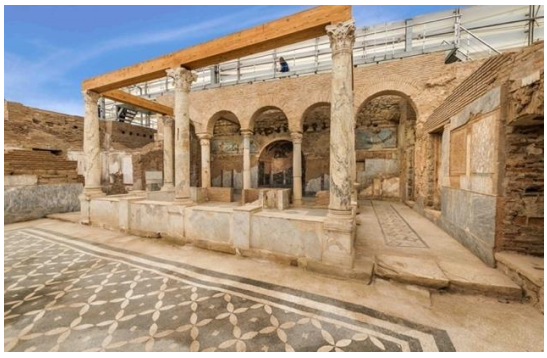
Görsel 4. Çingene Kız (Maenad), Zeugma Müzesi, Gaziantep/TÜRKİYE

Bir diğer duvar boyama tekniği de birçok sanat akımında mimariye etki ederek mekanların duvarlarında sıklıkla kullanılmış olan Fresk'tir. Fresk tekniğinin en önemli özelliği yaş sıva

üzerine, sıva kurumadan yapılmasıdır. Bu nedenle freskler tekniğiyle yapılmak istenilen duvar resimleri yapılabilmesi için çizenin de uygulayanın da aynı kişi olması gereklidir. Fresklerde arka plan rengi mavidir. Fresk tekniği altın çağını 14. yüzyılın 2. yarısında başlayıp 16. yüzyılın 2. yarısında sona eren Rönesans döneminde yaşamıştır.

Görsel 5. Son Akşam Yemeği, Fresk, 1495-1498, Leonardo da Vinci, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milano/İTALYA

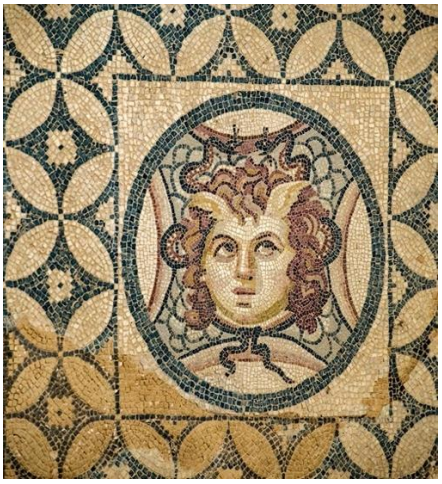
Efes örenyeri sınırları içinde yer alan, iç duvarlarında ve zeminlerinde bulunan mozaik ve freskleriyle ünlü Yamaç Evleri (3-7. yy.) bu teknikler için verilebilecek en özel örneklerden biridir. Roma dönemine ait yedi evden oluşan Yamaç Evler'inin duvar ve zeminlerinde Antik Yunan ve Roma mitolojisi ile günlük hayattan sahneler, balık ve kuş gibi hayvan tasvirlerini içeren mozaik ve freskler bulunmaktadır.



Görsel 6-7. Yamaç Evler, Efes Örenyeri, Selçuk/İZMİR

Görsel 8. Yamaç Evler, Duvar resimleri, Fresk, Efes Örenyeri, Selçuk/İZMİR

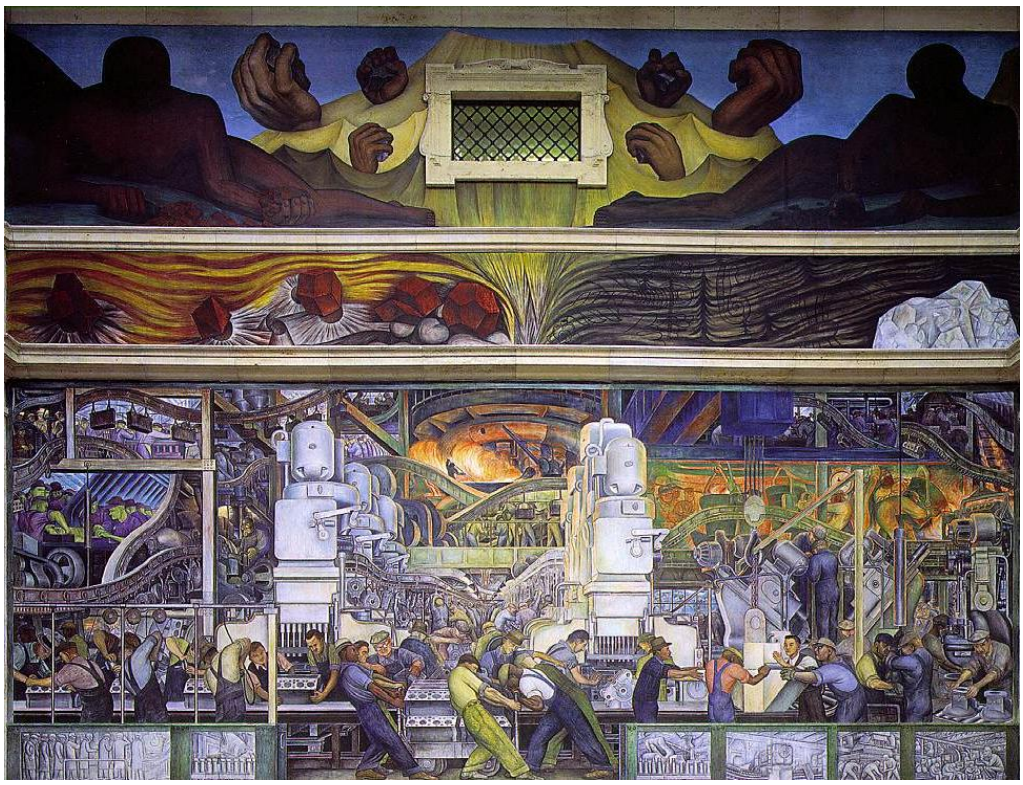
Görsel 9-10. Yamaç Evler, Duvar resimleri, Fresk, Efes Örenyeri, Selçuk/İZMİR



Görsel 11. Yamaç Evler, Duvar resimleri, Fresk, Efes Örenyeri, Selçuk/İZMİR

Tarih öncesi dönemde yaşayan insanların kendilerini ve düşüncelerini ifade edebilmek amacıyla resmetmeleriyle başlayan duvar resimlerinin serüveni 19. yüzyılda duraklama dönemine girmektedir. Gelişen dünyayla birlikte sanatsal malzemeler de gelişmeye başlamakta ve karşımıza tuval resmi çıkmaktadır. Üzerine resim yapılarak duvarlara asılan tuval bezleri 19. yüzyıl duvar resimlerini oluşturmaktadır.

20. yüzyıla gelindiğinde duvar resim yapımında kullanılan malzemelere alternatif olabilecek yeni malzeme olanaklarının artması konusunda ilerlemeler gerçekleşmiştir. Özellikle boyaların, hava şartları başta olmak üzere birçok olumsuz durumdan daha az etkilenmesi için türlü arayışlara girilmiş ve bunun sonucunda akrilik boyalar keşfedilmiştir. Keşfedilen bu boyalar teknoloji yardımıyla geliştirilerek yağlı boyanın aksine duvara sabitlenebilen, akması önlenebilen ve çeşitli olumsuz hava durumlarına karşı daha dayanaklı hale getirilmiştir. İlk olarak Meksikalı sanatçılar Dieogo Rivera, Jose Clemente Orozco tarafından duvar resimlemede kullanılan akrilik boyalara zaman içinde talep artmıştır. 19. yüzyılda duraklama dönemine giren duvar resmi 20. yüzyılda yeniden doğuşunu yaşamıştır. Duvar resmi artık sadece insan ve hayvan figürlerinden ya da av sahnelerinden oluşan anlatımlardan çıkıp sanatçının toplumsal sorunları kendince ele alarak halka sunabildiği bir ifade aracı olmuştur. Özellikle Meksika da yükselen duvar resim sanatının sadece ev içi mekanlar ya da sokaklarda değil aynı zamanda devlet kurumlarının iç ve dış cephelerinde de yapıldığı görülmektedir. Bu resimlerin konularını özellikle Meksika'yı yansıtan sahneler oluşturmaktadır.



Görsel 12. Diego Rivera, Detroit Endüstri Güney Duvarı, Fresk, 1933

Günümüzde ise gelişen yüksek boya teknolojisiyle birlikte sınırsız renk paletine sahip yağlı boya, akrilik boya, sprey boya gibi birçok yüzey boyalarıyla mekanların iç ve dış duvarlarına duvar resimleri yapılmaktadır. Oldukça yaygınlaşan duvar resimleri kamusal alanlarda da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. İnsanların yaşamlarını sürdürdükleri ve zaman geçirdikleri mekanlarda yapılan duvar resimlerinin en popüler olanlarının başında özellikle gençlerin yeteneklerini gösterme, toplumsal sorunlar ile duygu ve düşüncelerini özgürce yansıtabilme fırsatı buldukları "grafiti" uygulaması gelmektedir. "Resim çizerek verilen mesaj, iz bırakma, karalama" anlamında kullanılan grafiti sözcüğünün tanımından da anlaşılacağı üzere özellikle mesaj verme kaygısı taşıyan, içinde kimi zaman siyasi içerik barındıran yazılar ve sloganlar bulunduran resimler, çoğu zaman sprey boyalarla ya da air brush gibi boya püskürtme özelliği taşıyan araçlarla estetik bir kaygı olmaksızın kaldırımlara, sokaklara ve binaların duvarlarına resmedilmektedir. Balkır ve Kuru (2016) grafiti'nin bir tür görsel öykülemeye benzer yaratıcı halk ifadesinin bir biçimi gibi olduğunu belirtmektedir. Dışavurumcu bir sanat olan grafiti çalışmalarına verilebilecek en iyi örneklerden biri son zamanlarda dünyanın birçok yerinde resmettiği çalışmalarıyla dikkat çekerek ün kazanan sanatçı, aktivist Banksy'e ait eserlerdir.

Görsel 13. Beytüllahim, Grafiti, Banksy

SONUÇ

Araştırmanın metodolojisinden hareketle amaca hizmet eden anahtar kelimeler kullanılarak yapılan alan yazın taramasıyla elde edilen bilgiler sonucunda; yazının keşfinden çok daha önce sanatı keşfeden tarih öncesi insanların kendilerini ifade etmek için yaşam alanlarını yani mağara duvarlarını kullandığı; Paleolitik dönemin en etkileyici ve ayrıntılı sanat eserlerinden bazılarının resmedildikleri mağara duvarlarının büyüklüğü ve resimlerin detayları değerlendirildiğinde o döneme ait insanların oldukça yetenekli ve kuvvetli gözlem gücüne sahip oldukları; Duvar resimlerinin geçmiş dönemlerin günlük yaşam biçimleri, inanç sistemleri, ritüelleri ve eğlence anlayışları gibi sosyal hayatlarıyla ilgili bilgileri günümüze taşıyan önemli birer tarihi belge oldukları; Yaşanan kültürel, ekonomik ve özellikle teknolojik gelişim ve değişimlerle birlikte duvar resimlerinde kullanılan malzemelerinde çeşitlendiği ve alternatif malzemelerin çoğaldığı; Tarihsel süreç açısından değerlendirildiğinde duvar resimlerinin çağlar arası iletişimi ve etkileşimi sağlayan önemli birer sanatsal ifade biçimi olduğu; İnsanların tarih boyunca hayatlarını devam ettirdikleri mekanlarda farklı konu ve tekniklerle yaptıkları duvar resimleriyle kendilerini ifade etmeye günümüzde de devam ettikleri; Mağara duvarlarında, mezar odalarında, anıtsal yapılarda, günümüzde ise mekan iç ve dış duvarları ile kamusal alanlarda varlığını sürdüren duvar resimlerinin mekan-sanat ilişkisini özgün sanatsal ifadelerle güçlendirdiği ve sessiz duvarların dili olmaya devam ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Balkır, N. ve Kuru, A. Ş. (2016). *Sokak Sanatı ve Grafitinin Pedagojik Bir Yöntem Olarak İşlerliği*. İdil, 5(26), 1645-1658.

Gombrich, E.H. (2002). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi

Heidegger, M. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni.* De Ki.

Özsoy, V. (2003). *Görsel Sanatlar Eğitimi*. Gündüz Eğitim.

Özsoy, V. (2015). *Görsel Sanatlar Eğitimi. Resim-İş Eğitiminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri* (3. Baskı). Pegem A.

Turan, T. & Erçevik Sönmez, B. (2021). Duvar Resimlerinin Mimari Mekânlar Bağlamında Analizi. *Journal of Architectural Sciences and Application, 6*(1), 288-300. DOI: 10.30785/mbud.821836

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://www.worldhistory.org/image/3537/cave-painting-in-the-altamira-cave/ (Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2025)

Görsel 2: https://www.worldhistory.org/image/3539/cave-painting-in-lascaux/ (Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2025)

Görsel 3: https://www.arkhedergisi.com.tr/chauvet-magarası (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2025)

Görsel 4: https://www.ktb.gov.tr/TR-288622/zeugma.html (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2025)

Görsel 5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 6: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/efes-yamac-evler (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 7: https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=EFS02&DistId=EFS (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 8: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/efes-yamac-evler (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 9: https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=EFS02&DistId=EFS (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 10: https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=EFS02&DistId=EFS (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 11: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/efes-yamac-evler (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2025)

Görsel 12: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Rivera_detroit_industry_north.jpg (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2025)

Görsel 13: https://tr.wikipedia.org/wiki/Banksy#/media/Dosya:Bethlehem_Wall_Graffiti_1.jpg (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2025)

1932 ALMANYA CUMHURBAŞKANLIĞI SEÇİMLERİNDE ADAYLARIN SİYASAL REKLAM KAMPANYALARI[1]

Yasemin KESKİN YILMAZ[2] & Mehmet Barış YILMAZ[3]

Öz

1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri, Weimar Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen son cumhurbaşkanlığı seçimi olmuştur. Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde bağımsız aday Paul von Hindenburg, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin (NSDAP) desteklediği Adolf Hitler ve Almanya Komünist Partisi'nin (KPD) desteklediği Ernst Thälmann yarışmıştır. Hindenburg'un zaferiyle sonuçlanan cumhurbaşkanlığı seçimlerindeki siyasal reklam kampanyalarında adaylar, görsellerden yararlanarak Alman seçmenin oy verme kararı üzerinde etkin olmaya çalışmıştır. Bu açıdan adayların seçimlerde kullandığı görsellerin analizi, 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'ndeki siyasal reklam sürecine ışık tutulması açısından önem taşımaktadır. Çalışmada Hindenburg, Hitler ve Thälmann'ın siyasal reklam kampanyalarında hangi görsellerin kullanıldığı ve kullanılan görsellerde ne tür mesajların verildiği incelenmiştir. Çalışma kapsamında ulaşılan görsellerin seçmenlerin davranışları üzerinde nasıl etki oluşturduğu Söz Eylem Kuramı üzerinden analiz edilmiştir. Elde edilen bulgularda Hindenburg ve Hitler'in görsellerinde lider imajının ön plana çıktığı, Thälmann'da ise Komünizm'in vurgulandığı tespit edilmiştir. Bu açıdan çalışmada siyasal reklamlarda Hindenburg ve Hitler'in lider odaklı, Thälmann'ın ise parti ve ideoloji odaklı bir mesaj stratejisini gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Siyasal Reklam, Seçim Kampanyaları, Söz Eylem Kuramı, 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimi, Görsel Propaganda.

The Political Advertising Campaigns of Candidates in the 1932 German Presidential Elections

Abstract

The 1932 German Presidential Elections were the last presidential elections held in the Weimar Republic. Independent candidates Paul von Hindenburg, Adolf Hitler supported by the National Socialist German Workers' Party (NSDAP) and Ernst Thälmann supported by the Communist Party of Germany (KPD) ran in the presidential elections. In the political advertising campaigns in the presidential elections that resulted in Hindenburg's victory, candidates sought to influence the voting decision of German voters by using visuals. In this respect, the analysis of the visuals used by the candidates in the elections is important in terms of shedding light on the political advertising process in the 1932 German Presidential Elections. The study examined which visuals were used and what kind of messages were given in the visuals used in the political advertising campaigns of Hindenburg, Hitler and Thälmann. The effect of the visuals obtained within the scope of the study on the behavior of the voters was analyzed through Speech Act Theory. The findings determined that the leader image came to the fore in the visuals of Hindenburg and Hitler, while Communism was emphasized in Thälmann. In this respect, the study concluded that Hindenburg and Hitler

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %50, 2. yazar: %50.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, yasemin.yilmaz@ozal.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8178-0093

[3] Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, baris.yilmaz@ozal.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0928-2481

implemented a leader-focused message strategy in political advertisements, while Thälmann implemented a party and ideology-focused message strategy.

Keywords: Political Advertising, Election Campaigns, Speech Act Theory, 1932 German Presidential Election, Visual Propaganda.

GİRİŞ

1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri, 1929 Dünya Ekonomik Buhranı'ndan sonra Almanya'da gerçekleştirilen ilk cumhurbaşkanlığı seçimleri olmuştur. Bu seçimlerde Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) ile Almanya Komünist Partisi'nin (KPD) desteklediği adaylar ön plana çıkmış bu adaylara karşı ise bağımsız olarak seçime giren Alman General Paul von Hindenburg yarışmıştır. NSDAP'nin savunduğu Nazizm ideolojisi ile KPD'nin savunduğu Komünizm ideolojisi seçimlere damgasını vurmuştur. Bu nedenle 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'ndeki siyasal kampanya süreçlerinde ideolojik söylemler ön plana çıkmıştır. Diğer yandan Büyük Buhran'ın yol açtığı ekonomik yıkıma karşı adaylar ekonomiye yönelik vaatlerde bulunarak Alman seçmenden oy almaya çalışmıştır.

Çalışmada 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde yarışan üç aday Hindenburg, Adolf Hitler ve Ernst Thälmann'ın siyasal reklam kampanyalarında hangi söylemlerin ön plana çıktığının, adayların ne şekilde resmedildiğinin ve Alman seçmenine hangi mesajların verildiğinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla ilk olarak çalışmada 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri genel hatlarıyla ele alınmış, ardından adayların siyasal reklam kampanyalarında kullanılan posterler, Söz-Eylem Kuramı bağlamında incelenmiştir.

1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri

Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yenilgiyle çıkmasıyla birlikte ülkede rejim değişikliğine gidilmiş ve imparatorluk yıkılarak yerine Weimar Cumhuriyeti adı verilen cumhuriyet yönetimi kurulmuştur. Weimar Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen parlamento seçimlerinde pek çok siyasi parti iktidar olabilmek için mücadele ederken aynı zamanda cumhurbaşkanlığı seçimlerinde de adaylar cumhurbaşkanlığı görevine gelebilmek için yarışmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nde ilk cumhurbaşkanlığı seçimi 11 Şubat 1919 tarihinde gerçekleşmiş ve Friedrich Ebert, cumhurbaşkanı olmuştur. Ebert, bu görevi 28 Şubat 1925 tarihinde ölümüne kadar sürdürmüş ve bir sonraki cumhurbaşkanlığı seçimi ise 1925 yılında meydana gelmiştir. Bu seçimi de Birinci Dünya Savaşı'ndaki Tannenberg Savaşı'nın kahramanı olarak ön plana çıkarılan Alman General Paul von Hindenburg kazanmıştır.

Tannenberg Muharebesi, Alman İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nda elde ettiği büyük bir zaferdi (Hart, 2018: 137). Bu zafer de Hindenburg'un hem askeri hem de siyasi olarak Almanya'da parlamasına zemin hazırlamıştır. 1932 yılında Hindenburg'un görev süresi bitince tekrar cumhurbaşkanlığı seçimlerine gidilmiştir (Canşen, 1997: 59). Weimar Cumhuriyeti'nde yapılan son cumhurbaşkanlığı seçimi ise 13 Mart 1932 ve 10 Nisan 1932 tarihlerinde iki tur olarak gerçekleştirilmiş, bu seçimlerin sonucunda da Hindenburg, yeniden Almanya'nın cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. 1932 yılında gerçekleştirilen bu seçimlerde Adolf Hitler'in liderliğindeki Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) ile Ernst Thälmann liderliğindeki Almanya Komünist Partisi (KPD) arasında sert bir seçim mücadelesi yaşanmış ve bu seçimde her iki partiye alternatif olarak Hindenburg ön plana çıkmıştır (Darı, 2022: 275). İlerleyen süreçte ise Hindenburg, Hitler'in Almanya'ya tek başına hâkim olmasının önünde önemli bir engel olmuştur (Eberle ve Uhl, 2017: 28). Bununla birlikte Hindenburg'un ölümünden sonra Hitler, mutlak iktidarı ele geçirmiştir (Kershaw, 2007: 526).

YÖNTEM

Çalışma kapsamında 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde adayların kullandığı toplam 15 siyasal reklam afişine ulaşılmıştır (WP, 2025). Bu siyasal reklam afişi içerisinden amaçlı örneklem metodu kullanılarak Hindeburg'un iki, Hitler'in üç ve Thälmann'ın bir siyasal reklam afişi çalışma kapsamında incelenmiştir. Çalışmanın örneklemi belirlenirken görsel içermesine ve farklı siyasal reklam mesajı vermesine dikkat edilmiştir. Bununla birlikte çalışmada Thälmann'ın yalnızca bir siyasal reklam afişine ulaşılabildiği için çalışmada Thälmann'ın bir siyasal reklam afişi incelemiştir. Çalışmada adayların siyasal reklam afişlerindeki göstergelerin, edimlerin ve seçmenler üzerinde oluşturulmak istenen etkinin ortaya konulabilmesi için siyasal reklam afişleri, John Langshaw Austin'in Söz Eylem Kuramı üzerinden analiz edilmiştir. Düzsöz eylem, belirli bir mesajın kaynaktan alıcıya iletilmesinde kullanılan göstergeleri ve bu göstergelerin kullanımını içermektedir. Edimsöz eylem ise kaynağın alıcıya verdiği mesajı kapsamaktadır. Son olarak etkisöz eylem kaynağın alıcıda oluşturmak istediği etkiye odaklanmaktadır. Çalışmada her üç adayın afişleri, bu üç eylem üzerinden analiz edilmiş, ulaşılan bulgular ışığında da şu sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır:

- 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde adayların afişlerinde ön plana çıkan konular nedir?

- 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde adayların afişlerinde hangi siyasi mesajlar üzerinden Alman seçmeni istenilen yönde etkilenmeye çalışılmıştır?

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'ndeki üç aday Hindenburg, Hitler ve Thälmann'ın seçimlerde kullandığı siyasal reklam afişleri analiz edilmiştir.

Paul von Hindenburg'un Siyasal Reklam Afişleri

Çalışmanın bu kısmında Hindenburg'un iki siyasal reklam afişi incelenmiştir.

Birinci Afiş

Çalışmada incelenen Hindenburg'un birinci afişinde "Almanların kendi kendini cezalandırmasına son verin! Sadece 10 Nisan'da Hindenburg!" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişte birbirleriyle kavga eden iki erkek ön plana çıkmakta, arka planda ise kavga ettiği izlenimi verilen başka insanlar resmedilmektedir.

Görsel 1. Birinci Afiş

Edimsöz eylemde afişteki yazılardan kavga eden kişilerin Alman vatandaşları olduğu anlaşılmaktadır. Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Almanya'da NSDAP ve KDP taraftarları arasında sokak çatışmaları yaşanmıştır. Afişteki "Almanların kendi kendini cezalandırmasına son verin!" yazısıyla Hindenburg'un dışındaki iki adayın cumhurbaşkanı seçilmesi durumunda ülkede şiddet eylemlerinin devam edebileceğine yönelik mesaj verilmektedir. Etkisöz eylemde afişte "Sadece 10 Nisan'da Hindenburg!" söylemiyle Almanya'daki sokak çatışmalarının Hindenburg tarafından durdurulabileceği anlatılmakta ve Alman halkının Hindenburg'u tekrar cumhurbaşkanı seçmesi istenmektedir.

İkinci Afiş

Çalışmada incelenen Hindenburg'un ikinci afişinde "10 Nisan'da oy kullanmanız gerekiyor. Kimse eksik değil, herkes 10 Nisan'da Hindenburg'a oy veriyor" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişte bazıları sağ ellerini havaya kaldırmış bir grup insan yer almakta, bu insanların bir kısmının üstünde ise devasa boyutta bir Hindenburg gölgesi resmedilmektedir.

Görsel 2. İkinci Afiş

Edimsöz eylemde afişte "Oy kullanmanız gerekiyor" ve "Kimse eksik değil" yazılarıyla Alman seçmenin sandıklara giderek oy kullanması istenmektedir. Etkisöz eylemde afişte Hindenburg'ûn gölgesine yer verilerek Alman halkının hangi adayı desteklemesi gerektiği telkin edilmektedir. Diğer yandan Hindenburg'un gölgesinin devasa boyutta sunulmasıyla doğrudan Hindenburg'un karizmatik liderliğine vurgu yapılmakta ve bu vurgu üzerinden de Alman halkının desteğinin alınmasına çalışılmaktadır.

Adolf Hitler'in Siyasal Reklam Afişleri

Çalışmanın bu kısmında Hitler'in üç siyasal reklam afişi incelenmiştir.

Birinci Afiş

Görsel 3. Üçüncü Afiş

Çalışmada incelenen Hitler'in birinci afişinde "İşçiler, yumruğun ön cephesi, cephe askerini seçiyor Hitler!" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişte birinin sırtında çekiç olan iki erkek resmedilmektedir.

Edimsöz eylemde afişteki yazılardan ve çekiç görselinden afişteki kişilerin Alman işçilerini temsil eden iki kişi olduğu anlaşılmaktadır. Hitler, cumhurbaşkanlığı seçimlerinde işçi partisi olan NSDAP tarafından desteklenmiş, afişte de partinin işçi partisi olduğu vurgusu üzerinden Hitler ve Alman işçileri arasında bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Etkisöz eylemde afişte Hitler'in işçilerin temsilcisi olduğuna yönelik mesaj verilerek Alman işçilerinin kendi haklarının savunulması için Hitler'i seçmeleri teşvik edilmektedir.

İkinci Afiş

Çalışmada incelenen Hitler'in ikinci afişinde "Biz milletin kaderini kendi ellerimize alıyoruz. Hitler Reichcumhurbaşkanı oluyor" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişte sağ elini havaya kaldıran ve konuşma anında olduğu izlenimi verilen Hitler görseli ve Hitler görselinin önünde ise gamalı haçlı bayraklar ve fabrika görselleri yer almaktadır.

Görsel 4. Dördüncü Afiş

Edimsöz eylemde afişteki gamalı haçlar, NSDAP ve Nasyonal Sosyalizm ideolojisini simgelerken, fabrikalar ise Almanya'daki ağır sanayi üretiminin metonimi olarak

kullanılmaktadır. Afişte gamalı haçların kullanılmasıyla hem Hitler'in siyasi ideolojisine vurgu yapılmakta hem de seçimlerde NSDAP'nin Hitler'e destek verdiği anlatılmaktadır. Diğer yandan fabrika görselleriyle birlikte de Hitler'in cumhurbaşkanı seçilmesi durumunda Almanya'da üretimin artacağına ve işsizlik sorunun çözüleceğine yönelik mesaj verilmektedir. Etkisöz eylemde afişte Hitler ve işsizlik arasında bağ kurularak doğrudan Alman halkının Hitler'i desteklemesine çalışılmaktadır.

Üçüncü Afiş

Çalışmada incelenen Hitler'in üçüncü afişinde "Biz Adolf Hitler'den yanayız!" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişin ön planında dört erkek ve afişin arka planında ise fabrika bacaları resmedilmektedir.

Görsel 5. Beşinci Afiş

Edimsöz eylemde afişte fabrika bacaları üzerinden afişteki kişilerin Almanya'daki işçileri temsil eden kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Afişteki "Biz Adolf Hitler'den yanayız!" yazısı, Alman işçilerinin seçimde Hitler'i destekleyeceğine yönelik mesaj vermektedir. Bu şekilde Hitler'in cumhurbaşkanlığı seçiminde arkasında önemli bir seçmen gücünün olduğuna yönelik algı oluşturulmaya çalışılmaktadır. Etkisöz eylemde afişte Alman işçilerinin oy vermesi gerektiği liderin Hitler olduğu düşüncesi meydana getirilerek Alman işçilerin oy verme tercihlerinin Hitler yönünde olması amaçlanmaktadır.

Ernst Thälmann'ın Siyasal Reklam Afişi

Çalışmada incelenen Thälmann'ın afişinde "Açlığa ve savaşa karşı mücadele! Thälmann'a oy verin!" yazısı bulunmaktadır. Düzsöz eylemde afişin ön planında Thälmann'ın görseli, afişin arka planında ise birinin üstünde orak ve çekiç olan kızıl bayraklar resmedilmektedir.

Görsel 6. Altıncı Afiş

Edimsöz eylemde afişteki kızıl bayraklarla orak ve çekiç doğrudan Komünizm ideolojisini ve KPD'yi simgelemektedir. Bu şekilde afiş üzerinden doğrudan hem Thälmann'ın siyasi görüşüne vurgu yapılmakta, hem de KPD'nin Thälmann'ı desteklediği anlatılmaktadır. Afişteki "açlık" yazısının, 1929 Dünya Ekonomik Buhranı'nın yol açtığı olumsuz ekonomik duruma, savaş" yazısının ise Almanya'nın dâhil olabileceği yeni bir savaşa atıf yaptığı söylenebilmektedir. Bu şekilde afiş üzerinden Thälmann'ın cumhurbaşkanlığında hem açlığa karşı mücadele edileceği hem de Almanya'nın yeni bir savaşa girmesine izin verilmeyeceği anlatılmaktadır. Etkisöz eylemde afişte Thälmann'ın cumhurbaşkanı olması durumunda Almanya'da Komünizm ideolojisinin hâkim olacağına yönelik mesaj verilerek Alman seçmeninin Thälmann'ı desteklemesine çalışılmaktadır.

SONUÇ

Çalışmada 1932 Almanya Cumhurbaşkanlığı Seçimleri'nde adayların incelenen siyasal reklam afişlerinde her üç adayın da karizmatik liderliğinin ön plana çıkarılarak seçmenden oy istendiği tespit edilmiştir. Bu bağlamında Birinci Dünya Savaşı'nda Doğu Cephesi'nin muzaffer komutanı Hindenburg, güçlü hitabetiyle milyonların desteğini alan Hitler ve Komünizm ideolojisinin Almanya'daki önde gelen siyasi isimlerinden biri olan Thälmann afişlerde ön plana çıkarılmıştır. Hitler'in afişlerinde NSDAP'nin ve Thälmann'ı afişinde ise KPD'nin doğrudan desteğine yönelik mesaj verilirken, aynı zamanda Hitler'in nasyonal sosyalist, Thälmann'ın ise komünist siyasi görüşüne afişlerde vurgu yapılmıştır. Afişlerde ön plana çıkan konulara bakıldığında Hindenburg'un afişinde Almanya'da siyasi sokak çatışmalarının, Hitler'in afişinde işsizliğin ve Thälmann'ın afişinde ise açık, savaş ve ideolojinin olduğu tespit edilmiştir. Hindenburg'un cumhurbaşkanlığını sürmesi durumunda Almanya'da düzen ve huzurun olacağına yönelik mesaj verilirken, Hitler'in cumhurbaşkanı olması durumunda ise Almanya'daki işsizlik sorunun çözüleceğine yönelik algı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu açıdan 1929 Dünya Ekonomik Buhranı'nın Alman ekonomisinde yol açtığı olumsuz etkiye yönelik söylem, doğrudan Hitler'in ve Thälmann'ın siyasal reklam afişlerinde yer bulmuştur. Sonuç olarak her üç adayın siyasal reklam kampanyalarını, Almanya'nın içinde bulunduğu siyasi, ekonomik ve sosyal duruma göre şekillendirdiği ortaya çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

Canşen, E. (1997). *Hitler'den torunlarına, Almanya'da eski ve yeni sağ*. Göçebe Yayınları.

Darı, A. B. (2022). Weimar cumhuriyeti seçim kampanyalarında Paul von Hindenburg'un liderlik imajı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(1), 265-277.

Eberle, H. & Uhl, M. (2017). *Hitler Kitabı*. Çev. M. Tüzel. Alfa Yayınları.

Hart, B. L. (2018). *Birinci Dünya Savaşı Tarihi*. Çev. Kerim Bağrıaçık. 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Kershaw, I. (2007). *Hitler, 1889-1936: Hubris*. Çev. Zarife Biliz. 1. Cilt, İthaki Yayınları.

WP. (2025). *1932 Cumhurbaşkanlığı Seçimi*. Erişim Linki: https://www.wahlplakate-archiv.de/wahlen/reichspraesidentenwahl-1932/. Erişim Tarihi: 24.05.2025.

ÇAĞDAŞ SANATTA HALI VE DİJİTAL BOZULMA ESTETİĞİ[1]

Elif AVCI KOŞU[2]

Öz

Bu bildiri, çağdaş görsel kültür içerisinde halının bir imge ve bir yüzey olarak yeniden üretimini ve dijital bozulma (glitch) estetiği yoluyla kazandığı yeni anlamları tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Faig Ahmed, Waref Abu Quba, Richard Hutten ve Jan Kath'ın sanat ve tasarım pratiklerinin incelenmesiyle, halının yalnızca bir zanaat ürünü değil, aynı zamanda kültürel belleğin, mekânsal deformasyonun ve dijital gerçekliğin temsili olarak yorumlanması üzerinde durulmaktadır. Ele alınan sanatçı ve tasarımcıların eserlerindeki halı desenlerinin dijital bozulma ve yeniden yapılandırılma süreçleri glitch estetiği ve Yuk Hui'nin kozmoteknik kavramı çerçevesinde yorumlanmaktadır. Bu kapsamda kültürel bellek ile post-dijital çağ arasında görsel bir arayüz olarak değerlendirilen halı, geleneksel olanın dijital ortamlarda nasıl yeniden şekillendiğine ve bu süreçte estetik kodların dönüşümüne işaret etmektedir. Sanat ve tasarım pratiklerinde, dijitalleşme ve bellek arasındaki ilişkinin yarattığı kültürel kırılma ile bir veri taşıyıcısı haline gelen halı; zamanın, belleğin ve bozulmanın izlerini taşıyan bir post-dijital yüzey olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Halı, Görsel Kültür, Kozmoteknik, Glitch.

The Rug in Contemporary Art and Glitch Aesthetics

Abstract

This paper aims to discuss the reinterpretation of the rug in contemporary visual culture as both an image and a surface, focusing on how it acquires new meanings through the aesthetics of digital distortion (glitch). Through a critical examination of the artistic and design practices of Faig Ahmed, Waref Abu Quba, Richard Hutten, and Jan Kath, the study explores how rugs transcend their traditional role as handcrafted objects to become representations of cultural memory, spatial deformation, and digital reality. The processes of digital distortion and reconstruction of patterns in the works of the selected artists and designers are interpreted within the framework of glitch aesthetics and Yuk Hui's concept of cosmotechnics.Within this context, the rug is conceptualized as a visual interface between cultural memory and the post-digital age, indicating how the tradition reshaped in digital environments and how aesthetic codes are transformed in the process. Through art and design practices, the rug, which becomes a data carrier with the cultural rupture created by the relationship between digitalization and memory, is considered as a post-digital surface carrying the traces of time, memory and distortion.

Keywords: Contemporary Art, Rug, Visual Culture, Cosmotechnics, Glitch.

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100.

[2] Doç. Dr. Elif AVCI KOŞU, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, elifavci@ogu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4909-1495

GİRİŞ

Çağdaş Sanatta Halı

En basit tanımıyla, "*yere ya da mobilya üstüne serilmek, duvara gerilmek için, genellikle yünden dokunan, kısa ve sık tüylü, nakışlı, kalın yaygı*" (Türk Dil Kurumu, 2025), şeklinde tanımlanan halı, tarih ve kültür açısından zengin bir belgedir (Acar ve Önemli, 2018, s.340). Bir halı üzerine basmanın verdiği his birçok kişi için ev, aidiyet gibi kavramlara hatta bazen çocukluğun nostaljisine karşılık gelebilir. Bir kültürel bellek deposu ve tarihi belge olarak halının öyküsü bilinen en eski düğümlü halı örneği olan Pazırık Halısına (Görsel 1) kadar uzanır. Pazırık halısının arkeoloji, sosyoloji, sanat tarihi gibi disiplinler için kıymeti tartışılamaz. Ancak halının tarihsel ve kültürel yolculuğunda dijital estetikle birleşen çağdaş sanat eserleri olarak geldiği son duraklardan biri Faig Ahmed gibi sanatçıların eserlerinde (Görsel 2) gözlenmektedir. Başlangıçta bir günlük kullanım nesnesi, Batı kültüründe duvarlarda sergilenen bir asalet göstergesi, Doğu kültüründe kutsallıkla, kimlikle, inançla ilişkili bir kültür taşıyıcısı ve günümüzde dijital estetikle birleşen çağdaş sanat eserleri olarak halı, incelenmeye değer ilginç bir yolculuk gerçekleştirmiştir.

Görsel 1 ve 2. Pazırık Halısı, M.Ö. 5. yy., Altay Dağları / Faig Ahmed, Big Emptiness, 2021

Hem bir günlük kullanım nesnesi hem de geleneksel el sanatlarının bir parçası olan halı, sanat tarihi odağında ele alındığında, zaman içinde bu özelliklerinden tamamen koparılarak ya da farklı disiplinlerle bir araya getirilip farklı bağlamlar kazandırılarak bir çağdaş sanat nesnesi haline gelmiştir (Akdemir, 2021, s.1517). Çağdaş sanat alanından eser örnekleriyle halının bir sanat pratiği olarak büründüğü farklı form ve anlamlardan kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Nevin Aladağ'ın *Dive* (2022) adlı eseri (Görsel 3), ahşap üzerine düğümlü kilimler, yün ve ipek halı parçaları gibi farklı materyaller ile oluşturulmuş bir halı kolajıdır. Eserin bir parçası olduğu *Social Fabric* serisi, farklı coğrafyalara ait tekstil parçalarını göçmenlik deneyimi ve kimlik ile ilişkilendirerek görsel uyumun yanı sıra kavramsal bir çatışma yaratır.

Görsel 3. Nevin Aladağ, Dive, Halı Kolajı, 2022

Hakan Gürsoytrak, *Warnament, Harb-i Bezeme* (2008) adlı eserinin, savaş (War-Harp) ve süsleme (Ornament-Bezeme) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşmuş hibrit başlığı ile eserin politik hicivli yapısını daha en baştan ortaya koyar. Gürsoytrak, halı motiflerinin geçmişe, geleneğe ve kimliğe dayalı anlatısını bozar ve yeniden yazar. Halı, taşıdığı ev, aidiyet, güvenlik, gelenek, kimlik çağrışımlarının dışına çıkar ve üzerine eklenen savaş imgeleri ile tersine bir anlam kazanır. Geleneksel halının hem estetik hem ideolojik anlamda yeniden dokunduğu eserde, halı motifleriyle birleştirilen silahlar, tanklar, savaş uçakları, asker figürleri (Görsel 4) görsel ve kavramsal anlamda çatışmaktadır. İlk bakışta göze hoş görünen desenleriyle izleyiciyi çeken halı, yakınlaştıkça rahatsız edici çatışmaları açığa çıkarır. Süslemeler, anlamın kendisine dönüşür ve sanatçının ironik yaklaşımı ile gündelik hayatta savaşın ve militarizmin normalleşmesi eleştirilir. Ayrıca Gürsoytrak sergileme pratiğinde halıyı zemine sermesiyle üzerinde gezilen ya da üzerine konulan bir masada yan yana oturulan (Ünay, 2021) bir etkileşim mekânı haline getirerek, konfor ve güven, savaş ve güvensizlik gibi ikilemleri düşünmeye davet eder.

Görsel 4. Hakan Gürsoytrak, Warnament (Harb-i Bezeme), Halı, 2008

Görsel 5. Ali Cha'aban, Grandpa's Monobloc, 2023, Plastik Sandalye, Fars Halısı

Lübnan kökenli ve Kuveyt doğumlu sanatçı Ali Cha'aban popüler kültür ve geleneksel motifleri bir araya getirdiği eserlerinde, halılar, plastik sandalyeler ve süper kahramanlar gibi gündelik hayata dair nesneleri ve imajları kullanır. *Grandpa's Monobloc* (2023) adlı eserinde standart beyaz plastik bir sandalyeyi halıyla kaplamıştır (Görsel 5). Sanatçının ucuz, istiflenebilir Batı tarzı bahçe sandalyesini seçmesinin nedeni özellikle mülteci topluluklarında sıkça kullanılıyor olmasıdır. Geçici yaşam alanlarına ait bu gündelik eşyayı halıyla kaplamak mültecilerin ev hissini yeniden yaşatma çabası olarak yorumlanabilir (Anderson, 2024; Ali Cha'aban, 2024).

Hollandalı sanatçı Liselot Cobelens doğal süreçler ve insan varlığının araziyi nasıl şekillendirdiğine odaklanır. *Dryland* (2021), Hollanda'daki kuraklığın sonuçlarını tasvir eden bir halı projesidir. Üretim süreci itibariyle bir sanat performansı, galeride sergilenme pratiği açısından ise bir enstalasyon formunda değerlendirilebilir. Genellikle su, sıçrayan ördekler, yeşil çimenlikler, otlayan inekler, kanallar ve dönen yel değirmenleriyle ilişkilendirilen Hollanda manzaraları, bugün gelinen noktada sessiz ve yavaş bir kuruma sergilemektedir. Dryland ile susuzluk, ürün ve hayvan kaybı, toprak çökmesi ve orman yangınları olmak üzere kuraklığın dört farklı sonucu gösterilmektedir. Proje sürecinde ortaya çıkan manzara halısı, bu dört sonucu açıkça betimlemek için çeşitli işlemlerden geçmiştir (Görsel 6). Sanatçı, önce kanalları oluşturarak kuraklığın kökenine değinir. İpliğin yüksekliği, toprak çökmesi sonucu oluşan bir batma hikayesini anlatır. Bitkilerin ve hayvanların kaybını anlatmak için halı kırkılır. Halının yakılmasıyla ortaya çıkan son işlem ise orman yangınlarına gönderme yapar (WDE Spotlight: Liselot Cobelens, 2021; Aouf, 2022).

Görsel 6. Liselot Cobelens, Dryland, 2021

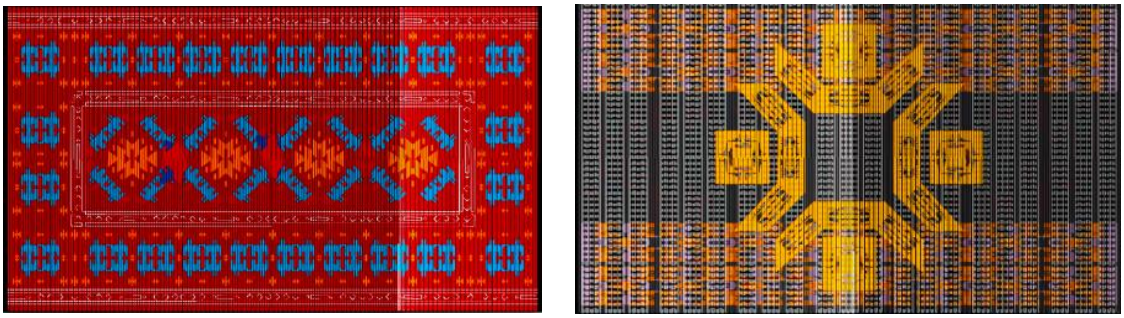
.

Görsel 7. Nicholas Galanin, White Noise, American Prayer Rug, Halı, 2018

Nicolas Galanin'in White Noise, American Prayer Rug (2018) adlı eseri televizyon ekranı şeklinde dokunmuş bir halıdır (Görsel 7). Kendisi de Alaska'nın Sitka kabilesinden olan Galanin'in halısı beyaz gürültü temasından yola çıkarak soykırım ve ırkçılık gibi üzeri kapatılmaya çalışılan gerçekleri gösterir. Bu gerçekleri kapatmaya çalışan gücü eserinde beyaz gürültü olarak kodlamıştırBeyaz Gürültü, istenmeyen sesleri bastırmak ya da yok etmek için kullanılan sabit uğultudur. Eserdeki beyaz gürültü ise ten renginden daha fazlasına dayanan bir

tür beyazlık tarafından üretilir. Sanatçı, soykırım geçmişini ve ırkçı tavrı yok sayan gürültücü Amerikan siyasi gücüne ve medyasına gönderme yapmıştır. Düz ekran televizyon görüntüsünde dokunmuş ve duvara asılmış bu halı, izleyene istediği her şeyden uzaklaşmasını sağlayacak bir gürültü sunar (Nicholas Galanin, 2020).

Azra Akšamija'nın, *Palimpsest of '89* (2017) adlı eseri ise halı desenlerini yansıtan bir video animasyondur (Görsel 8). Animasyonda halı, bir hikâye anlatımı ve tarih yazımı işlevi görür. Videodaki halı desenleri, Saraybosna tarihinin farklı dönemleri aracılığıyla ortak mirasın yaratılmasına işaret eder. Halıda, dönemler birbiri üzerine yazılan birer palimpsest katmanı haline gelir (Palimpsest of '89, 2017).



Görsel 8. Azra Akšamija, Palimpsest of '89, Tek Kanallı Video Animasyon, 21 dk, 2017

Halının çağdaş sanat alanında üstlendiği rollere ve büründüğü formlara ilişkin örnekler çoğaltılabilir. Sözü edilen eserlerde de görüldüğü gibi çağdaş sanat pratiklerinde halı, endüstriyel bir ürün olarak kullanılabildiği gibi üzerinde çeşitli deformasyonlar yapılarak, alternatif malzemeler ile birleştirilerek, kolaj, enstalasyon, kavramsal sanat, çevre sanatı, video, animasyon ya da dijital sanat uygulamalarına dönüşebilen farklı teknik, form, ortam ve sergileme pratiklerinin bulunduğu geniş bir çeşitliliğe işaret eder (Akdemir, 2021, s.1519). Dijital çağın teknolojileri, estetik anlayışı ve kavramsal meseleleriyle şekillenen eserlerde dijital bozulmaların ve glitch estetiğinin de halının yapısına katıldığı görülmektedir. Çağdaş sanat pratiği olarak halının yeniden üretimlerinde, dijital bozulma estetiği aracılığıyla kazandığı yeni anlamlar Faig Ahmed, Waref Abu Quba, Richard Hutten ve Jan Kath'ın estetik müdahaleleri üzerinden incelenecektir.

Teknolojik ve Kültürel Bir Arayüz Olarak Halı

Tarihsel süreçte yere serilerek ya da duvara asılarak farklı anlamlar yüklenen halı, kimlik göstergesi, toplumsal aidiyet simgesi, kültürel bellek taşıyıcısı gibi sıfatlar da almıştır. Post-dijital çağda söz konusu işlev ve anlamlarının yanı sıra çok katmanlı bir dijital sanat nesnesi olarak da görsel kültür içinde yerini almıştır. Halının dijital teknoloji ile kazandığı fiziksel ya da sanal formlar ve dijital bozulmalarla şekillenen estetik yapısı sanatsal açıdan incelenmesi gereken bir alan açmıştır. Sanatçılar, halının bozulma ve yeniden yapılanma süreçlerinde bugünün görsel dili, teknolojisi ve tekniğini, geçmişin belleği ile bir araya getirerek halıyı kültürel bir arayüz olarak sunarlar. Bu bağlamda, üretim ya da sergileme süreçlerinin farklı aşamalarında dijital teknolojilerin işe koşulduğu sanat pratiklerinde halı, kozmoteknik kavramı, dijital bozulma ve glitch estetiği çerçevesinde ele alınmaktadır.

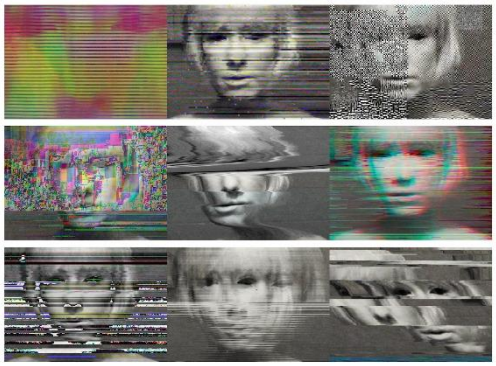
1982 yılında Hong Kong'da dünyaya gelen çağdaş düşünür Yuk Hui, teknoloji felsefesi ve dijital nesnelerin ontolojisi alanlarında gerçekleştirdiği önemli çalışmalarıyla bilinmektedir. Hui'nin felsefesi, teknolojiyi yalnızca araç olarak konumlandırmak yerine ontolojik bir sorun olarak ele alır (Hui, 2016b). Bu anlayıştan yola çıkarak, çağdaş sanat içerisinde dijital müdahalelerle yeni

teknik ve anlam katmanları edinen halının, bir günlük yaşam nesnesi ve bir dekoratif unsur olmanın çok ötesinde dijital bir varoluşu da simgelediği söylenebilir.

Teknolojinin evrensel bir sistem değil; tarihsel, kültürel ve kozmolojik bir şekilleniş olarak yeniden düşünülmesini öneren Hui'nin kozmoteknik (cosmotechnics) kavramı, teknolojiyi bir yaşam düzeni ve anlam yaratma biçimi olarak konumlandırır (Özcan, 2025). Kozmos yerelliği, teknik ise teknolojik yaratımları ifade eder. Tek bir evrensel ve homojen teknolojinin olmadığı, tarihsel ve felsefi olarak birden fazla kozmoteknikten bahsedilebileceğini savunan Yuk Hui, her kültürün kendi coğrafyasının ve halkının hayal gücünün ürünü olan kozmolojisi olduğunu belirtir. Kozmolojiler, günlük yaşama, bireyin diğer insanlarla, insan olmayanlarla, doğal kaynaklarla ve bir bütün olarak çevreyle ilişki kurma biçiminde gömülüdür (Hui, 2021, s.41).

Teknoloji, kültür ve kozmoloji arasındaki ilişkiyi kuramsallaştıran kozmoteknik kavramının özünde tek bir evrensel teknoloji fikrinin reddi vardır. Hui, teknik faaliyetlerin her toplumda mevcut olan tarihsel ve ontolojik özelliklere tabi, yerel düzenlerin ifadeleri olarak anlaşılması gerektiğini belirtir (Germano, t.y.). Teknik üretimin çoğul biçimlerini savunan kozmoteknik, her kültürün kendi evren anlayışı, doğa ve insan ilişkisi ya da değer sistemi ile teknolojiyi şekillendirmesi fikrini temel alır. Dolayısıyla farklı coğrafyaların teknolojik sistemleri, kültürel bağlamda farklı ontolojik, etik ve estetik anlamlar taşır. Teknik, etik ve estetiğin kesişimindeki Doğu kozmotekniği, insan ve doğanın birlikteliğini savunur ve teknolojiyi doğa ile uyumun aracı olarak değerlendirir. Teknolojiyi bir tür doğayı kontrol etme aracı olarak görme eğilimindeki Batı kozmotekniği ise rasyonellik, ölçü ve hakimiyet fikirleri ile şekillenirken doğa ve insan arasında kartezyen bir ayrıma işaret eder.

Yerel tekniklerin post-dijital çağın formlarıyla yeniden yapılandırılmasını sorgulayan kozmoteknik kavramı, halı formunun dijital bozulmalara dayalı glitch estetiği ile birlikteliğinde örneklenebilir. Batı merkezli teknik mükemmellik anlayışının çöküşüne işaret eden Glitch estetiği alternatif bir estetik bakış açısı sunar. Türkçeye aksaklık ya da bozukluk olarak çevrilebilen glitch, yalnızca dijital bir hata, kaza ya da efekt değildir. Teknolojik bir sistem içindeki düzenli veri akışındaki kopmayı ifade eden glitch (Menkman, 2011, s.26), yalnızca teknik değil, eleştirel potansiyeli besleyen anlamsal bir kopuş olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle, sanatçılar teknolojinin kendisini de sorgulayan estetik ve ideolojik bir dil geliştirmek için glitch estetiğinden yararlanır (Demircan, 2023, s.44).Rosa Menkman (2011) glitch kavramını sosyal, politik ve estetik bir araca dönüştürerek, tüm gerilimleri ve her türlü kültürel geri bildirimle tanınabilir bir sanat türü olarak var olduğunu belirtir. Dolayısıyla, görsel kültür eleştirisi, algı ve anlamın bozumu üzerinden şekillenen glitch estetiği bozulmanın yanında dönüşümü de içeren bir eleştirel sanat pratiğini ifade eder. Menkman'ın *Vernacular of File Formats* (2009) adlı glitch eseri (Görsel 9), dijital görüntü formatlarının teknik doğasını estetik bir dille sorgulayarak görünür hale getiren bir örnektir.



Görsel 9. Rosa Menkman, Vernacular of File Formats, 2009-2010,

Photoshop RAW, JPEG, JPEG 2000, PNG, BMP, Photoshop, TIFF, GIF, Targa

Glitch estetiği, halının dijital ortamda uğradığı bozulma ve yeniden yapılanmalar yoluyla teknolojik ve kültürel bir arayüz işlevi kazanmasına neden olur. Bu bağlamda, teknik aksaklıkların ötesinde belleğin bozulması ve yeniden yapılandırılması süreçlerini ifade eden estetik bir anlayış olarak değerlendirilebilen glitch estetiği artık ontolojik bir duruştur. Kod, algoritma, metadata temelli programlanabilir yapıları nedeniyle her zaman eksik ve kırılgan haldeki dijital nesneler (Hui, 2016b), glitch estetiği ile görsel ifadelerine kavuşabilir. Çağdaş sanatta bilinçli olarak glitch ile oluşturulan dijital nesneler, altyapılarındaki varoluşsal kusurluluklarını ve kırılganlıklarını yüzeye çıkartarak varlığına kavuşur. Her biri yerel kültürel değerlerden yola çıkarak dijital teknoloji ile var olan glitch tekniğini ve estetiğini, fiziksel ya da sanal ortamdaki halı yüzeyinde buluşturan Faig Ahmed, Waref Abu Quba, Richard Hutten ve Jan Kath gibi sanatçı ve tasarımcıların pratikleri kozmoteknik anlayışıyla ilişkilendirilerek konu derinleştirilebilir.

Faig Ahmed: Geleneğin Dijital Bozulma Yoluyla Dokunması

Faig Ahmed, Azeri halı geleneğini, dijital deformasyonla birleştirerek yeniden dokur. 1982 yılında Azerbaycan'ın Sumqayit şehrinde dünyaya gelen ve Bakü'de üretimlerine devam eden sanatçı, heykel ve geleneksel Azeri halı sanatı üzerine aldığı eğitimini dijital estetik anlayışıyla dönüştürerek sanat pratiğini çağdaş sanat alanına taşımıştır (Baydemir, 2022, s.730; Sapar Contemporary, 2014; Timmons, 2020).

Ahmed'in estetik yaklaşımı, geleneksel halı dokuma sanatını yeniden yorumlamasıyla şekillenir. Eserleri, geleneksel halı desenlerini, genellikle pikselleşme ve eriyen boya görünümündeki dijital bozulmalarla dönüştüren, beklenmedik bir gelenek-dijital birlikteliği ile izleyenleri etkiler (Faig Ahmed:Bio, 2025). Zengin kültürel geleneklerin tanınması ve korunması gerekliliği anlamlarının günümüze aktarılması, uyumlanma ve gelişim gerekliliğini de beraberinde getirir; neyin değişmesi ve neyin, ne kadar kalması gerektiği konusunda denge sanat ile kurulabilir (Hemmings, 2015) ve Ahmed'in eserlerinde bu denge dijital yıkıma uğratılan halının yüzlerce yıllık bilgi birikimine dayalı geleneksel tekniklerle yeniden dokunmasına dayanır. İlk bakışta dijital olarak üretilmiş izlenimi veren halılar yakından incelendiğinde, her detayın el işçiliğiyle dokunduğu anlaşılır.

Faig Ahmed'in sanatsal pratiği halıları dijital ortamda tasarlamasıyla başlar ve el yapımı süreçlere aktarmaya hazır hale getirilir. Halıları, bilgisayar teknolojisiyle başlasa da birkaç bin yıl öncekiyle aynı şekilde üretilir; Bulbule köyündeki kadınlar tarafından yün iplikler kullanılarak dokunur ve doğal renklerle boyanır (Görsel 10). Yüksek kaliteli geleneksel dokuma teknikleri ve dijital tasarımın karmaşık bir birleşimi olan bu halılar, kadim gelenekleri yaratıcı yollarla canlı tutar (Lesso, 2024) ve böylece geçmişin kültürel birikimi, şimdinin bilgisi de eklenerek çağdaş bir dille geleceğe aktarılır.

Görsel 10. Faig Ahmed, Doubts, 2020

Ahmed, dijital müdahalelerle geleneksel halı motiflerini akışkan, eriyen, dağılan bir görünüm sergileyen heykellere ya da yerleştirmelere dönüştürür. Bu müdahaleler, kültürel mirasın sabitliğine karşın geleneksel olanın çağdaşla buluşabileceğini gösterir. Dijital bozulmalara dayalı estetik anlayışı ile Ahmed'in eserleri, gelenekten ayrışır ancak tam olarak kopmaz ve Azerbaycan bir Avrasya ülkesi olmasına rağmen yine de doğulu karakteriyle çağdaşlık görevini üstlenir (Hoffman, 2016, s.4). Geleneksel sanat ile çağdaş sanat ilişkisinde kültürel aktarımın sürekliliği ve değişim üzerine bir tartışma alanı yaratır.

Görsel 11 ve 12. Faig Ahmed, Flood of Yellow Weight, 2007 / De-stabilization, 2016

Eserlerinde bozulma, deformasyon, erime, glitch estetiği ve dijital çağın görsel kodları belirgin bir şekilde hissedilir (Görsel 11 ve 12). *Flood of Yellow Weight* (2007) ve *De-stabilization* (2016) başlıklı eserlerinde geleneksel kare bordür, desenler ve renk şeması halının neredeyse yarısına kadar korunurken, üst yarıdan akan parlak sarı ve mavi renkler halıyı parçalar. İlk eserde sarı renk halının desenlerini tam anlamıyla kapatırken, ikinci eserde mavi renk alttaki desenlerin renk şemasını değiştirerek görünmesine neden olur. Sanatçının diğer eserlerinde de görülen, renklere dayalı bu dijital müdahale biçimi, yaratım sürecinde öngörülebilir olandan beklenmeyene bir kaymayı hedefleyen estetik anlayışın yansımasıdır (Hoffman, 2016, s.3).

Görsel 13 ve 14. Faig Ahmed, Oiling, 2012 / Liquid, 2014

Oiling (2012) ve *Liquid* (2014) adlı eserlerinde, fiziksel sınırları dijital bozulmaların etkisiyle eriyen halılar izleyeni neredeyse içine çeken birer heykel ya da yerleştirmeye dönüşür (Görsel 13 ve 14). *Oiling* (2012), halıdaki pigmentlerin su üzerinde dalgalı yağ desenlerine dönüşerek dönüştüğü izlenimini verir ((Faig Ahmed:Bio, 2025). Bu müdahale biçimi, halıya boyutsal bir hareket kazandırır; desenler ve renkler genel olarak korunur ancak halı sert düğümler yerine esnek bir malzemeden yapılmışçasına akar ve hatta *Liquid* (2014) örneğinde olduğu gibi dikdörtgen formunun dışına doğru uzanır (Hoffman, 2016, s.4).

Görsel 15 ve 16. Faig Ahmed, DNA, 2016 / Spreading, 2013

Faig Ahmed, nesiller ve kültürler arasındaki iletişimi görselleştirmek için halı desenlerini kullanır. İnsanlık tarihinin kayıtlarından olan halı ile post-dijital çağ arasındaki bağlantıları dijital dilin unsurlarını yan yana getirerek kurar. Metafizik fenomenleri tanımlamaya yönelik bilimsel girişimlerden esinlendiği (Sapar Contemporary, 2020), *DNA* (2016) adlı eserinde (Görsel 15)

gerçekliğin ve insan doğasının sınırları DNA dizilimdeki mutasyonları aktarmak için bilgisayar dilindeki görsel bozulmaları kullanır (DNA, t.y.). *Spreading* (2013) adlı çalışmada ise, halının tasarımının dikdörtgen bir parçası ana çerçevesinin soluna doğru uzanır (Görsel 16). Bu uzantı, halının görüntüsü bilgisayar ekranında sürüklenirken, dosyanın bir parçası donmuş ve pikselli çizgilerden oluşan bir iz bırakmış olduğu izlenimini yaratmaktadır (Busta, 2013).

Görsel 17 ve 18. Faig Ahmed, Tradition in Pixel, 2010 / Chelebi II, 2015

Sanatçının, dijital bozulmalarla geleneksel formundan çıkardığı halıyı yeniden şekillendirirken dijital kültürün sembollerini kullandığı diğer örnekler olarak *Tradition in Pixel* (2010) ve *Chelebi* II (2015) adlı eserleri (Görsel 17 ve 18) gösterilebilir. Bu halıların desenleri pikseller halinde çözülerek bütünün bir kısmını bulanıklaştırır; sansür izlenimi yaratır. Geleneksel desenler ile piksellerin birlikteliği kültürel değerler korunurken teknolojik ve çağdaş gelişmenin bir arada var olabileceğini simgeler (Akdemir, 2021, s.1523; Baydemir, 2022, s.740).

Ahmed, 1980'li yıllarda yaklaşık yetmiş yıllık Sovyet işgalinden çıkan Azerbaycan'ın yerel görsel kültüründen yola çıkarak yeni bir anlatım yolu geliştirmiştir. İşgal zamanında ülkenin görsel belleği üzerindeki politik etki, bir kesinti olarak değerlendirilirse, Ahmed'in bu kesintiyi kesilmiş, kırılmış, erimiş, çözülmüş bozulmalarla görselleştirdiği düşünülebilir. 21. yüzyılın teknolojik becerileriyle geçmişin izlerini bir anlamda hackleyen sanatçı, oryantal halı ikonunu yıkar ve evrensel bir ekran dili ile yeniden kurar. Böylece halılarını, ideolojik olarak durgun ve geri kalmış geçmişi kıran ilerlemenin görsel bir karşılığı haline getirir (Hoffman, 2016, ss.45-46). Özellikle erimeler ve dökülmeler gibi sanatçının yaygın olarak kullandığı görsel etkilerin temelinde Azerbaycan'ın zenginliğinin özü olan petrol olduğu düşünülebilir (Hemmings, 2015). *Fuel* (2016), (Görsel 19); *Gara* (2014), (Görsel 20) ve Shams Tabrizi (2021), (Görsel 21) gibi eserleri, yere doğru damlayarak akıp giden ya da sızarak yerde biriken yağ görüntüsü ile tarihsel ve politik açıdan ülkenin petrol ile çok eskilere dayanan bağına gönderme yapar (Timmons, 2020) ve petrolün hem yeniden doğuşta hem de yıkımda bölgedeki rolüne değinilir (Sapar Contemporary, 2014).

Görsel 19, 20 ve 21. Faig
Ahmed, Fuel, 2016 / Gara, 2014 / Shams Tabrizi, 2021

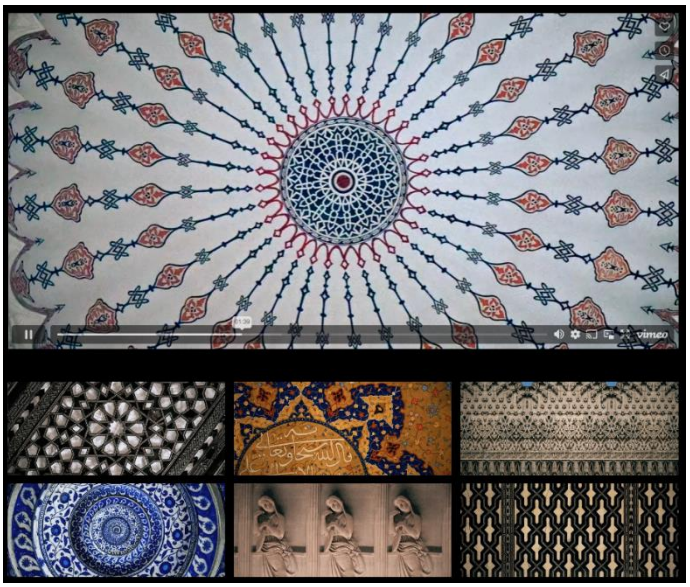
Ahmed'in sanat pratiğinde halıların eksilmesi, erimesi, akması ya da dağılması belleğin doğasına gönderme yapar. Yeniden yapılandırdığı halılar, toplumsal bellekteki çeşitli kaymaları vurgular. Belleğin bozumuna ilişkin bu okuma, glitch estetiğinin görsel bir strateji olmasının yanında kavramsal bir yönelim olduğunu da gösterir. Bu nedenle, Ahmed'in glitch estetiğiyle yıkıp yeniden yapılandırdığı halılar, toplumsal belleğe yöneltilmiş dönüştürücü bir müdahale olarak görülebilir. Kozmoteknik anlayışa göre bu müdahale, geçmiş ile gelecek ve yerel ile evrensel teknikler arasında anlaşmaya dayalı bir uyum olarak nitelendirebilir. Böylece, genellikle doğu mistisizmiyle ilişkilendirilen geleneksel halı formunu, glitch estetiği ile bozarak tekrar üreten Faig Ahmed'in halıları kozmoteknik anlayışın somut bir örneği haline gelir (Hui, 2016a; Hui, 2021).

Waref Abu Quba: Sürgün ve Travmaların Dijital Temsili

Grafik tasarım ve dijital medya çalışmalarıyla tanınan, 1986, Suriye doğumlu tasarımcı, film yapımcısı ve animatör Waref Abu Quba, üretimlerine Almanya'da devam etmektedir (Quba, About, 2025). Desenleri dinamik görsel deneyimlere dönüştürmeye odaklanan sanatsal pratiğinde

Ortadoğu ve Anadolu coğrafyasına ilişkin görsel kültür unsurlarını dijital teknoloji ile bir araya getirdiği bellek, zaman ve coğrafya üzerine kurulu anlatımını dijital animasyon ve video formatında yapılandırır. Çalışmalarında süslü kubbeler hipnotik, dönen kompozisyonlara dönüşür ya da geleneksel halılar, motiflerin sallandığı ve çöktüğü sahneler olarak yeniden düzenlenir. Bu videolarda düzen ve kaos arasında bir diyalog yaratılarak, izleyenler kendilerine tanıdık gelen görüntüleri yeniden keşfetmeye teşvik edilir (Artpoint, 2025). Böylece geleneksel zanaatın bilindik öğeleri dijital manipülasyonlar yoluyla dinamik bir biçimsel ve anlamsal sorgulama alanına dönüşür. Quba'nın çalışmalarında, içinde yetiştiği coğrafyanın ve kültürün belleğinde saklı travmaların nasıl görünür kılındığını anlamlandırabilmek için *Takrar* (2023) ve *Four Acts for Syria* (2019) adlı eserlerini incelemek önemlidir.

Bir deneysel kısa film projesi olan *Takrar* (2023), Arapça'da tekrar anlamına karşılık gelen kelimeyi başlık olarak kullanır. Filmin biçimsel yapısı da İslam, Osmanlı, Yunan ve Bizans kültürlerine ait mimari ve görsel unsurların tekrarından oluşur (Görsel 22). Anadolu ve Ortadoğu coğrafyasının köklü medeniyetlerine bir saygı duruşu niteliğindeki filmde bu kültürlerin kadim zanaatkarlığının estetik güzelliği işlenir. Quba, geometrik ve bitkisel bezeme mirasını ele alan bir üçlemenin ilk filmi olan Takrar için çekimlerine Şam'da başlanmayı planlanmış ancak coğrafyaya bağlı şartların zorluğu nedeniyle İstanbul'a yönelmek zorunda kalmıştır (Takrar, 2023). Bizans ve İslam sanatı ve kültürü ile derinden bağlı İstanbul'un görsel kültür varlığı sesin de eşlik ettiği tekrara dayalı bir videoya dönüşmüştür. Quba'nın çekimler için Şam'ın görsel mirasından vazgeçmek zorunda kalması, Ortadoğu coğrafyasının savaşlarla örülü tarihinin ve bugünün durumunu gözler önüne sermektedir.

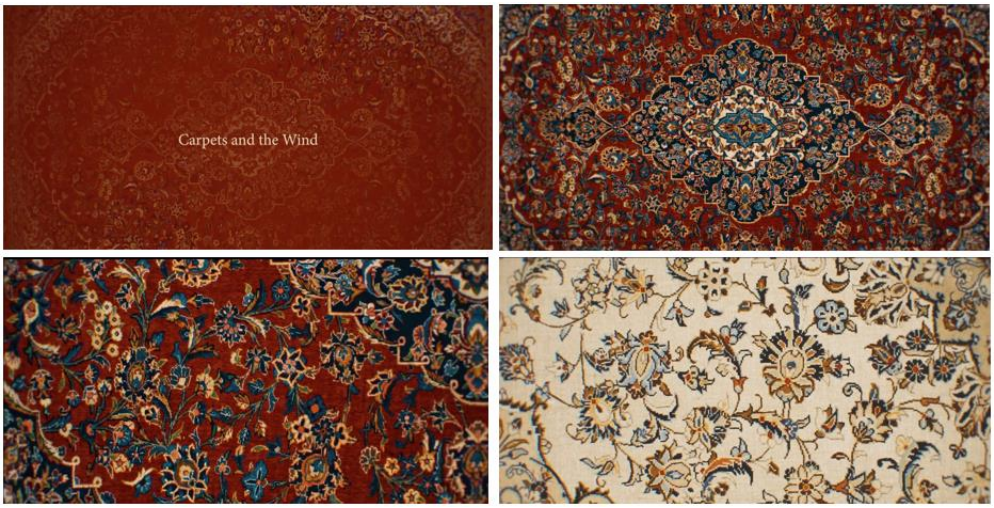


Görsel 22. Waref Abu Quba, Takrar, Deneysel Kısa Film, 2023 (ekran görüntüleri)

Four Acts for Syria (2019), görselleri şiir ile birleştiren bir kısa animasyondur. 2011 yılında Suriye'de başlayan çatışmalar, sebep olduğu can kayıpları, acılar ve sürgünler ile Ortadoğu'nun iç ve dış savaşlarla bezeli tarihsel travmalarına eklemlenmiştir. Antik kültürler üzerine kurulan ülkenin, kültürel mirasının zenginliğinden, savaş çılgınlığına uzanan yolda yıkımını, sonrasında geçmişin özlemi ve kültürel birikimi ile yeniden dirilmeyi görselleştiren animasyon umut temasını işler (Four Acts For Syria, 2019).

Waref Abu Quba'nın halı formunu temel alan videolarında, fiziksel olarak dokunulabilir ve durağan nesneler olan halılar, dijital ortamda kazandıkları sanal temsiliyetlerinde maddesiz ama

hareketli ve düşünsel bir yapıya dönüşür. *For the Love of Carpets* (2024), sosyal medya için yaratılmış bir animasyon dizisidir. Quba, bu projede çocukluğunda Pers halılarına duyduğu hayranlıktan ilham almıştır. Suriye'de neredeyse her evde günlük hayata ve aile anılarına giren halılar, karmaşık desenleri, zengin dokuları ve barındırdıkları hikayelerle zengin bir kavramsal zemin sunmuştur. Animasyon yoluyla, bu halılar dinamik manzaralara dönüşerek izleyicide nostalji uyandırmayı amaçlar (For the Love of Carpets, 2024). Seri, iki bölümden oluşur. İlk bölüm *Halılar ve Rüzgâr* (2024), çocukluk anılarından esinlenerek, rüzgârda hafifçe hareket eden halı desenlerini gösterir (Görsel 23). Çiçekli desenler yavaş ama sürekli hareketlerle izleyicinin zaman algısını bozar. Zamansızlık hissini güçlendiren bu animasyonlarda hareketlerin yavaş işleyişi, özellikle toplumsal belleğin bireysel belleğe kıyasla çok uzun zamana yayılabilen biriktirme, hatırlama ve unutma döngülerine benzetilebilir.



Görsel 23. Waref Abu Quba, Halılar ve Rüzgâr, Animasyon, 2024 (ekran görüntüleri)

Sosyal medyada paylaşılmak üzere tasarlanan kısa animasyonlardan oluşan serinin ikinci bölümü *Halılar ve Yerçekimi* (2024) adını taşır (Görsel 24). Yalnızca üretim sürecinin değil, eserin sergilenmesi, dağıtımı ve tüketilmesi süreçlerinin de Youtube, Instagram gibi dijital platformlarda gerçekleşiyor olması önemlidir. Halılar ve Yerçekimi serisindeki videolarda halı motifleri yerçekimine tepki verir, parçalanır ve düşer (For the Love of Carpets, 2024).

Görsel 24. Waref Abu Quba, Halılar ve Yerçekimi, Animasyon, 2024 (ekran görüntüleri)

Birkaç saniye süren bu kısa videolarda parçalanıp düşen ya da çekilip alınan parçalar kültürel bellekte saklanan sürgünler ve travmalar gibi bazen arkalarında hiçbir kalıntı bırakmaz bazen de halının dümdüz rengi üzerinde izleri kalır (Görsel 25). Geçmişin imgelerini ve savaşlar yüzünden zorla kesintiye uğratılmış bir kültürel belleği dijital bozulmalar yoluyla dönüştüren Quba'nın çalışmalarında görsel ve ontolojik bir arayıştan bahsedilebilir. Bu arayışın nostalji ve içten bir umutla somutlaştığı, videolarında halı motiflerinin, döngüsel bir kurguda sürekli bulundukları yerden koparak dökülmeleri ve sonra görüntünün sınıflanıp, motiflerin yerlerine dönmeleri, insanları yurdundan edilmiş bir coğrafyanın belleğini gözler önüne serer.

Görsel 25. Waref Abu Quba, For the Love of Carpets 6, 2024 (ekran görüntüleri)

Estetik açıdan Faig Ahmed'in glitch estetiği ile şekillenen anlayışıyla kesişen Quba'nın çalışmalarında tam anlamıyla glitch kavramından yola çıkılmasa da hareket ve sesin dinamik etkisinin eşlik ettiği bozulmalar, yerinden sökme, dağılma ve toparlanma gibi dijital eylemlerle oluşturulur. Waref Abu Quba da geleneksel halı motiflerini ve desenleri bozulduktan sonra yeniden örülmelerini sağlar. Varlıklarına dijital ortamda başlayıp, yine dijital ortamda kendilerini sürekli yıkarak tekrar inşa eden bu halılar, belleğin ve kimliğin dijital bir kozmotekniğini

oluşturur. Sanatçının yarattığı dijital bozulmalar, tekniğin doğasından kaynaklanan hatalar değil, tarihsel travmaların dijital görsel temsilleri ve kozmoteknik de bir hatırlama biçimi olarak düşünülebilir.

Richard Hutten: Bozulmayla Başlayan Tasarım Oyunu

1967 yılında dünyaya gelen Hollandalı Richard Hutten, kavramsal ve eğlenceli tasarımlarıyla bilinen önemli bir tasarımcıdır. Çalışmalarını Rotterdam'da sürdüren Hutten, yenilikçi tavrıyla hem tasarımın sınırlarını hem de tasarım ve sanat arasındaki sınırları sürekli zorlamasıyla ünlüdür. "*Geleneksel olarak tasarım bir problemi çözmekle ilgilidir. Ben problemleri çözmem; olasılıklar yaratırım"* ifadesi ile kendisini tanımlayan tasarımcı Droog Design Kolektifi ile tanınmıştır (Hutten, 2025). Evinde bulunan ve halen sahip olunabilecek en iyi halılar olduğunu düşündüğü antika bir İran halısı, tasarımlarında kendisine ilham kaynağı olmuştur.

Dijital bozulmaları kullanan Hutten'ın tasarımları, hareket etkisi veren optik yanılsamalar, illüzyonlar yaratır. Geleneksel desenleri çağdaş grafik dille yorumlayarak tasarladığı büyük ölçekli halılarında oyun ve yanılsama tavrı kendisini belli eder. Tasarladığı görsellerin mantıksal yapısını bozan beklenmedik deformasyonlara başvuran tasarımcının yaklaşımı glitch estetiği ile uyumludur.

Eski ile yeni arasında bir köprü kurarak doğu ile batıyı buluşturmayı hedeflediği *Playing with Tradition* (2007), serisi Batı tasarım geleneğiyle dijital grafik estetiğin birleşiminden oluşur. Serideki halıların tasarımına yön veren fikir, Amsterdam Stedelijk Müzesi'nin kalıcı koleksiyonundaki bir parçadan gelmiştir. Bu halının yüksek çözünürlüklü bir resmi çekilmiş, piksellere ayrılıncaya yakınlaştırılmış ve uzatılarak esnetilmiştir. Sonrasında elde edilen görüntü Hindistan'daki üreticiye gönderilmiş ve elde dokunmuştur (Playing with Tradition, 2019). Hutten'ın serideki halıları tasarlama mantığı, çalışmalarının önemli bir yönünü teşkil eden oyuncu tavrını gösterir (Görsel 26). Serinin adı da bu nedenle *Gelenekle Oynamak* çevirisine karşılık gelebilecek oyun temelli bir deneyim sürecine gönderme yapar.

Görsel 26. Richard Hutten, Paying with Tradition, 2007

Geleneksel halılara farklı bir yorum katarak çağdaş bir stil yaratma anlayışını sürdüren Richard Hutten'ın *Playing with Tradition* koleksiyonunun son parçaları olan ve 9 halıdan oluşan *Jaipur Rugs* serisi 2005 yılı içerisinde sergilenmiştir. Bu halılar Hindistan'ın Pembe Şehir olarak bilinen Jaipur (Caypur) şehrinde dokunmuştur. Hutten, geleneksel desenleri mizah, geometri ve cesur renklerden oluşan dijital grafik dille yeniden yapılandırırken, halının özü olan motif ve desen belleğini korur (Playing with Tradition: Jaipur Rugs, 2025). Serideki halılar incelendiğinde özellikle geleneksel desenleri kapatmadan üzerlerine geometrik formlar eklendiği görülür. Her halıya ilişkin bilginin yer aldığı detaylar kısmındaki "modern", "grafik sanatı ve art deco (akımı)", "el dokuması", "Hindistan'ın kırsal kesiminde üretilmiş el yapımı halı" ifadelerinin geçmesi

Hutten'ın tasarım anlayışına ilişkin yorumların bir özetini sunar; yerelliği simgeleyen el işçiliği ve desenler, Batılı modern anlayış ve grafik ifade dili üzerine kurulu bir kozmoteknik söz konusudur. Jaipur Rugs serisindeki *Perspective* ve *Squares* adlarını taşıyan halılar örnek olarak incelenebilir.

Görsel 27 ve 28. Richard Hutten, Jaipur Rugs, Perspective / Squares, 2025

Perspective adlı halıda (Görsel 27), geometrik formlar, geleneksel desenlerin üzerine, Batı temelli derinlik yanılsaması yaratma tekniği olan perspektif kullanılarak yerleştirilmiştir. Geometrik formlar halıya hangi yönden bakıldığından bağımsız olarak, bakışı merkeze çekecek şekilde düzenlenmiştir. Uygulanan bu perspektif tekniği, sanat tarihi içerisinde merkeze yerleştirilmiş tek nokta kaçışlı doğrusal perspektif olarak bilinir ve uygulaması en kolay perspektif tekniklerinden biridir. Tasarımcının, "*taze bir perspektif sunan halının, gelenekselden moderne zahmetsizce geçiş yaparak her türlü iç mekân düzenlemesine hoş bir katkı sağlar*" ifadesi (Perspective, 2025) tasarım fikrinin merkezinde herhangi bir kültürel aktarım ya da bellek yapılandırması değil, kâr odaklı bir niyet olduğunu düşündürebilir. Ayrıca, "*taze perspektif*" ifadesindeki tazeliğin, tasarımın özündeki fikrin yeniliğinden mi, yoksa uygulanan tekniğin yeniliğinden mi kaynaklandığı sorgulanarak eleştirilebilir ki her iki durumda yeni bir bakış açısı sunulmadığı söylenebilir. *Squares* adını taşıyan halı ise geleneksel desenlerin üzerine eşit aralıklarla eklenmiş, aynı boydaki renkli kareler ile görselleştirilmiştir (Görsel 28). Hutten, serinin diğer halılarında olduğu gibi bu örnekte de günümüzün bireyleri ve gelecek nesiller arasında köprü kuracak zanaatkarlığa ve geleneksel motiflere duyduğu saygı ile ilerlediğini ifade eder (Squares, 2025). Ancak renkli kareleri ekleme eyleminin, geleneksel motifler hakkında ne söylediği ya da bu desenleri nasıl dönüştürdüğü yine bir tartışma konusudur.

Hutten, tasarım anlayışının geleneğe saygı gösterirken riski de kucaklayarak neşeyi, merakı, oyun deneyimini ortaya koyduğunu belirtir. Jaipur Rugs serisindeki halılarda tasarımcının bu eğlenceli ve hicivli yaklaşımı, özellikle *Bananas* (Görsel 29) adlı halıda daha açık görülmektedir. Amerikalı komedyenler Laurel ve Hardy, Charlot karakteriyle bilinen İngiliz komedyen Charlie Chaplin gibi sessiz sinema ikonlarının ünlü muz kabuğu şakalarından ilham alan tasarımcı, geleneksel bir halının üzerine muz görüntüleri eklemiştir. Geleneksel desenleriyle el dokuması halının ciddiyeti ile muzların eğlenceli görüntüleri tuhaf bir tezat oluşturur (Bananas, 2025).

Görsel 29. Richard Hutten, Jaipur Rugs, Bananas, 2025

Hutten'in tasarım anlayışı, Batı tasarım geleneğinin modernist katılığını, oyun ve illüzyon ile öne çıkaran bir grafik dil ile yumuşatır. *Playing with Tradition* (2007-2025) serisinde, ait olmadığı ama hayranlık duyduğu doğu kökenli medeniyetlerin yerel desenlerinden yola çıkar, modernizmin geometrik düzeni ile dijital bozulmaları tasarlar ve optik yanılsama yaratacak, eğlenceli bir grafik dile dönüştürür. Eski ile yeni arasında kurduğunu iddia ettiği köprü, yerel kültürlerin görsel unsurlarının ya da anlam katmanlarının aktarımından çok Batı'nın tasarım tarihine bir göndermedir. Teknoloji kullanımı ise yıkım ve yeniden yapılandırma sürecine kıyasla kontrollü bir düzen sağlama isteğini hissettirir. Tasarımcının, rastlantısal, oyuncu ve eğlenceli bir düzensizlikle kurguladığını belirttiği dijital müdahalelere dayanan estetik anlayışında aslında katı bir düzen sezilir. Bu durum Batı tasarım anlayışına özgü bir kozmotekniğin yeniden yapılandırılması olarak yorumlanacak olursa, tasarım tarihine yönelen bir kozmoteknikten bahsedilebilir. Hutten'ın estetik ve tasarım yaklaşımı, teknoloji ve kültür arasındaki ilişkinin yapıbozumcu yıkımı yerine, Batı estetik mirasını güncelleyen bir kozmoteknik anlayışın yeniden yapılanması kapsamında okunabilir.

Jan Kath: Yerel Dokunuş ile Küresel Arz

Dünyanın en çok talep gören el dokuması halı tasarımcılarından biri olan Jan Kath 1972 yılında Almanya'da dünyaya gelmiştir. Üçüncü kuşak halı üreten bir aileden gelen Kath, Nepal ve Fas'ta üretim yapan atölyeleriyle tanınır. Yirmi yaşında iken kendi tasarım tarzını bulmak amacıyla yolculuk ettiği Asya ve Ortadoğu coğrafyasını deneyimleyen tasarımcı, doğu halılarının klasik unsurlarını çağdaş, minimalist bir tasarım anlayışıyla birleştirir. Bunu yaparken geleneksel stilleri bilerek bozar ve katı tasarım kurallarını yıkar (Designer & Company, 2025; The Designer, 2025).

Jan Kath halılarını, üzerlerine glitch efektleri, eksilmeler ve aşınmalar ekleyerek klasik formunda üretir. Dijital görseller aracılığı ile tasarladığı büyük boyutlu halıları, bozulmuş ve zamanla eskiyerek erimiş bir görünüme sahiptir. 159 halıdan oluşan *"Erased Heritage"* koleksiyonu Kath'ın bu tasarım tarzını en iyi yansıtan örneklerdendir. Silinmiş miras anlamına gelen koleksiyon, köklere dönüşün bir ifadesidir. Geleneksel doğu halılarına öykünen koleksiyon, eski desenlerden, tekniklerden ve kalite standartlarından ilham alır. Jan Kath, bu tasarımları hayata döndürmek için eski ustalara da yönelir. Orijinal renkleri ve düğümleri kullanarak Mısır Memlük, İran ve Türk halıları yeniden üretilir. Kath, farklı kültürel topluluklar tarafından yüzyıllar boyu

geliştirilen bu halı stillerinin, post-dijital çağa kadar hayatta kalmasını sağlamaya yardımcı olduğunu belirtir (Erased Heritage, 2025).

Görsel 30 ve 31. Jan Kath, Serapi Queensbury Sky / Bidgar Highgate Aerial

Erased Heritage koleksiyonundan *Serapi Queensbury Sky* adlı halı (Görsel 30), sözü edilen eskime, dökülme ve erime gibi dijital bozulmaları, zamanın etkisiyle gerçekleşmiş deformasyonlar oldukları izlenimi verecek şekilde dokunmuştur. *Bidgar Highgate Aerial* adlı halı (Görsel 31) ise, uzun yıllar altında kaldığı topraktan henüz çıkarılmış ve üzerinde yılların tortusu kalmış izlenimi vermektedir. Her iki halıda da geleneksel desenler parçalanarak geçmişin kültürel mirasına ilişkin gönderme yapılmış ancak desenlerin ön ya da arka planlarda görünür kılınmasıyla farklı anlamlar kazandırılmıştır. Seride bu etkileri verecek biçimde dijital bozulmalarla yapılandırılan başka birçok halı bulunmaktadır.

Koleksiyondaki *Kirman Robson Jointed* (Görsel 32) ve *Kirman Flower Frame* (Görsel 33) gibi halılarda bozulmaların kaynağı olan dijital ortamların izi ağırlıktadır. Bu halılardaki bozulmalar zamanın etkisiyle değil, dijital teknolojileri kullanan insan elinin müdahalesiyle yıkıma uğradıklarını açığa çıkaracak kadar düzgün ve sistemlidir. Hatta, *Kotan Oxford Checker Raved* (Görsel 34) gibi örnekler, dijital bozulmaların gerçekleştirildiği yazılımlara işaret eden (transparan ızgara, damalı desen gibi) görsel unsurlar barındırır.

Görsel 32, 33 ve 34. Kirman Robson Jointed / Kirman Flower Frame / Kotan Oxford Checker Raved

Geleneksel desenlerin kasıtlı olarak silinmiş, bozulmuş ya da eksiltilmiş versiyonları, asıllarına uygun renkler ve düğümlerin, Tibet yünü ve Çin ipeği kullanılarak bağlandığı yeni halılar üretilir. Kath'ın dünyanın neredeyse her köşesinden talep edilen halıları, üretim şekliyle de unutulmaya yüz tutan kültürel miras unsurları ile doğrudan ilişki kurar. Böylece glitch estetiği, Jan Kath'ın tasarımlarında zamansal ve kültürel kesintiler yüzünden toplumsal bellekte oluşan boşlukların doldurulmasına yönelik bir girişim olarak yorumlanabilir. Jan Kath'ın, doğu kültürüne ait görsel unsurları, dijital teknolojileri ve Nepal el dokuma tekniklerini bir araya getiren tasarım pratiği, Yuk Hui'nin kozmoteknik anlayışına göre yerel olanla evrensel olan arasında bağ kurarak hibrit bir varlık kazanır.

Her Şey Değişir, Ama Hiçbir Şey Yok Olmaz

Teknolojik, teknik ve estetik yönelimlerindeki benzerlikler göz ardı edilemese de doğu kültürüyle yetişen Faig Ahmed ve Waref Abu Quba ile Batılı coğrafyalarda dünyaya gelen Richard Hutten ve Jan Kath'ın sanat ve tasarım pratiklerinde bazı ayrışmalardan bahsedilebilir. Bu sanatçı ve tasarımcıların her biri kendi kozmoteknik yaklaşımlarını üretmiştir. Ancak aralarındaki ayrışmalar, içinde var oldukları coğrafyalara bağlı olarak da yorumlanabilir. Yuk Hui'nin kozmoteknik kavramı, her coğrafyanın ve kültürün kendi teknolojik algısını oluşturarak, çevresiyle ve dünyayla ontolojik bağ kurduğunu belirtir. Ahmed ve Quba, travmalarla sarsılan coğrafyalarında, kültürleriyle ve kimlikleriyle yüzleşmenin bir yolu olarak dijital bozulmalara başvururlar. Bu yolla travmaların izlerini silme, toplumsal bellekteki boşlukları doldurma ya da farklı bir gelecek yapılandırma umudunu görselleştirdikleri düşünülebilir. Bu açıdan başvurdukları kozmoteknik yerli bir dijitalleşme haline gelir.

Hutten ve Kath'ın ise, daha çok biçimsel deformasyon ve dijital olanakları araştırdıkları dijital bozulmalara dayalı bir grafik anlatım dili geliştirdikleri söylenebilir. Görsel bir strateji olarak glitch estetiğine başvurarak tasarım diline odaklanmışlardır. Doğu kökenli sanatçılar gibi geçmişin yıkımı ve yeniden yapılandırılması üzerine çalışmaları zorunlu değildir. Ancak geçmiş ve gelecek ya da yerel ve evrensel arasında kurduklarını belirttikleri köprü, kültürel aktarıma nazaran tasarım ve tüketime odaklı olması nedeniyle eleştirilebilir. Glitch estetiğinin biçimsel yenilik ve görsel algı ile şekillendiği tasarım pratikleri kendi kozmoteknik anlayışları da bu yönde belirlenmiştir.

Sanatçılar arasında bu ayrışmalar kozmoteknik anlayışın önerdiği çoğulcu teknolojik duyarlığı destekler. Her biri kendi dijital evrenini oluşturan bu dört sanatçı ve tasarımcının buluştukları

noktaya geri dönerek, dijital bozulmalar ile üretilen halının çağdaş sanat alanındaki konumu üzerine bir hatırlatma yapılabilir. Colson Whitehead (1999), "*It is failure that guides evolution; perfection offers no incentive for improvement"*; evrimi yönlendiren başarısızlıktır, mükemmellik, gelişme için hiçbir teşvik sunmaz (Cascone, 2000, s.12) ifadesiyle post-dijital çağdan söz edilebilmesine olanak sağlayan dönüştürücü potansiyeli özetlemiştir. Post-dijital estetik, sanat pratiklerinde dijital teknolojileri kullanma deneyiminin bir sonucudur. Bu deneyim süreci, dijital teknolojilerin başarısızlık durumlarını da içerir ki hatalar, aksamalar, sistem çökmeleri, bozuk kayıtlar birer hammadde haline gelir (Cascone, 2000, .13). Glitch estetiği bu hammaddelerin dijital sanat eserlerinde kullanılarak bozulmanın içinde keşfedilen estetik imkânlarla yaratılan yeni anlam ve bağlamlara karşılık gelir. Bu estetik yaklaşım, Batı kozmotekniğinin tersine insanın teknoloji üzerindeki kontrolünün aslında bir yanılsama olduğu hatırlatır. Bu yanılsamaları, bellek ve kültürdeki bozulmaları, boşlukları açığa çıkaran glitch estetiği, çağdaş sanat eserleri olarak halının, post-dijital çağda bellekle kurduğu ilişkiyi anlamak için önemli araç olmuştur. Bu bağlamda, glitch estetiği ile yapılandırılan halılar çağdaş sanat içerisinde, yalnızca teknik ve estetik yönelimlerinin bir yansıması değil, aynı zamanda bir temsil, anlatı ve direniş alanı olarak konumlanmıştır. Eserlerinden örneklerin detaylı olarak incelendiği bu sanatçı ve tasarımcıların kozmoteknik anlayışları Ovidius'un bir deyişinde birleşir.

"Omnia mutantur, nihil interit"

Ovidius'un "*Omnia mutantur, nihil interit*"; her şey değişir, ama hiçbir şey yok olmaz deyişi, dijital bozulma estetiği ile şekillenen halılarda tam anlamıyla somutlaşır. Ovidius'un Metamorfozlar eserinde geçen bu düşünce varoluşun temel döngüsü olarak dönüşümün sürekliliğini ifade eder. Sanatçıların halıları üretim ve sergileme pratikleri kadar, üretim niyetleri olarak tarihsel, kavramsal ve ideolojik bakış açıları ile geçmişin izlerini, bugünün teknolojisi ile geleceğe taşıma çabasında oldukları söylenebilir. Sanat ve tasarım pratiklerinde eski ve yeni buluşarak yüzyıllardır süregelen halıcılık geleneğine sundukları çağdaş bakış açısında tarih ve gelenek tamamen kaybolmaz ancak kaçınılmaz olarak dönüşüme uğrar (Kedmey, 2015). Glitch aracılığıyla bozdukları geleneksel motif ve desenler aslında yok olmaz, bireysel ya da toplumsal bir yok oluşa da işaret etmez, geleceğin belleğine taşınmak üzere yeniden üretilerek dönüştürülmüş olur. Bu dönüşüm, her ne kadar kesintiler ve bozulmalar olsa da kültürel belleğin kaybolmadan, biçim değiştirerek yaşamaya devam ettiğinin işaretidir.

KAYNAKÇA

Acar, S. Önemli, S. (2018). Çağdaş Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Halı. R*esearcher: Social Science Studies, 6*(4), 340-362.

Akdemir, İ. (2021). Çağdaş Sanatta Halı: Faig Ahmed'in Eserleri Üzerine Bir Analiz. Art & Design-2021 (Dü.), *International Congress on Art and Design Research and Exhibition Book of Proceedings* içinde, (s. 1517-1531).

Ali Cha'aban. (2024). Leila Heller Gallery: https://www.leilahellergallery.com/artists/ali-chaaban, Erişim tarihi: 20.03.2025

Anderson, S. (2024). *'RugLife' opens at the Museum of Craft and Design.* The Voice of San Francisco: https://thevoicesf.org/ruglife-opens-at-the-museum-of-craft-and-design/, Erişim tarihi: 20.03.2025

Aouf, R. S. (2022*). Burnt and shorn Dryland rug captures consequences of drought in the Netherlands*. Dezeen: https://www.dezeen.com/2022/11/02/liselot-cobelens-dryland-rug-ddw/, Erişim tarihi: 2.05.2025

Artpoint. (2025). *Waref Abu Quba*. Artpoint: https://www.artpoint.fr/artists/waref-abu-quba, Erişim tarihi: 27.04.2025

Bananas. (2025). Jaipur Rugs: https://www.jaipurrugs.com/eu/rugs/akws-9005-red-merlot-red-rug, Erişim tarihi: 12.05.2025

Baydemir, E. (2022). Azerbaycan'ın Çağdaş Sanatçısı Faig Ahmed'in Sanat Anlayışı ve Eserlerinin Dokuma Sanatındaki Yeri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi,* 9(3), 726-747.

Busta, C. (2013). Faig Ahmed. *Artforum International* 52, 52 (2).

Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18.

Demircan, Ö. (2023). 21. yüzyılda karşı sanat olarak glitch. y*edi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30, 43-56.

Designer & Company. (2025). Mayıs 8, 2025 tarihinde Jan Kath: https://jan-kath.com/company/designer-and-company, Erişim tarihi: 08.05.2025

DNA. (tarih yok). freetocreate: https://freetocreate.art/the-dna/, Erişim tarihi: 10.05.2025

Erased Heritage (2025). Jan Kath: https://jan-kath.com/collection/erased_heritage, Erişim tarihi: 08.05.2025

Faig Ahmed: Bio. (2025). faigahmed: https://faigahmed.com/, Erişim tarihi: 10.03.2025

For the Love of Carpets. (2024). Waref Abu Quba: https://warefabuquba.com/portfolio/carpets-and-the-wind-2024/, Erişim tarihi: 26.04.2025

Four Acts For Syria. (2019). Waref Abu Quba: https://warefabuquba.com/portfolio/four-acts-for-syria/, Erişim tarihi: 28.04.2025

Germano, V. H. (tarih yok). *The Cosmotechnics of Yuk Hui*. Victor Hugo Germano: https://www.victorhg.com/en/post/the-cosmotechnics-of-yuk-hui, Erişim tarihi: 05.05.2025

Hemmings, J. (2015). Faig Ahmed. *Surface Design Journal* (Spring), 38-43.

Hoffman, K. S. (2016). *An Ecstatic Collapse: A Re-Thinking of Faig Ahmed's Carpet Series*, Yüksek Lisans Tezi, Teksas.

Hui, Y. (2016a). *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics.* Urbanomic.

Hui, Y. (2016b). *On the Existence of Digital Objects*. University of Minnesota Press.

Hui, Y. (2021). *Art and Cosmotechnics*. University of Minnesota.

Hutten, R. (2025). *About.* Richard Hutten: https://www.richardhutten.com/biography-richard-hutten.html, Erişim tarihi: 06.05.2025

Kedmey, K. (2015). *In Reimagined Carpets, Faig Ahmed Makes the Old (More Than) New Again.* Artsy: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-reimagined-carpets-faig-ahmed-makes-the-old, Erişim tarihi: 21.03.2025

Lesso, R. (2024). *Re-Imagining Rugs: Faig Ahmed's Intricate Carpets.* The Thread: https://blog.fabrics-store.com/2024/11/04/re-imagining-rugs-faig-ahmeds-intricate-carpets/, Erişim tarihi: 21.03.2025

Menkman, R. (2011). *The glitch moment(um)*. Institute of Network Cultures.

Nicholas Galanin. (2020). Craft in America: https://www.craftinamerica.org/object/nicholas-galanin-white-noise-american-prayer-rug-2018/, Erişim tarihi: 12.04.2025

Özcan, M. T. (2025). *Teknolojinin Felsefesi ve Kozmoteknik: Dijital Çağda Düşünmek.* Filomythos: https://www.filomythos.com/yuk-hui-teknolojinin-felsefesi-ve-kozmoteknik-dijital-cagda-dusunmek/, Erişim tarihi: 03.05.2025

Palimpsest of '89. (2017). Art Culture Technology: https://act.mit.edu/2018/10/azra-aksamija-palimpsest-of-89/ Erişim tarihi: 04.03.2025

Perspective. (2025). Jaipur Rugs: https://www.jaipurrugs.com/eu/rugs/akws-9002-vanilla-ice-soft-gold-rug, Erişim tarihi: 12.05.2025

Playing with Tradition. (2019). Richard Hutten Instagram paylaşımı: https://www.instagram.com/p/Bt2u61ChoMU/, Erişim tarihi: 07.05.2025

Playing with Tradition: Jaipur Rugs. (2025). Jaipur Rugs: https://www.jaipurrugs.com/eu/designers/richard-hutten?srsltid=AfmBOoo5hFNRVMzclsJ5BP0NrNrUMgUmWJkjJ6_5GfG45C_IfndUFEhE, Erişim tarihi: 12.05.2025

Quba, W. A. (2025). *About.* Waref Abu Quba: https://warefabuquba.com/about/, Erişim tarihi: 26.04.2025

Sapar Contemporary. (2014). *Source Code by Faig Ahmed*. Sapar Contemporary: https://www.saparcontemporary.com/sourcecode-1, Erişim tarihi: 20.03.2025

Squares. (2025). Jaipur Rugs: https://www.jaipurrugs.com/eu/rugs/akws-9007-ebony-liquorice-rug, Erişim tarihi: 12.05.2025

Takrar. (2019). Waref Abu Quba: https://warefabuquba.com/portfolio/takrar-2023/, Erişim Tarihi: 28.04.2025

The Designer. (2025). Jan Kath: https://www.jaipurrugs.com/eu/rugs/akws-9005-red-merlot-red-rug, Erişim tarihi: 08.05.2025

Timmons, T. (2020). *Object of the Week: Oiling*. SAM Stories: https://samblog.seattleartmuseum.org/2020/09/oiling/, Erişim tarihi: 21.03.2025

Türk Dil Kurumu. (2025). *Halı*. Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi: 07.04.2025

Ünay, S. (2021). *Narratives Interview Series: Hakan Gürsoytrak*. 8 Aralık 2024 tarihinde Güncel Sanat Arşivi: https://guncelsanatarsivi.com/narratives-interview-series-hakan-gursoytrak/, Erişim tarihi: 08.12.2024

WDE Spotlight: Liselot Cobelens. (2021). 2 Mayıs 2025 tarihinde Dutch Design Foundation: https://www.dutchdesignfoundation.com/en/updates/wde-spotlight-liselot-cobelens/, Erişim tarihi: 02.05.2025

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Pazırık Halısı, M.Ö. 5. yy, Altay Dağları

https://tr.wikipedia.org/wiki/Paz%C4%B1r%C4%B1k_hal%C4%B1s%C4%B1#/media/Dosya:Pazyryk_carpet.jpg

Görsel 2: Faig Ahmed, Big Emptiness, 2021

https://saparcontemporary.viewingrooms.com/content/feature/794/detail/artworks-3873-faig-ahmed-azerbaijan-big-emptiness-2021/

Görsel 3: Nevin Aladağ, Dive, 2022

https://nevinaladag.com/img/img_works/_img_1300w/2022_SocialFabric_dive_204x140cm_HandyNevinAladagNeu.jpg

Görsel 4: Hakan Gürsoytrak, Warnament (Harb-i Bezeme)

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/joquDovTYu1B4PtvG1iH5Yh1K03b0a0SYsU5w-ga1xA65bcmlukvd0d-q07ivGkLUZ1rVAD-n0Wc2abXeg5NdJwYblbdp98YpRmpwoAWhC-4o1TRXna2gyadPiipMFwvCxuiiQ-Yyw

Görsel 5: Ali Cha'aban, Grandpa's Monobloc, 2023

https://img.artlogic.net/w_1800,h_1800,c_limit/exhibit-e/5570913907a72ca707c6918d/1401b9b1e929e70590c0128f5c8147d3.jpeg

Görsel 6: Liselot Cobelens, Dryland, 2021

https://www.dezeen.com/2022/11/02/liselot-cobelens-dryland-rug-ddw/

Görsel 7: Nicholas Galanin White Noise, American Prayer Rug, 2018

https://image.pbs.org/video-assets/PwqnNvL-asset-mezzanine-16x9-yK7GAhA.jpg

Görsel 8: Azra Akšamija, Palimpsest of '89, 2017, Video

https://act.mit.edu/2018/10/azra-aksamija-palimpsest-of-89/

Görsel 9: Rosa Menkman, Vernacular of File Formats, 2009-2010

https://flash---art.com/wp-content/uploads/2021/04/Rosa-Menkman_Flash-Art-04.jpg

Görsel 10: Faig Ahmed, Doubts, 2020

https://blog.fabrics-store.com/wp-content/uploads/2024/11/Faig-Ahmed_2.jpg

Görsel 11: Faig Ahmed, Flood of Yellow Weight, 2007

https://i.guim.co.uk/img/media/27923a026d895cbc9c2f7632b4194948ec731baf/0_0_2933_1979/master/2933.jpg?width=620&dpr=1&s=none&crop=none

Görsel 12: Faig Ahmed, De-stabilization, 2016

https://i.guim.co.uk/img/media/e92f2d90c723413e459888ab2205d41324205bf3/0_136_1980_1237/master/1980.jpg?width=620&dpr=1&s=none&crop=none

Görsel 13: Faig Ahmed, Oiling, 2012

https://samblog.seattleartmuseum.org/wp-content/uploads/2013.13_01cc-1200x1962.jpg

Görsel 14: Faig Ahmed, Liquid, 2014

https://i.guim.co.uk/img/media/c0657fad8767e44a039f2b13b0d49dff1e6b71ec/0_549_7000_8000/master/7000.jpg?width=620&dpr=1&s=none&crop=none

Görsel 15: Faig Ahmed, DNA, 2016

https://freetocreate.art/img/artworks/the-dna/DNA.jpg

Görsel 16: Faig Ahmed, Spreading, 2013

https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1200,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/kristinhjellegjerde/images/view/a67aee8e1dbec38ae3b8f7c5187d66517478da77.jpg

Görsel 17: Faig Ahmed, Tradition in Pixel, 2010

https://i.guim.co.uk/img/media/9aee23905a85aaba1c7584711a6a5331b8d023b0/0_0_5729_3639/master/5729.jpg?width=620&dpr=1&s=none&crop=none

Görsel 18: Faig Ahmed, Chelebi II, 2015

https://hyperallergic-newspack.s3.amazonaws.com/uploads/2016/12/Chelebi.-Faig-Ahmed-2016.-Image-Courtesy-of-Faig-Ahmed-Studio.21-MB-720x1080.jpg

Görsel 19: Faig Ahmed, Fuel, 2016

https://faigahmed.com/

Görsel 20: Faig Ahmed, Gara, 2014

https://ourchoices.co/wp-content/uploads/2016/01/faig-ahmed-gara.jpg

Görsel 21: Faig Ahmed, Shams Tabrizi, 2021

https://saparcontemporary.viewingrooms.com/content/feature/989/detail/images1142/

Görsel 22: Waref Abu Quba, Takrar, 2023

https://warefabuquba.com/portfolio/takrar-2023/

Görsel 23: Waref Abu Quba, For the Love of Carpets, 2024,

https://warefabuquba.com/portfolio/carpets-and-the-wind-2024/

Görsel 24: Waref Abu Quba, For the Love of Carpets, 2024,

https://www.youtube.com/@Warefquba/shorts

Görsel 25: Waref Abu Quba, For the Love of Carpets 6, 2024

https://www.youtube.com/shorts/dcxj3UVOvKk

Görsel 26: Richard Hutten, Paying with Tradition, 2007

https://www.richardhutten.com/objects/playing-with-tradition-i-i-milano.html

Görsel 27 Richard Hutten, Jaipur Rugs, Perspective, 2025

https://d16n7e76tyykgs.cloudfront.net/prod-images/Headshot/Large/RCT_AKWS-9002-0001.jpg?img=HeadShot

Görsel 28 Richard Hutten, Jaipur Rugs, Squares, 2025

https://d16n7e76tyykgs.cloudfront.net/prod-images/Headshot/XLarge/RCT_AKWS-9007-0001.jpg?img=HeadShot

Görsel 29: Richard Hutten, Jaipur Rugs, Bananas, 2025

https://d16n7e76tyykgs.cloudfront.net/prod-images/Headshot/Large/RCT_AKWS-9005-0001.jpg?img=HeadShot

https://d16n7e76tyykgs.cloudfront.net/prod-images/Others3/Large/RCT_AKWS-9005-0001.jpg?img=OtherShot3

Görsel 30: Jan Kath, Serapi Queensbury Sky

https://cdn-v2.jan-kath.com/static/d31cba95ef831336f1c7f4540c127074/ea5de/4503124_Serapi_Queensbury_Sky_250cmx306cm_22560_79040_ORIGINAL_98743af714.png

Görsel 31: Jan Kath, Bidgar Highgate Aerial

https://cdn-v2.jan-kath.com/static/be5f5993f2f89d87fb61f8024dbce42f/ea5de/4100933_Erased_Heritage_Bidjar_Highgate_Arial_281x365cm_00551b9a00.png

Görsel 32: Jan Kath, Kirman Robson Jointed

https://cdn-v2.jan-kath.com/static/5b3139a26210f032e03ec0a9f2cdef2d/ea5de/4502230_Kirman_Robson_Jointed_250cmx300cm_20927_71350_ORIGINAL_c56245fd17.png

Görsel 33: Kirman Flower Frame

https://cdn-v2.jan-kath.com/static/362fbd2a8d029ee98db86a69469f827b/ea5de/4502797_Kirman_Flower_Frame_250cmx303cm_21916_75986_ORIGINAL_3173a170c1.png

Görsel 34: Kotan Oxford Checker Raved

https://cdn-v2.jan-kath.com/static/5bf2420b630e6413e44dee6918a34678/ea5de/4500943_EH_Kotan_Oxford_Checker_Raved_Mother_Teal_Blue_beige_Silk_249x307cm_3e7676bbb2.png

HİPPİ ALT KÜLTÜRÜNÜN GÜNÜMÜZ MODASINA YANSIMALARI

Sinem EKİNCİ[1]

Öz

Modern çağda şekillenen kapitalist sistemin bir sonucu olarak doğan kültür endüstrisi toplumu birçok yönden değişime uğratmış, söz konusu değişimlerden dönemin stratejik alanlarından biri olan moda endüstrisi de etkilenmiştir. Bu doğrultuda moda endüstrisi, aykırı yaşayış biçimleriyle popüler hale gelen alt kültürlerden biri olan Hippi akımını kendisine ifade aracı olarak seçmiş; sözü edilen dönemin müzik, film vb. alanlarına ait ünlü kişiliklerin giyim tarzlarını, farklı bir estetik geliştirerek eserlerinde kullanmışlardır. Sonuç olarak kendine özgü üslubuyla birçok alana ilham kaynağı olan ve etkileri günümüze kadar ulaşan 'Hippi' alt kültürü, günümüz moda tasarımlarına da yoğun bir şekilde yön vermektedir. Araştırmada Hippi alt kültürünün genel özellikleri, amacı ve ortaya çıkışı hakkında bilgi verilmiş, günümüz moda tasarımcılarının söz konusu alt kültürden yola çıkarak hazırlamış oldukları koleksiyonlar ele alınmış ve ilgili akımın görselleri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırma, doküman analizi kapsamında oluşturulmuş ve bu bağlamda elde edilen seçili görsel imgeler çözümlenmiştir. Çalışmanın amacı, Hippi alt kültürü-moda tasarımı özelinde ortaya konulan çalışmaları inceleyerek, tasarımcılara sanat-tasarım çerçevesinde bir bağlam modeli sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Hippi, Alt kültür, Moda, Hippi Moda Etkileri.

Reflections of Hippie Sub-Culture on Today's Fashion

Abstract

The culture industry, which emerged as a result of the capitalist system that took shape in the modern age, has changed society in many ways, and the fashion industry, one of the strategic areas of the period, has also been affected by these changes. In this context, the fashion industry has chosen the Hippie movement, one of the subcultures that became popular with their unconventional lifestyles, as a means of expression; they have used the clothing styles of famous people from the music, film, etc. fields of the said period in their works by developing a different aesthetic. As a result, the 'Hippie' subculture, which has inspired many areas with its unique style and whose effects have reached the present day, also intensely directs today's fashion designs. In the research, information is given about the general characteristics, purpose and emergence of the Hippie subculture, the collections prepared by today's fashion designers based on the said subculture are discussed and examined comparatively with the visuals of the relevant movement. The research was created within the scope of document analysis and the selected visual images obtained in this context were analyzed. The aim of the study is to examine the studies put forward specifically in the Hippie subculture-fashion design and to present a context model to designers within the framework of art-design.

Keywords: Hippie, Subculture, Fashion, Hippie Fashion Effects

GİRİŞ

Kültür, insanların bireysel ve toplu yaşamı anlama, düzenleme ve yapılandırma için ürettikleri; inanç ve yaşam biçimlerini zaman içerisinde oluşturdukları bir anlam ve önem sistemidir. Sosyolojik olarak kültür, toplumları sarmalayan öğretilerden ve deneyimlerden yola çıkarak

[1] Öğr. Gör., İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İstanbul, sinem.ekinci@atlas.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-8295-9845

oluşturulmuş toplumsal bir mirastır. Toplumsal sistemlerin öğelerinden alıntı yapılarak soyutlaştırılmış olan değerlerin ve sembollerin örgütlenmesine ise kültürel sistem adı verilir. Günümüzdeki kültürel sistem homojen değildir. Bir homojenitenin var olması için bir toplumda gelir, kültür ve yaşam biçimleri gibi toplumsal öğelerin tam bir eşitlik ve benzerlik içerisinde olması gerekir. Oysa modern toplumlarda üretim biçimine bağlı olarak iş bölümü farklılıkları, buna bağlı olarak sınıf, statü ve gelir eşitsizlikleri, yaşam biçimi farklılıkları mevcuttur. Bu durum kültürel sisteme farklılık olarak yansımaktadır (Bostancı, 2010).

70'li yıllarla birlikte ekonomik anlamda bir açmaza giren kapitalizm ve dolayısıyla modernizm, bu açmazdan yepyeni bir görünümle çıkmıştır. Adına postmodernizm denen bu yeni dönem, adından anlaşılacağı üzere moderniteden bir kopuş, ona bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2005).

Bu doğrultuda kapitalizmin beraberinde getirdiği yeni dünya düzeni ve kültür enerjisi, toplum üzerindeki etkisini arttırarak birçok aykırı görüş ve farklı sınıfların oluşumuna zemin hazırlamıştır. Söz konusu yeni dünya düzeninden moda endüstrisi de etkilenmiş, zaman içerisinde toplumun giyim kuşam tercihleri de mevcut değişime ayak uydurmuştur.

1970'lerin feministleri de moda giyim tarzlarının yerine alternatif giyim tarzları, özellikle tişörtler ve az topuklu ayakkabılarla kullanılan çeşitli pantolon türleri önermişlerdir, makyaj malzemesi, takılar ve geleneksel saç kesimlerini de reddetmişlerdir (Himam Er, F. D. 2009).

Dolayısıyla bu yeni sistem, söz konusu dönem içerisinde medyanın da yaygınlaşmasıyla birlikte insanların yaşadıkları ülke dışında bilgi sahibi olmalarına imkân sağlamış, kendi dünya görüşlerini ifade edebilecekleri ortak toplulukların, çeşitli akım ve alt kültürlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Sözü edilen akımlardan biri olan Hippi alt kültürü, dönemin gerek siyasi gerekse mevcut yaşam anlayışına aykırı bir bakış açısı izleyerek devrim niteliğinde bir oluşum meydana getirmiştir. Zaman içerisinde geniş kitleye ulaşan akım, dönemin birçok farklı alanında olduğu gibi moda endüstrisi alanında da etkili olmuş, günümüzde ise birçok moda tasarımcısı ve ünlü markanın koleksiyonlarında kullanılan parçaların ilham kaynağı olduğu görülmüştür.

Bu araştırmada; alt kültür kavramı ve Hippi alt kültürü etkilerine değinilmiş, Hippi alt kültürünün günümüz modası ile ilişkisi kurulmuş ve sözü edilen akımla ilgili günümüz moda tasarımlarına yer verilerek sanat-tasarım çerçevesinde bir bağlam modeli sunulmuştur.

Alt Kültür Kavramı ve Hippi Alt Kültürü

Sosyoloji literatüründe altkültür kavramı 1947 yılında McLung Lee ve M. Gordon tarafından ilk kez kullanılmıştır. İki sosyolog bu kavramı ulusal kültürün bir alt uygulaması şeklinde kullanmışlardır (Yaman, 2012).

Ancak zaman içerisinde alt kültür teriminin içeriği zenginleşerek çeşitli tanımları yapılmıştır. Buna örnek olarak Selek (2014) konu ile ilgili; 'her toplumda hâkim kültür sistemine dâhil olmayan çok fazla değer sistemi, alt kültür vardır. Alt kültürler, hâkim kültür açısından bir karşı alandır. Hâkim kültür genel siyasal ve ekonomik düzenin içinde geliştiği için, onun egemenliğinin sistemle ilgili işlem ve anlamları vardır. Dolayısıyla alt kültürlerin hâkim kültüre karşı direnişleri aynı zamanda sistem karşıtı bir nitelik taşır' ifadelerine yer vermiştir.

Ambrose ve Harris (2012)'e göre 'bir alt kültür, politik ya da sanatsal görüşü, ırk, cinsiyet yönelimi ve benzeri değerlerle tanımlanabilir. Alt kültürün sahip olduğu değerler üyelerinin giyim kuşamı ve kullandıkları sembollerle görsel olarak da desteklenir.'

Bir başka yaklaşım biçiminde ise altkültür, gençlik altkültürleri üzerinden değerlendirilmek suretiyle içinde yaşanılan dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel getirilerinden etkilenen ve bu sayede daha geniş anlamıyla tüm gençliği etkisi altına alabilen bir kavram olarak tartışılmaktadır (Yaman, 2012).

Buna ek olarak Ambrose ve Harris (2012); tüm bu tanımların modern toplumda görülmekte olan aykırı giyim, konuşma biçimi, müzik, felsefe ve yaşam biçimine sahip gençleri tarif ettiğinden, temel olarak egemen kültürel değerleri reddeden ve bu hâkim kültür yerine kendi oluşturdukları alternatif bir kültürel biçim içerisindeki gençler olduklarından bahsetmiştir.

Fakat potansiyel olarak alt kültür kavramı modern toplumlarda her toplumsal grup için kullanılabilecek, her biri kendi değer ve beğeni sistemine sahip farklı grupların tanımlanmasında başvurulabilecek bir kavramsal kategoriyi de temsil etmektedir (Abercrombie, Hill ve Turner, 2006).

Tüm bu tanımlar doğrultusunda alt kültür, bir kavram olarak ele alındığında kısaca 'kimlik' ve 'aidiyet' gibi yalın terimlerle açıklanabilir. Ancak her ne kadar yalnızca 'içerisinde bulunduğu dönemdeki yapıya karşıt görüşte olan zümre' olarak nitelendirilse de temelde 'kültürün, belirli bir kitle tarafından ortak bir düşünce ve hayat görüşü ekseninde bir araya gelinerek değişime uğraması' şeklinde de ifade edilebilir.

Hippi Alt Kültürü ve Döneme Etkileri

70'li yıllarda gelişen medya sektörünün yaşam içerisine dahil olmasıyla birlikte, toplum dış dünyaya daha fazla hâkim olmaya başlamış ve farklı kültürleri tanıma fırsatı olmuştur. Özellikle televizyon, yayınladığı film ve diziler sayesinde çeşitli Batı kültürlerinin gündelik hayata katılmasına olanak sağlamış ve insanlara her alanda alternatif seçenek görme imkânı sunmuştur.

Özgürleşme hareketinin getirdiği başkalaşım süreci içerisinde döneme ve genel yapıya karşıt gruplar da türemiştir. Kısa zamanda büyük kitleler haline gelen bu topluluklar, zamanla hâkim kültür içerisine dahil olarak birer akım haline gelmişlerdir. Söz konusu akımlardan biri olan Hippi alt kültürü de bunlardan biridir.

Hippi hareketi, 1966'da gençliğin, savaş karşıtı sosyal politik fikirleri değiştirme isteği ve yetişkin topluma karşı başkaldırısıdır (Ercivan & Meydan, 2007). Hippiler, savaşa, ırkçılığa karşı duruşları ile sorunların hoşgörüyle, karşılıklı anlayışla çözümlenebileceğini savunmuşlardır. 1960-70 kuşağı gençliğinin kendini bulma, dünyayı keşfetme ve alternatif yaşam stili bulma arzusu ile Meksika, Hindistan, Afganistan, Endonezya ve Afrika gibi etnik kültürlere büyük ilgi duymuşlar ve bu bölgelere seyahat etmeye başlamışlardır. Büyük bir kısmı barış gönüllüsü olarak az gelişmiş bölgelere yardım amaçlı gitmiş ve bulunduğu coğrafyanın geleneksel sanatlarıyla ilgilenerek yeni kuşaklara aktarılmasında aktif yol oynamışlardır (Ercivan, 2017).

Modern şehirleşme, toplumun temel yaşayış biçimi iken, Hippi'ler şehirleşmeye karşı olmuş, ilkel hayata benzer bir yaşam biçimi savunmuş ve kurdukları köylerde bu biçimde yaşam sürmüşlerdir. Modern toplumların gelişmişlik düzeyini tarif etmek için kullanılan teknolojik ürünler, ekolojik düzenin doğasına uygun yaşamı savunan Hippilerin karşı oldukları bir diğer şey olmuştur. Genel olarak teknolojiyi, sıhhi tesisatı, elektrik ve tesisatı, telefon kullanmayı reddetmişlerdir. Sanayii Devrimi öncesindeki gibi organik tarım yapmış, kendilerine köyler kurmuşlardır (Ertürk & Ruşan, 2018).

Shuker (1998), Hippi hareketinin uyuşturucu kullanımı, uzun saç, komünal yaşam, barışçıl politik tavır, özgür cinsel hayat söylemi, çiçekler ve Psychedelic Rock müzik çevresinde bir araya gelen bir gruba işaret ettiğini belirtir (Çerezcioğlu, 2014). John Phillips San Francisco şarkısında; "San Francisco'ya gidiyorsan saçına çiçek takmalısın" sözleri artık hippi akımının çiçeklerle

anılacağına ciddi bir yaklaşım getiriyordu. Artık dönemin gençleri "çiçek çocuklar" olarak anılmaya başlanmıştır (Öztürk & Polat, 2016).

Hippi'lerde müzik, devrim ajitasyonunu, sosyal ve reformist hareketleri arka planda destekleyen bir olguydu. Müzik de hippilerin isteklerini felsefelerini bir bakıma ortaya koymaktaydı. 1960'larda hippilerin politik söylemleri yoktu. Onlar yalnızca şarkı söylemek istiyordu. Rock müzik bu dönemde bu kitlelerin sesi olurken aynı zamanda onların ruhunu da yansıtıyordu. Yeni tarz, bu müziği ve hippi felsefesini yavaş yavaş şekillendirdi. Bob Dylan, John Lennon, David Crosby gibiler, yeni akımın öncüleri oldu (Duman, 2007). Folktan protest şarkılara, progresif rocktan saykodeliğe geçişin öznesi olan hippi kuşağı; geçmişlerinden aldıkları müzik mirasını geliştirip dönüştürerek yepyeni tarzların, şarkıların, bestelerin ve yorumların çıkmasına katkıda bulunmuşlardır (Çerezcioğlu, 2014).

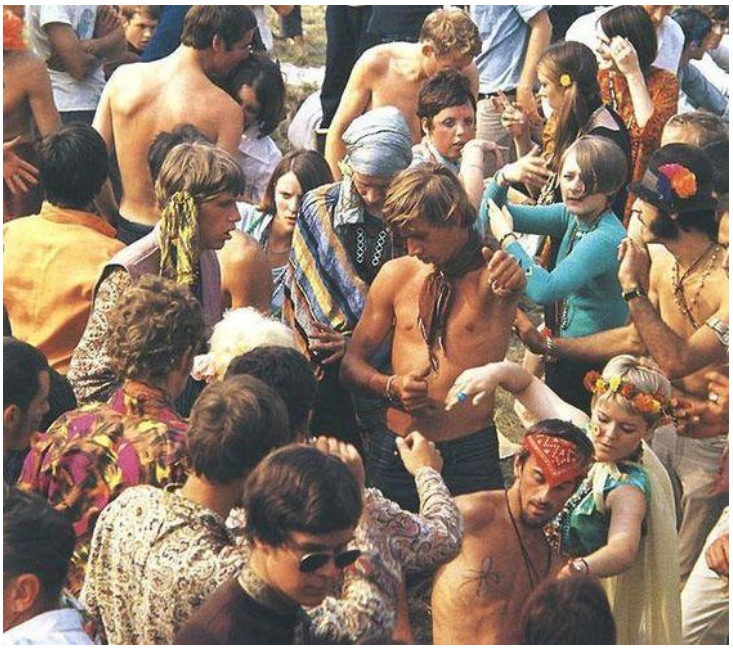
Özetle Hippiler, yaşadıkları dönemde, içinde bulundukları toplumun yaşam biçimine pek çok yönden aykırı hareket etmiş; uygulamalarını, kullanımlarını reddetmiş ve alternatif bir yaşam biçimi tasarlamışlardır (Ruşan, 2017). Marjinal hayat görüşleri ile döneme devrim niteliğinde bir vizyon getiren akım, dönemin müzik, film ve kıyafet stillerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Dolayısıyla insanlar da kısa sürede popüler hale gelen Hippi'ler gibi giyinip, o tarz müzikleri dinleyerek onlara benzemeye ve söz konusu zümreye dahil olmaya çalışmışlardır.

1970'ler Modasına Etkileri

Yeni özgürlük atmosferi ve önlenmesi güç bireyselliğin yansımaları modada da hissediliyordu. 1970'lerde kısa eteklerin yerini A biçimli, uzun ve bol elbiseler aldı. 21. Yüzyılda uzun boyun yeniden popüler olmasıyla birlikte maksi elbiseler de kıyafet seçenekleri arasına eklendi (Fischel vd., 2013).

1970'lerin feministleri de moda giyim tarzlarının yerine alternatif giyim tarzları, özellikle tişörtler ve az topuklu ayakkabılarla kullanılan çeşitli pantolon türleri önermişlerdir, makyaj malzemesi, takılar ve geleneksel saç kesimlerini de reddetmişlerdir (Himam Er, 2009). Aynı zamanda, kadının özgürleşmesinin de başlangıcıdır. İş hayatında erkeklerle eşit söz hakkı için savaşan kadınlar, gömlek etek, ceket üçlüsünden oluşan muhafazakâr bir zırh kuşanarak kavgaya giriştiler. Yves Saint Laurent, Calvin Klein ve Ralph Lauren gibi yaratıcı tasarımcıların kreasyonlarıyla adeta bağımsızlıklarına kavuştular. 70'lerin ortalarında unisex giyim tam anlamıyla benimsenmiştir (Erol, 2011).

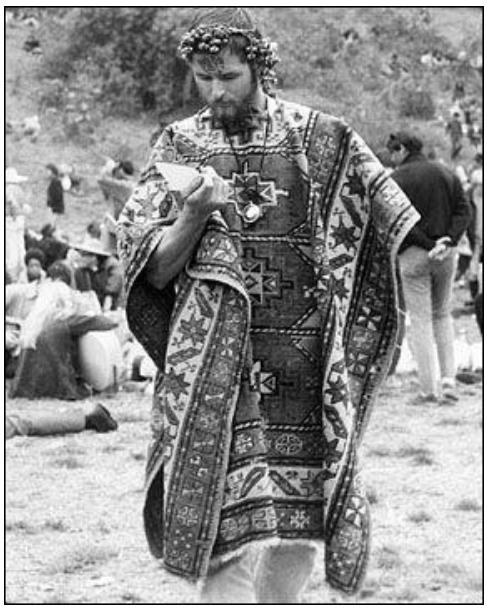
Modadaki özgürlüğün önlenemez yükselişi, alt kültürlerin döneme katkılarıyla büyük aşama kaydetmiş ve vurgulanmak istenen cinsiyet eşitliği Hippi akımının etkisiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Hippi'ler androjen görünümleriyle mevcut sistem içerisindeki cinsiyet algısına yeni bir boyut getirerek, giysilerin cinsiyet kimlikleriyle bağdaşma düşüncesine karşı durmuşlardır. Bu doğrultuda salaş kıyafetler stil görünümü olarak seçilmiş, erkekler de kadınlar gibi saçlarını uzatmışlardır (Görsel 1).



Görsel 1. Woodstock Festivalindeki Hippi Gençler. (URL-1)

Modern toplumun sanayii kompleksine ve ürünlerine olan bağımlılığı, insan vücudunun doğasına aykırı sentetik maddelere dayalı ürünler giymeleri Hippi'lerde reddedilmiştir. (Ruşan, 2017). Batı moda sistemi içinde satışa sunulan seri üretilmiş, makine ürünü parçalar yerine, dünya seyahatlerinde edindikleri giysileri tercih ediyorlardı. Endüstriyel işlemler ve sentetik ürünler, hippilerin 'doğaya dönüş (back to the nature) yaşam tarzının destekçileri tarafından lanetleniyordu. 1968'in politik ve sosyal çalkantıları içinde 'çiçek gücü' (flower power), otoritenin karşısında doğanın gücünü simgeliyordu (Fogg, 2014). Nakışlı Afgan kuzusu kabanlar, hırkalar, el örgüsü, bluzlar, çiçekli uzun etekler ve yapay görüntüsünden hemen ayrılıyorlardı (Pektaş, 2006).

Hippilerin anti-materyalist dünya görüşü, kumaşın tümünden en basit yöntemlerle faydalanılması esasına dayanan eklektik orjinli yerel giysilerin kullanılmasını doğurdu (Fogg, 2014). Yeniden gün ışığına çıkardıkları etnik kökenli el sanatları, bu dönemde modern tasarım anlayışı içinde yeniden yorumlanmış; Doğu kültürünün izlerini taşıyan motifler, Anadolu kilim desenleri, heybeler, düz dokuma yaygılar iç mekân tasarımlarında ve koleksiyonlarda yer almış; el sanatı olan bütün tekstil tekniklerinin kullanıldığı canlı bir dönem başlamıştır (Altun, 2010) (Görsel 2).



Görsel 2. Doğu Kültürüne ait Kaftan Giyen Hippi Genç. (URL-2)

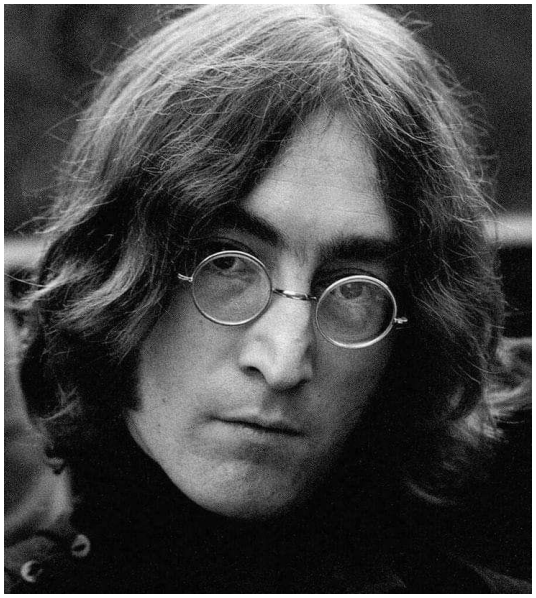
Hindistan'dan Uzak Doğu'ya, hippi rotasının giysileri; örneğin zillerle süslü Hint dua gömlekleri, Nehru ceketleri, ayna parçalarıyla süslenmiş büzgülü uzun etekler, sarma pantolonlar, nakışlı yelekler ve T-biçimli kaftan gibi etnik kıyafetler olmuştur (Fogg, 2014). Tercih ettikleri etnik giysiler arasında çiçekli kaftanlar, Meksika köylülerinin giydiği bluzlar, çingene etekleri, eşarpları ve bilezikleri, Hint desenli, batik kumaşlardan dikilmiş kıyafetler başı çekmekteydi (Altun, 2010).

Hippi'lerin aksesuarları arasında uzun saçlarının üstündeki kafa bantları, ağır pirinç tokalı geniş kemerler, keçe şapkalar, sandaletler, deri kesecikleri, kovboy çizmeleri yer almıştır (Ruşan, 2017). Saçlarına taktıkları bantlar, tie-dye bandanalar ve "çiçek gücü" nün simgesi doğal çiçekler moda tasarımcılarına da ilham vermiş; hippilerin saç modelleri 1960'ların son yıllarında ve 1970'li yıllarda toplumun farklı kesimlerinden genç kadın ve erkekler tarafından da benimsenmiştir (Altun, 2010) (Görsel 3).

Görsel 3. 1960'lı Yıllarda Woodstock Festivalindeki Hippi Stilleri. (URL-3)

Bunun yanı sıra "Çiçek Çocuklar" olarak da adlandırılan hippilerin barış ve özgürlük simgesi olarak kullandıkları çiçek figürleri döneme damgasını vurmuş; çiçek baskılı tekstil ürünlerinin yanı sıra, çiçek figürlü takılar da toplumun her kesiminde moda haline gelmiştir (Altun, 2010).

Hippi alt kültürü, maddi zenginliği lanetlemekte ve daha yüksek bir gerçekliği aramaktaydı. Bu seçimini de çeşitli eski ve ikinci el giysiler aracılığıyla ifade etmekteydi. Bu giysiler ayırıcı stil olarak seçilip giyilmekteydi. İkinci el modası olarak da ele alınan eskici pazarlarında ordunun ihtiyaç fazlası mallarının satıldığı, askeri üniformalar, önlükler, büyük paltolar arasında metal çerçeveli gözlükler, belli bir şekilde ucuz ve stilsiz olana ilgi göstermeyi öneren karşı kültür isteğine bir ileri öğe olarak eklenmiştir (Pektaş & Dengin, 2011).



Görsel 4. John Lennon. (URL-4)

Beatles'ın elemanlarından John Lennon'un bu ucuz, adi gözlükleri onun alameti farikalarından biri haline gelmişti. Aynı zamanda Hippi kültürünün maddiyatçılık karşıtlığının ifadelerinden biri olmuştu. Sokak pazarlarının bugünkü canlılığı sonlarının hippi karşı-kültürüne çok şey borçludur. Bit pazarlarını yeniden hayata geçiren, işte bu akımdır (Pektaş, 2008) (Görsel 4).

Günümüz Modasına Etkileri

Bilgen (2002) modanın; tarihsel süreç içerisinde, belki de başlangıçtan günümüze kadar var olan, varlığını yaşamın değişim ve gelişim sürecine paralel olarak sürdüren, bazen tekrarlanan ama çoğunlukla yeniden yaratılan bir olgu olduğundan; dolayısıyla modanın kabullenilerek, reddedilerek, taklit edilerek ya da kişisel yaratıcılıkla şekillendirilerek yaşama geçirildiğinden bahseder.

Bu bağlamda, tarihsel süreç içerisinde farklı amaçlara hizmet eden idea ve devinimlerin zamanla biçim değiştirerek ve tekrar edilerek kullanıldığı bilinmektedir. Söz konusu devinimlerden biri olan Hippi alt kültürü de 70'li yıllarda hakimiyet süren kapitalist sisteme karşı oluşturulan bir dünya görüşü olsa dahi günümüz moda endüstrisinde yeni bir tarz olarak tasarımcıların kreasyonlarında yer almaya başlamıştır.

Görsel 5: Etro, Spring Summer 2015. (URL-5)

Bahsi geçen moda tasarımcılarından biri olan Etro markasının 2015 yılına ait koleksiyonunda, Hippi alt kültüründe sıkça görülen Doğu kültürüne ait kilim desen, ikat tekstil, çingene etek, aksesuar içeren ve genel olarak rahatlığı vurgulayan salaş türde giysilerin kullanıldığı görülmektedir (Görsel 5).

Görsel 6: Christian Dior, Spring Summer 2021. (URL-6)

Bir diğer moda markası olan Christian Dior'un 2021 yılına ait kreasyonuna Hippilerin doğal yaşam felsefesine vurgu yapan renklerin hâkim olduğu, kumaşlarda döneme ait batik ve ikat desenlerin kullanıldığı, ayrıca tarzı tamamlayan doğal taşlarla oluşturulmuş aksesuar ve püskül detayların eklendiği görülmektedir (Görsel 6).

Görsel 7. Anna Sui, Spring Summer 2011. (URL-7)

Son olarak Anna Sui'nin 2011 yılına ait koleksiyonunda, Hippi alt kültürüne ait Doğu kültürünün izlerini taşıyan etnik desenli kumaşların ve el örgüsünün kullanıldığı, ayrıca saç bandı, kolye vb. aksesuarlar eklenerek kovboy çizmelerle tarzın tamamlandığı görülmektedir (Görsel 7).

SONUÇ

Alt kültürler, öncelikle yaşadıkları dönemdeki genel yaşam görüşüne ve geleneklere aykırı olarak ortaya çıkmış sosyolojik incelemeleri de olan bir kavramdır. Ancak her ne kadar bulundukları dönemin dinamiklerine karşıt görüşte oluşturulan devinimler olsalar da güncel yaşam içerisinde biçim değiştirerek var olmaya devam etmişlerdir.

Bu bağlamda, söz konusu akımlardan biri olan Hippi alt kültürünün günümüz moda endüstrisi tarafından asıl ortaya çıkış amacı olan 'toplumun genel estetik ve moda anlayışına karşıtlık' ilkesinden saparak metalaştığı kanısına varılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen tasarımcıların hazırladıkları koleksiyonlar Hippi alt kültürüne ait görseller ile karşılaştırılmış, tasarımcıların alt kültürlere ait tarzları kendilerine ilham kaynağı edinerek bir tür ifade aracı olarak seçtikleri ve koleksiyonların söz konusu alt kültürün giyim-kuşam göstergelerinin referansıyla hazırlandığı görülmüştür.

Sonuç olarak, kendine özgü üslubuyla 70'li yıllara damga vurarak birçok alana ilham kaynağı olan ve etkileri günümüze kadar ulaşan Hippi alt kültürünün, güncel moda tasarımlarına yön verdiği ve sahip olduğu potansiyel doğrultusunda moda endüstrisi üzerindeki varlığını sürdüreceği kanısına varılmıştır.

KAYNAKÇA

Abercrombie, N., Hill, S., & Turner, B. S. (2006). *The Penguin Dictionary of Sociology.*

Altun, M. S. (2010). *1960'ların Moda Devrimi ve Batıda Takı Tasarımına Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Görsel Moda Tasarımı Sözlüğü*. (Ç. Sirkeci, Çev.). Literatür Yayınları, İstanbul.

Batur Ercivan, G. (2017), Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, *17*(87-101). https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1133821

Bilgen, S. (2002). Moda ve Giyim. *Anadolu Hayat Dergisi, 12*(16-22).

Bostancı, N. (2010). Toplum ve kültür. İ. Sezal (Ed.), *Sosyolojiye Giriş* içinde (s.106-132), Beta Basım Yayım Dağıtım A. Ş.

Çerezcioğlu, A. B. (2014). Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 182*(182), 11-26. https://doi.org/10.20296/tsad.71583

Duman, S. (2007). Rock Müziğin Doğuşu ve Türk Rock Müziği. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10-15 Eylül, Ankara, 1, 239-250.

Ercivan, G., Meydan, C. (2007). Modanın Dili. *Yedi, 1(*76-81).

Erol, F. (2011). *Trend Öngörüsü ve Moda Dinamikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul.

Ertürk, N., Ruşan, T. C. (2018). Gençlik Altkültürlerine Ait Giyimlerin Göstergebilimsel İncelenişi. *Vocational Education, 13*(2), 11-31. http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2018.13.2.2C0060

Fischel, A., Baggaley, A., O'hara, S., Surgeon Alison, G., & Khurana, A. (2013). *Moda Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*. (D. Özen, Çev.). Kaktüs Yayınları, İstanbul.

Fogg, M., (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. (E. Gözgü, Çev.). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Himam Er, F. D. (2009). Modanın Yaratım Nesnesi Olarak "Tasarı Bedenler". *Yedi, 2*(17-24).

Kasapoğlu Akyol, P. (2010). Küreselleşen Moda Bağlamında Blucin Kültürü Üzerine Bir Araştırma. *Milli Folklor Dergisi, 11*(86), 186-196.

Mutlu, O. (2005). Arzunun Devrimi ve Medya. *Selçuk İletişim, 4*(1), 38-41. https://doi.org/10.18094/si.43761

Öztürk, F., Polat, G. (2016). Müzik Türlerinin Giyim Tarzlarına Etkisinin İncelenmesi. *Sanat Dergisi, 26*(109-121).
Pektaş, H. (2006). *Moda ve Postmodernizm*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
Pektaş, H., Dengin, S. (2011). İkinci El Giysi Pazarları ve Türkiye'deki Durumu. *Akdeniz Sanat, 4*(8).
Pektaş, H. (2008). Moda ve Küreselleşme. *Çatışma ve İşbirliği Kaynağı Olarak Küreselleşme Sempozyumu*, Girne Amerikan Üniversitesi, 13-16 Mayıs, K.K.T.C.
Ruşan, T., C. (2017). *Gençlik Altkültürlerinin Giyime Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
Selek, P. (2014). *Maskeler, Süvariler, Gacılar/Ülker Sokak: Bir Altkültürün Dışlanma Mekanı*. Ayizi Yayınları, Ankara.
Üstüner, S. G. (2017). Tekstil Yüzey Tasarımında Yüzyıllık Etki: Lucienne Day. *Art-e Sanat Dergisi, 10*(19), 307-334. https://doi.org/10.21602/sduarte.311130
Yaman, Ö. M. (2012). *Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma*. Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

GÖRSEL KAYNAKÇA

(URL-1) https://tr.pinterest.com/pin/66287425760989762/
(URL-2) https://tr.pinterest.com/pin/8444318026402960/
(URL-3) https://tr.pinterest.com/pin/378161699982052602/
(URL-4) https://tr.pinterest.com/pin/166633254956756632/
(URL-5) https://fashionweekdaily.com/etro-spring-2015/
(URL-6) https://vogue.com.tr/defile/christian-dior-2021-ilkbaharyaz-7330
(URL-7) https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/anna-sui

ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLERDE RENGİN ETKİSİ[1]

Yavuz IRMAK[2] & Sinem EKİNCİ[3]

Öz

Tasarlanan ürünlerin vazgeçilmez bir unsuru olan renk, hem psikolojik hem sosyolojik hem de ekonomik girdilere etki eden bir kavramdır. Ürünün estetik, güvenlik, kodlanabilirlik vb. satılabilirliğini etkilerken aynı zamanda işlevlere de olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte ürünün anlaşılabilirliğini artırırken diğer taraftan duygusal yönü ile ürün yelpazesi oluşturur. Bir ürünü farklı renklerle sunmak kullanıcının psikolojisine uygun bir seçenek oluşturmak demektir. Kişiye göre algı farklılığı olsa bile her rengin kendini ifade eden psikolojik etkisi bulunmakta ve dolayısıyla her rengin yansıttığı psikolojik anlamlar da kullanıldıkları ürünlere yansımaktadır. Söz konusu yansıma, pozitif veya negatif olarak ortaya çıkabilmektedir. Rengin etkileri her toplum için ayrı olabileceği gibi kişiden kişiye de değişkenlik gösterebilmektedir. Tümüyle psikolojik bir yanı olmasına rağmen, dönemin koşullarına ve işlevsel zorunluluklara göre bir anlam da yüklenebilmektedir. Süre gelen yaşam döngüsü içerisinde 'stereotip' denilen öğrenilmiş farkındalıklarla değerlendirilen renk seçimleri toplumun genel eğilimi halini almaktadır. Örneğin kırmızı rengin; sevgi, güç, tehlike beyaz rengin; saflık ve temizlik gibi anlamları toplumun büyük bir kısmı tarafından kabul görmüş etkilerdir. Ayrıca renk seçimi aşamasındaki en önemli unsurlardan biri de malzemedir. Tasarımı yapılacak ürünün kullanım alanına, üretim şekline ve işlevine göre belirlenen malzemenin renk aralığı da değişen dinamikler doğrultusunda değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bir üründe kullanılacak renk, ürünün işlevi ve kullanım şekli ile ilişkilendirilerek ürünün başarısına katkı sağlamalıdır. Bu eksende nesne ve renk ilişkisinin tasarımcılar tarafından doğru kullanılması, alan içerisinde daha doğru ürünlerin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Araştırma, doküman analizi kapsamında oluşturulmuş ve bu bağlamda elde edilen seçili görsel imgeler çözümlenmiştir. Çalışmanın amacı, endüstriyel ürün ile rengin iletişimi ve kullanıcı üzerindeki psikolojik etkileri inceleyerek, tasarımcılara ürün tasarımı bağlamında bir örnek sunmaktır.

Anahtar kelimeler: Tasarım, Renk, Endüstriyel ürün, Psikoloji, Malzeme.

The Effect of Color on Industrial Products

Abstract

Color, which is an indispensable element of designed products, is a concept that affects both psychological, sociological and economic inputs. While it affects the aesthetics, security, coding etc. marketability of the product, it also enables functions. In addition, it increases the understandability of the product and creates a product range with its emotional aspect. Presenting a product with different colors means creating an option suitable for the user's psychology. Even if there is a difference in perception according to the person, each color has a psychological effect that expresses itself and therefore the psychological meanings reflected by each color are reflected in the products they are used in. This reflection can emerge as positive or negative. The effects of color can be different for each society and can vary from person to person. Although it has a completely psychological aspect, it can also be loaded with a meaning according to the conditions of the period and functional necessities. Color choices evaluated with learned awareness called 'stereotype' in the

[1] Tam metin yazımı etki oranı: 1. yazar %70, 2. yazar %30

[2] Doç. Dr., İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İstanbul, yavuz.irmak@atlas.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-3158-9746

[3] Öğr. Gör., İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İstanbul, sinem.ekinci@atlas.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-8295-9845

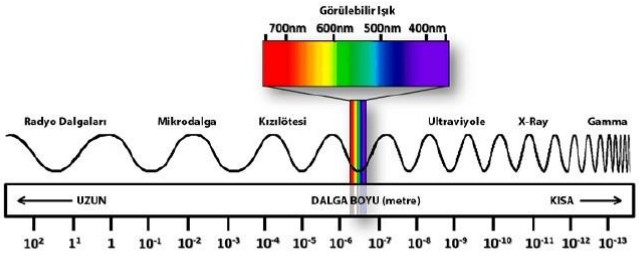
ongoing life cycle become the general tendency of the society. For example, the meanings of the color red; love, power, danger and the meanings of the color white; purity and cleanliness are effects accepted by a large part of the society. In addition, one of the most important elements in the color selection phase is the material. The color range of the material determined according to the area of use, production method and function of the product to be designed is also evaluated in line with changing dynamics. Therefore, the color to be used in a product should contribute to the success of the product by being associated with the function and usage method of the product. In this axis, the correct use of the object and color relationship by designers paves the way for the formation of more accurate products in the field. The research was created within the scope of document analysis and the selected visual images obtained in this context were analyzed. The aim of the study is to examine the communication of color with the industrial product and the psychological effects on the user and to present an example to designers in the context of product design
.
Keywords: Design, Color, Industrial product, Psychology, Material.

GİRİŞ

Renk görme sisteminin olayları yüzey spektral yansımasına göre sıralaması ve bir organizmanın bu tür referansları ayırt edebilmesi durumunda renk vizyonuna sahip olması olarak açıklanmaktadır (Hilbert,1989). Türlü elektromanyetik radyasyonlar içinde 380-760 nm aralığına karşılık gelen ve insan gözü tarafından görülebilen ışınımlar ışık (görünür ışınım) olarak tanımlanmaktadır. Işıktan önceki daha kısa dalga boyuna sahip ışınımlara morötesi(ultraviyole), ışıktan sonraki ve daha uzun dalga boyuna sahip olan ışınımlara ise kızılötesi ışınımlar denmektedir (Ünver, 1985).

Şekil 1. Newton'un Renk Çarkı. (URL-1)

Bir başka deyişle renk**,** ışığın nesneler üzerindeki yansımalarının göz üzerinde oluşturduğu etkidir ve ışığın olmadığı yerde renk de olmaz. Fiziksel olarak bir nesnenin yansıttığı ışın dalga boyu ise o nesnenin rengini belirler. Güneş ışığında tüm renkler mevcuttur. Nesne üzerine gelen ışığın büyük bir kısmı emilir iken, emilmeyen ışın o nesnenin rengini oluşturur. Işık şiddetinin en yüksek olduğu aşamada tüm renkler beyaz görünürken, ışığın olmadığı bir ortamda ise tüm renkler siyah görünür. Bu bağlamda beyazın ve siyahın renk olmadığı, renkler üzerindeki ışık şiddetinin meydana getirdiği bir sonuç olduğu varsayılır. Farklı bir açıdan bakıldığında ise tüm renklerin en açığı beyaz en koyusu siyah olduğu düşünülebilir. Newton renk çarkına bakıldığında üç ana renk, üç ara renk ve bir geçiş tonundan oluştuğu görülür (Şekil 1). Ana Renkler kırmızı-sarı ve mavi iken, ara tonlar ise turuncu-yeşil ve mordur. 7.renk ise mordan kırmızıya geçiş yapılırken oluşan renktir. Işık dalga boyu ölçü birimi nm (nanometre) olarak belirtilir.



Şekil 2. Elektromanyetik Spektrum. (URL-2)

Elektromanyetik spektrum veya elektromanyetik tayf olarak da adlandırılan ölçüt sistemi üzerinde evrende var olan tüm elektromanyetik dalgaların okunabilmesi mümkündür (Şekil 2). Bu spektrumda görünür ışığı ifade eden 380-760 nm dalga boyları arasındaki 380-420 nm arasını gözümüz mor, 420-450 nm arasını lacivert, 450- 470 nm arasını mavi, 470-520 nm arasını yeşil-mavi, 520-550 nm arasını yeşil, 550-570 nm arasını sarı-yeşil, 570-590 nm arasını sarı, 590-620 nm arasını turuncu, 620-675 nm arasını kırmızı ve 675-760 nm arasını ise koyu kırmızı olarak görmektedir (Ünver,1985).

Renk, kullanıldığı alanlara göre farklı mesajlar vermektedir. Sanatçının kullandığı renk gerçek üstü olabilirken tasarımcının kullandığı rengin daha işlevsel olması gerekçesiyle, endüstriyel ürünlerde rengin etkisi en az ürünün biçimi kadar önemlidir. Bu pencereden bakıldığında renk tasarlanan ürünün vazgeçilmez bir unsurudur. Hem psikolojik hem sosyolojik hem de ekonomik girdilere yanıt veren renk kavramı; ürünün estetik, güvenlik, kodlanabilirlik vb. satılabilirliğine katkı sağlayan özelliklere etki etmektedir.

Renk ve Zaman

Renk, zaman kavramının içinde etken olarak değişkenlik gösteren unsurlardan biridir. Ürünlerin renk ve biçimleri yaşanılan dönemin eğilimlerine göre şekillenmekte ve rengin ürün üzerindeki etkisi de dönemlere göre değişkenlik göstermektedir. Sözü edilen dönemlere ait bakış açılarının oluşturduğu akımlara ise "trend" adı verilmektedir. Dolayısıyla trendlerin oluşum aşamasında renk kavramı da en önemli etkenlerden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Toplumun büyük bir bölümü tarafından kabul gören eğilimlerin yaygınlaşması olarak adlandırabilecek 'moda' kavramı, öncelikli olarak giyim kuşam üzerinden değerlendirilse de otomobil modası, mobilya modası, müzik modası gibi çeşitli alanları da kapsamaktadır. Sproles, moda kavramını, "belirli bir zaman ve durum için tüketici tarafından uyarlanmış geçici döngüsel fenomenlerdir' olarak tanımlamaktadır. Ayrıca giyimi modanın klasik ürünü olarak belirlemekle birlikte, tüketicilerin otomobilden eve, yemekten müziğe estetik seçimleriyle ilgili olduğunu da belirtmektedir (Ertürk, 2011). Dolayısıyla modanın etkisiyle zaman içerisinde koşullara ve isteklere göre uyarlanan trendler aynı ürünü biçim, renk ve doku olarak değişime uğratabilmektedir. Örneğin; bir dönem Mini Cooper marka aracın özelliği minimal ölçülerde olması iken, günümüzde aynı aracın küçüklük (mini) özelliği yalnızca isminde kalmıştır (Şekil 3).

Şekil 3. İki Farklı Döneme ait Mini Cooper Marka Otomobil. (URL3, URL4)

Biçimin trendlere etkisi ön planda gibi görünse de ürün seçimlerinde biçim kadar rengin etkisi de yadsınamayacak kadar önemlidir. Aynı ürünü farklı renklerde sunmak tüketiciye seçenek oluşturarak ürünü kişiselleştirmek demektir. Ancak kişiye göre algı farklılığı olsa bile, her rengin kendini ifade eden psikolojik anlamı vardır. Renklerin yansıttığı psikolojik anlamlar kullanıldıkları ürünlere de yansırken, söz konusu yansıma pozitif veya negatif olarak ortaya çıkabilir.

Her toplum için ayrı olabileceği gibi kişiden kişiye de değişkenlik gösteren renk etkisi, tümü ile psikolojik bir yanı olmasına rağmen dönemin koşullarına ve işlevsel zorunluluklara göre bir anlam da yüklenebilmektedir. Süre gelen yaşam döngüsü içerisinde 'stereotip' denilen öğrenilmiş farkındalıklarla değerlendirilen renk seçimleri toplumun genel eğilimi halini almaktadır. Örneğin; bir dönem kırmızı renk ön planda olurken bir başka dönem mavi veya siyah renk daha fazla ilgi görebilir. Bu durum tümüyle trendlerin öngördüğü şekilde meydana gelmekte ve toplumun beğeni kavramlarını belirlemektedir.

Renk ve Anlam

Tarihsel süreç içerisinde rengin insan psikolojisi üzerinde etkin bir yeri vardır ve insan beyninin tüm yönelimleri görsel algı üzerine kurguludur. Görsellik içermeyen hiçbir yaşam sahnesi olmamasının yanı sıra, görsellik kavramı rüyalarda olduğu gibi hayal etmeyi de destekler. Dolayısıyla renk unsuru söz konusu görsellikteki en önemli rolü üstlenmektedir.

Her görsel unsur renk, biçim ve boyut kavramlarıyla bilgi vererek kendini ifade eder. Ancak bu kavramlardan biri olan rengin diğer iki kavrama oranla psikolojik açıdan etkisi daha büyüktür. Birçok bilim insanına göre farklılık gösterse de renklerin taşıdığı ortalama anlamlar şu şekilde sıralanabilir:

Kırmızı: Tutkunun rengi olan kırmızı, dikkat arttırıcı, ilgi çekici, hareketlilik sağlayıcı, beyni çalıştırıcı, heyecan verici, sağlık, canlılık, aşk, zafer hissi, enerji, cömertlik, fedakârlık, ihsan, acıma, cesaret, güç, hayat dolu, ısıtıcı etkiler taşır. Abartılması halinde sertlik ve şiddet, tehlike, rahatsız edicilik, zulüm, günah ifade edebilir.

Uçuk pembe: Nezaket, yumuşaklık, tatlılık, çekingenlik, mahcubiyet, muhafazakârlık duygusu telkin eden bir renktir.

Turuncu: Neşe verici, ısıtıcı, birlik olmaya yönlendirici, çok kullanıldığı durumlarda huzursuz edici, zenginlik, ışık ve verimliliği temsil eden bir renktir. Önsezinin, duru sevincin, dengeli gücün sembolü turuncu, iyimserlik yayar.

Sarı: En ışıklı, hareketli, parlak ve neşeli renk olan sarı, zenginlik, bolluk, şeref ve sadakati hatırlatır. Sarı entelektüel olma, yöneticilik, hırs, iddia ve özgürlüktür. Canlı sarı, kişiyi aktif yapar,

solgun sarıysa, dinlendirir ve gevşetir. Renk terapistlerine göre bu renk, tüm renkler arasında genel kas sinirlerinin gücünü arttıran tek renktir. Ağırkanlıları canlandıracak ve sinirleri uyaracaktır. Sarı, anlamayı keskinleştirir ve akıl işlevlerini arttırır. Ayrıca, sarının açık tonları, alanları genişleterek büyütür. Zihin uyarıcı etkisi olan ve iletişim kurmayı kolaylaştıran bu rengin aşırıya kaçılması halinde vandalizm, kıskançlık, hastalık, mantıksızlık, şüphe ve güvensizlik, sorumsuzluk, uçukluk getirir.

Kahverengi: Toprak ana ve ağaçların rengi olan kahverengi, yeşil gibi yaşamın yeşermesini değil, olgunluğu temsil eden yatıştırıcı bir renktir. Ayağı yere basan, kararlı, ketum bir davranışa yönelticidir ve ciddiyet simgeler.

Taba: Kahverenginin içerisinde sarı da içeren hali olduğunu düşünecek olursak, kahverenginin olgunluk ve ciddiyetinin içerisine biraz daha neşe katılarak yumuşatılmış hali olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekçi, yönlendirici, ısrar ettirici, kararlılık, evcillik ve aile çekirdeğinin ideal güvenliğini temsil eder. YEŞİL Genel olarak yeşil ağaçların yapraklarının, çimenlerin rengi olduğundan serinletici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Sessizlik, verimlilik, hayat, büyüme, doğa, bilgelik ve inancı çağrıştırır. Her renkte olduğu gibi yeşilin de farklı tür ve tonları farklı duygular uyandırabilir. Yeşil kendine saygı, adalet ve güveni temsil edebilirken, abartılması megaloman, otoriter ama küstah, alaycı bir ifade yayabilir.

Mavi: Hoşnutluk, iyi niyet, merhamet, açık sözlülük, dürüstlük, esneklik, yumuşak başlılık, anlaşma, uzlaşma, iş birliği ve huzuru çağrıştırır. Heyecan giderici ve sakinleştirici etkisi vardır. Gevşemenin sevildiği ortamlarda mavi yansımalar bulunmalıdır. Mavi ışık, uyku getirici ağrı giderici ve kasılmayı önleyicidir. Mavi ister çok koyu ister açık olsun, içinde özgürlük ve uyum taşıyan bir renktir. Koyu mavi olan lacivert renk, ciddi olmaya ve kapsamlı düşünceye sevk eden bir renktir. Özellikle çok solgun mavilerin bolca kullanıldığı yerlerde pasiflik ve tembellik hissi getireceği unutulmamalıdır.

Mor: Asalet, mistizm, utanç, hüzün, aşk ve aklın birleşimi, itibarın rengidir. Orta çağ Avrupa'sında aristokratların rengiydi ve saray itibarını temsil eden bir renk oldu. Mor, büyük alanlarda görüldüğü takdirde korkutucu ve huzursuzluk veren bir renk olabilir. Erguvan, haklılık, ihtişam, egemenlik ve asillik duygusu doğuran kişiler arasında ciddiyet ve mesafe duygusu telkin eder. Menekşe moru, dini otorite, kaos, ölüm, kendini adama, ilahi aşkı temsil eden bir renktir. Leylak rengiyse melankolik duygular telkin eder.

Beyaz: Bütün renkleri içinde barındırdığından birliğin ve saflığın sembolü olmuştur. Bir açıklık ve şeffaflık idealini yansıtır.

Siyah: Beyazın zıttı olan siyah, iyi-kötü, gündüz-gece, yin-yang, yaşam-ölüm gibi var olan doğal ikilemlerin 'diğer' rengidir. Siyah her birimizin doğasında bulunan derin uyuşmazlığın sembolüdür. Bu renk, yas, pişmanlık, suçluluğu sembolize edebileceği gibi, derin dinlendirici sessizlik ve sonsuzluk ya da yapısal kuvveti sembolize eder (Martel, 1995).

Şekil 4. Gelinlik, Çikolata Ambalajı ve Araba Lastiği. (URL5, URL6, URL7)

Alışılagelmiş ürün ve renkler, sahip oldukları içerik ve anlam doğrultusunda bir karakter ortaya koyarlar. Dolayısıyla bu renklerin karakteri ürünlerle bir bütünlük oluşturur ve herhangi başka bir düşünce kolaylıkla kabul görmez. Bu durma örnek olarak; gelinliğin beyaz renk olması, çikolata ambalajının kahverengi olması, araba lastiğinin siyah olması gösterilebilir. Bu tür ürünler bazen psikolojik anlam ifade ederler, bazen de malzeme zorunlu renkler olurlar (Şekil 4).

Şekil 5. Coca-Cola, Buzdolabı, Milka Çikolata ve Ferrari Otomobil (URL8, URL9, URL10, URL11)

Bunun dışında renkler kurumsallık da ifade ederler. Yine kurumların kendilerine ait değişmez bir veya birkaç rengi olur. Kurumların ürünleri bu renklerle tanınır ve anılırlar. Örneğin Coca Cola firmasının en belirgin rengi kırmızı iken, beyaz eşya olarak adlandırılan buzdolabı, çamaşır ve bulaşık makinesi gibi adını renginden alan ürünler beyaz rengi yansıtırlar. Bir başka örnek olarak ise, mor rengi ile tanınan Milka çikolatası ve en popüler rengi kırmızı olan Ferrari marka otomobil verilebilir (Şekil 5).

Renk ve Malzeme

Renk seçimi aşamasında etkin olan en önemli unsurlardan birisi de malzemedir. Tasarımı yapılacak ürünün kullanım alanına, üretim şekline ve işlevine göre belirlenen malzemenin renk aralığı da değişen dinamikler doğrultusunda değerlendirilmektedir. Malzemenin kendine özgü doğal rengi veya yapay renklendirme ile değerlendirilmesi ürünün kullanım şekliyle yakından ilgilidir.

Tasarlanmış bir ürün yapımında kullanılacak malzeme doğal ve yapay olarak iki türdür. Bunlardan ilki olan ahşap, taş gibi doğal malzeme ve metal gibi elementler kendi renklerini taşıdıkları için renk uygulamalarında sınırlı olanaklara sahip olurlar. Bu tür malzemelerin üzerine yapay uygulamalarla renklendirme yapılabilmektedir ancak bu tarz bir uygulama haliyle ürünün doğallığını da ortadan kaldıracaktır.

Eğer bir ürünün karakteri gereği doğadan gelen malzeme ile üretilmesi gerekiyorsa yapay

renklendirme yapmak anlamsız olacaktır. Ancak kullanım yeri ve işlev bakımından doğal malzemeye bağlı bir durum söz konusu iken doğal renklerden farklı bir renk ile oluşturulmak istenirse yapay renklendirmelerle istenilen amaca ulaşılabilir. Örneğin, çoğunlukla ahşap malzeme ve türevleriyle üretilen mobilyalara bulundukları ortama uyum sağlayabilmeleri adına renklendirme işlemi uygulanabilmektedir.

Şekil 6. Demir Malzemeden Boyanmış Sandalye ve Dolap. (URL12, URL13)

Doğadan gelen element malzemeler arasında ise en az kendi rengiyle kullanılan malzeme metal malzemedir. Özellikle demir malzeme karakteristik bir özelliğe sahip olmadığı için yüzey kapatıcı renklendirmeler ile devreye alınır. Oksitlenme kat sayısı diğer metallere göre çok fazla olan demir malzemeye uygulanan bir takım yüzey kaplama operasyonlarının paslanmaya karşı alınan bir önlem olduğu bilinmektedir. Böylece istenilen renk kullanılarak demir malzemeden üretilmiş ürün daha kullanışlı ve uzun ömürlü hale getirilir (Şekil 6).

Şekil 7. Paslanmaz Evye. (URL14)

Paslanmaz çelik, alüminyum gibi malzemelerde bu tür bir sorun olmadığı için doğal halleriyle kullanılarak malzemenin değerini de ortaya çıkaran bir görünüm elde edilmiş olunur. Su ile ilişkisi olan mutfak elemanları için sağlamlık ve temizlik unsurlarının ön planda olduğu durumlarda

paslanmaz çeliğin özelliklerinden faydalanmak en doğru hareket olur (Şekil 7).

Şekil 8. Polimer Malzemeden Üretilmiş Ürünler. (URL15, URL16, URL17, URL18)

Genelde plastik olarak adlandırılan bir kimyasal bağ olan polimer; kolay şekil verilebilir, dayanıklı ve hafif olma gibi özellikleriyle endüstride kullanılan çok önemli bir yapay malzemedir. Polimerin saf hali herhangi bir renk karakteri taşımadığı için arzu edilen her renk ile kolaylıkla üretilebilmektedir (Şekil 8). Üretim kolaylığı bakımından seri üretime daha uygun bir malzeme olması sebebiyle, tasarım ürünlerinde Polimer malzemenin kullanımı doğal malzemeye göre oldukça yaygındır.

Şekil 9. Kontrol Düğmeleri. (URL19)

Polimer malzemede kullanılan renk; estetik, güvenlik, kodlama ve markalaşma gibi etken kullanım alanlarına hizmet etmektedir. Örnek olarak; açma kapama düğmelerinin kırmızı ve yeşil renklerini, elektrik kablolarında kullanılan renkleri ve belli markaların kendilerini ifade eden renkleri gösterilebilir (şekil 9).

Şekil 10. Renkli ve Renksiz Cam Uygulamaları. (URL20, URL21, URL22)

Diğer bir yapay malzeme olarak üretilen cam, en önemli özelliği olan şeffaflığını ön planda tutarak yararlanmak en doğru işlevsel kullanım olacağı için örtücü bir renk uygulaması yapılmadan

kullanılması gereken malzeme çeşididir. Camın kullanım yerlerine göre yüzeylerine çeşitli uygulamalar yapılsa bile şeffaflık etkisini kaybettirmek malzemenin doğasına aykırı olacaktır (Şekil 10).

Renk ve Duygusallık

Renk kavramının en önemli vurgusu psikolojik etkidir. Her bireyin kişisel zevk sahibi olmasının dışında, genel geçer renk uygulamalarının kullanıcıyı yönlendirme etkisinin olduğu da göz ardı edilmemelidir. Özellikle trendler (moda) toplumu yönlendiren, eğilimler oluşturan ve bir anlamda eğitici rolü üstlenen kavramlardır. Örneğin; kırmızı rengin sevgi, güç, tehlike beyaz rengin; saflık ve temizlik gibi anlamları toplum tarafından kabul gören etkilerdir.

Ayrıca renk, tasarımcının estetik anlayışının ve tasarımcı olarak kimliğinin, vermek istediği bazı özel mesajlarının aktarıcısı olarak da farklı anlamlar yüklenebilir. Örneğin, ünlü tasarımcı Rietveld'in kırmızı-mavi sandalyesi, yalınlık ve saf renklere dayalı bir evrenselliği anlatan ve düzlemlerdeki renk farklılığının her birleşimin yapısal özelliğine dayandığı konstrüktif bir tutumun ifadesidir (Sağocak, 2003). Rengin etkileri değişken olsa bile psikolojik açıdan her bireyde farklı uyarı meydana getirebilir. Ürünün kimliğine bağlı olarak anlam değiştirebilen renk olgusu kişilerin kullanımlarını kolaylaştırıcı bir etkiye de sahip olabilir.

Bunun yanı sıra, renk kullanıcının dürtülerini harekete geçiren, performansını etkileyen bir uyarandır. Uzun yıllar kanı çağrıştırması nedeniyle kırmızının traş bıçaklarında kullanılmaması, hız özelliğiyle ön plana çıkan otomobillerde özellikle kırmızı rengin tercih edilmesi örnek verilebilir (Fiell, 2000). Burada konu edilen, belli kavramların genel anlamının insan yaşamına kolaylık kazandıran eylemleri de etkilediğidir. Eylemler ve renk arasındaki ilişkilerin doğru kurulması sonucu görsel konforun sağlanması kolaylaşacak, kişilerin eylemleri daha kolay ve istekle yerine getirmeleri sağlanacaktır. (Özbudak vd., 2003).

Renk ve Nesne

Endüstriyel ürünlerin tasarımında renk, ürün-kullanıcı ilişkisini yapılandıran, ürünün malzeme, konstrüksiyon veya fonksiyon özelliklerini yansıtan bir faktör olarak kullanılmaktadır. Bir nesne görsel olarak daima renk ve biçim bütünlüğü ile tanımlanır. Biçim renkten daha etkin bir iletişim aracı olarak öne çıksa da renk bu biçimi tamamlayan, onun ifadesel niteliklerini içeren bir öğe olarak değerlendirilir (Asatekin, 1997). Asıl olan ürün ile rengin iletişimidir. Bir üründe kullanılacak renk, ürünün işlevi ve kullanım şekli ile ilişkilendirilmeli ve ürünün başarısına katkı sağlamalıdır.

Psikolojik etkilerine göre renkler sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılır. Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Bunun yanı sıra dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için bize yakın olma hissi uyandırır. Soğuk renklerin ise geriye çekilme etkisi vardır, uzaklık hissi doğurur (Uçar, 2004). Sıcak renkler, izleyeni uyarır ve neşelendirir. Fiziksel gücü, enerjiyi, dinamizmi arttırır, metabolizmayı hızlandırır; fazlası ise heyecan, yorgunluk, şiddet, saldırganlık ve konsantrasyon güçlüğü yaratabilir. Örneğin, Amerikan otomobil kuruluşu, kırmızı renkli otomobil kullananların diğer renklerde araç kullananlara göre daha fazla kaza yaptıklarını belirlemiştir (Becer, 1999).

Ayrıca rengin sıcak ve soğuk etkilerinin devreye girdiği bu aşamada parlaklık ve matlık değerlerinin de oldukça önem taşıdığını belirtmek gerekir. Kısaca; beyaz rengin ışığı yansıtması, siyah rengin ışığı yansıtmayarak içine çekmesi, parlak yüzeylerin ışığı yansıtması ve mat

yüzeylerin ışığı emmesi gibi ilkeler de ürün üzerindeki görsel algıyı etkilemektedir.

Şekil 11. Farklı Renklere Sahip Bir Ürün. (URL23)

Tasarımcılar, nesne ve renk ilişkisini doğru kullandıklarında başarılı ürün tasarlamış olurlar. Ürüne kimlik kazandırmak, ürünü farklılaştırmak için kültüre dayalı sembolik anlamlar ve zamanın modası da göz önüne alınarak sunulan renk seçenekleri, tüketici ihtiyaçları açısından da arzulanan bir durumdur. Özellikle otomotiv, mobilya ve tekstil endüstrisinde daha da önem taşıyan renk tercihleri kullanıcının psikolojik bir doyum aracı haline gelmiştir (Odabaşı & Barış, 2002). Rengin duygusal yönü ile de bir çeşit ürün yelpazesi oluşturması sebebiyle, bir ürünü farklı renklerle sunmak kullanıcının psikolojisine uygun bir seçenek oluşturmak demektir (Şekil 11).

Şekil 12. Farklı ürünlerin farklı renklerdeki ambalajları

Her ne kadar biçim ürünün en önemli yanı olsa da rengin ürün üzerindeki psikolojik etkisi göz ardı edilmemelidir. Algılama psikolojisinde ürün arama, seçme ve elde etme aşamasında renk biçimden daha ön planda yer almaktadır. Örneğin; market raflarında teşhir edilen ürünün rengine göre sınıflandırılması tüketicinin seçme ve elde etme hızına katkı sağlar. Bu durum aynı zamanda ekonomik bir girdi olarak da değerlendirilir. Ayran, süt veya yoğurt almak isteyen bir tüketici doğrudan beyaz renk ürünlerin bulunduğu raflara yönelmekte, eğer bu arayış çikolata sosu için ise kahverengi ürünlerin arasında yer alacağı bilinmektedir. Bu davranış, ürünlerin rengi ile tüketici arasındaki etkileşimin ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır (Şekil 12).

Makinelerin kontrol düzeneklerinin tasarımında da renk, makinelerin hatasız ve kolay kullanımı bağlamında, yerleşim, büyüklük, şekil ve yazılı direktiflerin yanı sıra, ayırıcı ve uyarıcı bir etken olarak önem taşır. Çok sayıda kontrolün bir arada bulunması halinde -beşten fazla olmamak

şartıyla- renge başvurulur. (Erkan, 2001). Rengin etkisi görsel algı üzerinde kullanıldığı miktarla da değişmektedir. Baskın renklerin büyük miktarda kullanılması ne kadar rahatsız ediciyse, baskın olmayan renklerin küçük miktarlarda kullanılması ise bir değer oluşturmayacaktır. Bu durumun tam tersi baskın olmayan pasif renkleri nesnenin bütününde kullanmak ve parça bütün ilişkisi ekseninde baskın renklerle belli işlevlere vurgu yapmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu tür bir uygulama nesnenin ürün dili olarak kendini daha iyi ifade etmesi bağlamında kullanıcının yaşamına kolaylıklar getirecektir.

SONUÇ

Renk, tasarlanan ürünün vazgeçilmez bir unsuru olmakla birlikte hem psikolojik hem sosyolojik hem de ekonomik girdilere etki eden bir kavramdır. Renk kullanım alanlarına göre farklı mesajlar verir. Sanatçının kullandığı renk daha gerçeküstü olabilirken tasarımcının kullandığı renk daha işlevsel olmak durumundadır. Dolayısıyla tasarım aşamasında ürün-renk ilişkisi bağlamında rengin taşıdığı anlamlar, malzemenin renge olan etkisi ve psikolojik veri gibi kriterler önemli rol üstlenirler. Rengin ürün üzerindeki etkisi, tüketici ile ürün arasındaki etkileşime yansıma yapar.

Tüketicinin ürün seçimi aşamasında duygusal, ekonomik ve güvenlik unsurları yönlendirici olmaktadır. Psikolojik bir etken olan duygusallık, renk kavramının önemini artırmakta ve tüketicinin ruhsal deneyimleri doğrultusunda seçim yapmasını sağlamaktadır. İkinci aşama olarak ekonomik girdilerle değerlendirme ve son olarak ise seçilecek ürünün güvenilirlik niteliği aşamasıdır.

Bilindiği gibi renk, ürünün satılabilirliğine de direkt etki eden bir kavram olduğu için tasarım aşamasında büyük önem taşımaktadır. Tasarımcının tasarladığı ürünlerdeki doğru renk seçimi kullanıcı veya tüketici tarafından değer görmekte ve tercih sebebi olmaktadır. Bir tasarımın yapısal doğruları yanında moda gibi güncel eğilimler ve dönemin etkin, yaygın, genel geçer dinamikleri ile değerlendirilmesi rengin ürün ile doğru etkileşimde olmasını sağlamakta ve bu doğru adım da ürünün tercih edilebilirliğine etki etmektedir.

Sonuç olarak bahsi geçen tüm etkenler, endüstriyel ürünlerdeki renk unsurunun görsel algı bağlamında kullanıcı veya tüketicinin seçimlerine etki eden en önemli ölçütlerden biri olduğunu ve renk kavramının endüstriyel ürün tasarımı alanıyla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Asatekin M. (1997). *Endüstri Tasarımında Ürün-Kullanıcı İlişkileri*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Yayınları, Ankara.

Erkan, N. (2001). *Ergonomi, Verimlilik, Sağlık ve Güvenlik İçin İnsan Faktörü Mühendisliği*. Mpm Yayınları, Ankara.

Ertürk, N. (2011). Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları. *Art-e Sanat Dergisi*, *4*(7), 1-32.

Fiell, C. & P. (2000). *Industrial Design A-Z*. Taschen, Köln.

Hilbert, D. R. (1989). *Color And Color Perception*. CSLI Publications/Center for the Study of Language & Information, Stanford, CA.

Martel, C. (1995). *Ben Enerjiyim*. Arion Yayınevi, İstanbul.

Odabaşı, Y., & Barış, G. (2003). *Tüketici Davranışı.* Medicat Akademi, İstanbul.

Özbudak, Y. B., Gümüş, B., & Çetin, F. D. (2003). İç Mekan Aydınlatmasında Renk ve Aydınlatma Sistemi İlişkisi. *II. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu Elektrik Mühendisleri Odası*, 8-10.

Sağocak, M. (2003. *Tasarım Tarihi*. Vipaş Yayınları, Bursa.

Uçar, T. F. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İnkılap Yayınları, İstanbul.

Ünver, R. (1985). *Yapıların İçinde Işık-Renk İlişkisi*. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇA

URL1- https://www.shutterstock.com/sv/image-vector/newtons-color-wheel-180682085

URL2- http://www.yasarozkan.net/makaleler/biz-kimiz/makale44.html

URL3- https://tr.pinterest.com/pin/774124930077592/

URL4- https://www.enterprise.com.tr/en/vehicle-fleets/premium/mini-cooper-countryman-automatic

URL5- https://www.gelindamat.com/gelin-damat-gelinlik-modelleri-1002

URL6- https://www.gorkemgida.com/nestle-professional-kuvertur-bitter-cikolata-2-5-kg--koli--8-adet-gg0030

URL7- https://www.lastikcim.com.tr/lastik/minibus-kamyonet/ozka-knk-20-750-15c-114112l-10pr-tt,196-U2151031OZK

URL8- https://www.trendyol.com/coca-cola/kutu-330-ml-x8-adet-p-862127594

ULR9- https://tokgozticaret.com.tr/siemens-kd76nawf0n-no-frost-ustten-donduruculu-buzdolabi

URL10- https://www.akakce.com/cikolata/en-ucuz-milka-80-gr-sutlu-fiyati,5105234.html

URL11- https://zonabanten.pikiran-rakyat.com/otomotif/pr-233546382/kelebihan-ferrari-sf90-stradale-2020-model-hybrid-pertama-dari-ferrari?page=all

URL12-https://www.trendyol.com/cosargroup/2-adet-siyah-tel-sandalye-bahce-ev-yasam-kafe-mutfak-p-50844426

URL13- https://www.sahibinden.com/listing/ikinci-el-ve-sifir-alisveris-ofis-kirtasiye-ofis-mobilyalari-2-kisilik-soyunma-dolap-imalattan-kapida-odeme-1252272844/detail

URL14- https://blanco-ua.com.ua/Blanco-TIPO-45S-mini.html

URL15- https://www.koctas.com.tr/omnipazar-sy-6506-eko-tekerlekli-kapakli-plastik-cop-konteyneri-120-lt/p/5002444312

URL16- https://tr.yhcgift.com/info/what-is-the-using-of-the-silicone-cigarette-bo-53931040.html

URL17- https://blkpromosyon.com/urun/miknatisli-acacak/

URL18- https://stock.adobe.com/templates/3-plastic-water-bottle-mockup/377211800

URL19- https://www.endustriyelmarket.com/emas-b102k20ky-plastik-1no1nc-ciftli-duz-kirmizi-yesil-22-mm-buton

URL20- https://pixabay.com/tr/photos/alkol-bira-%C5%9Fi%C5%9Fe-temiz-detay-2457/

URL21- https://www.trendyol.com/lav/diamond-18-parca-bardak-seti-p-41157862

URL22-https://turkish.alibaba.com/product-detail/shaped-glassware-colored-glass-cups-60146969510.html

URL23- https://www.sanayitipi.com/urun-plastik-sandalye-aleyna-model-ud3655.html

URL24- https://www.hepsiburada.com/

EĞİTİM FELSEFESİNDE AHLAKİ MUHAKEMENİN DEĞERİ

Fatih ÖZTÜRK[1]

Öz

Bu çalışma, eğitim felsefesi bağlamında ahlaki muhakemenin eğitsel değerini felsefi bir zeminde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Modern eğitim sistemlerinin bilişsel becerilere ve işlevsel bilgi aktarımına öncelik vermesi, bireyin etik özne olarak gelişimini ikinci plana itmektedir. Oysa eğitim, yalnızca teknik donanım sunmakla yetinmeyen, aynı zamanda bireyin değerleri içselleştirmesini, etik farkındalık geliştirmesini ve toplumsal yaşamda sorumluluk alabilmesini mümkün kılan normatif bir inşa alanıdır. Bu bağlamda çalışmada, ahlaki muhakeme kavramı Kant, Mill, Hare, Habermas, Noddings ve Nussbaum gibi düşünürlerin kuramları doğrultusunda teorik bir çerçeveyle ele alınmakta; evrensel ilkeler ile bağlamsal duyarlık arasında kurulan ilişkiler analiz edilmektedir. Ahlaki muhakemenin pedagojik değerini açığa çıkarmak üzere, çalışmada kavramsal analiz ve karşılaştırmalı felsefi değerlendirme yöntemleri benimsenmiştir. Duyguların, empatik sezginin ve ilişkisel bağlamın ahlaki düşünmedeki belirleyici rolü vurgulanarak, eğitimin yalnızca normlara uyumu değil, normların gerekçesini sorgulama yetisini kazandırması gerektiği savunulmaktadır. Sonuç olarak, eğitim ahlaki muhakemeyi merkezine alarak bireyin etik kapasitesini güçlendirmeli; onu yalnızca geleceğin yurttaşı olarak değil, şimdi ve burada sorumluluk taşıyan bir özne olarak yetiştirmelidir. Bu bağlamda ahlaki muhakeme, çağdaş eğitimin insanileştirici boyutunun vazgeçilmez bir unsuru olarak önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahlaki Muhakeme, Pratik Etik, Ahlak Eğitimi.

The Value of Moral Reasoning in Educational Philosophy

Abstract

This study aims to philosophically reconsider the educational significance of moral reasoning within the scope of educational philosophy. Contemporary education systems, with their strong emphasis on cognitive development and functional knowledge transmission, tend to marginalize the ethical dimension of the learner. However, education must also be concesved as a normative space in which individuals are formed as moral agents capable of ethical awareness, value internalization, and responsible participation in public life. Accordingly, the study develops a theoretical framework based on the moral reasoning traditions of Kant, Mill, Hare, Habermas, Noddings, and Nussbaum. Through conceptual analysis and comparative philosophical inquiry, the paper explores how universal principles, and contextual sensitivities converge within moral judgment. Emphasizing the rles of emotion, empathy, and relational context, it argues that education should foster not only rule-following behaviour but also the ability to critically reflect on and justify moral norms. Ultimately, moral reasoning is proposed as an essential component of humanizing education—enabling individuals to engage ethically not only as future citizens, but as responsible agents in the present. The study concludes that moral reasoning must occupy a central position in educational practice and policy, offering a pluralistic, dialogical, and reflective alternative to mechanistic models of instruction.

Keywords: Moral Reasoning, Practical Ethics, Moral Education

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Turgut Özal Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, fatih.ozturk@ozal.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1043-4000

GİRİŞ

Eğitim Felsefesinde Ahlaki Muhakemenin Değeri

Eğitimin yalnızca bilişsel becerileri şekillendiren işlevsel bir aktarım süreci olarak değerlendirilmesi, onun daha derin varoluşsal boyutlarını göz ardı etme riskini beraberinde getirir. Oysa eğitim, bireyin etik fail olarak dünyaya yerleşmesini mümkün kılan normatif bir inşa alanı olarak da düşünülmelidir. Bu inşa süreci, yalnızca bilgilerin edinilmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bireyin nasıl düşüneceği, hangi ölçütlerle yargıya varacağı ve özellikle eylemlerinde neye sadık kalacağı gibi sorularla şekillenir. Bu çerçevede ahlaki muhakeme, bireyin toplumsal ilişkilerinde yönünü bulabilmesini ve eylemlerine etik bir istikamet kazandırabilmesini sağlayan bilişsel-etik bir etkinlik olarak öne çıkar. Davranışın yalnızca uyumsal biçimlerde tekrarlanması ya da dışsal otoriteye bağlı bir disiplinden ibaret görülmesi, öznenin etik kapasitesinin gelişimini sınırlayıcı bir etki yaratır. Nitekim çağdaş eğitim yaklaşımlarında teknik bilgiye öncelik tanınması, değerlerin düşünsel içselleştirilmesine alan bırakmamakta; bu da ahlakın pedagojik düzlemde marjinalleşmesine neden olmaktadır (Biesta, 2020, s. 36). Oysa ahlaki düşünmenin eğitimde asli bir yer edinmesi, yalnızca bireyin karakter inşasını değil, aynı zamanda kamusal yaşamda sorumluluk alabilme yeterliliğini de mümkün kılar (Haydon, 2021, s. 14). Bu bağlamda, öğrenme süreci hazır normların aktarımı biçiminde ilerlemektense, bireyin kendi düşünsel kaynaklarını harekete geçirerek değerlere nasıl ulaşabileceğine ilişkin bir öz-farkındalık geliştirmesine olanak tanımalıdır. Eğitim, böylelikle yalnızca bilginin taşıyıcısı değil, değerlerin eleştirel kavrayışla içselleştirildiği bir özgürleşim alanı hâline gelir.

Eğitimin, bireye yalnızca bilgi sunmakla yetinmeyip, etik duyarlılık, değer farkındalığı ve başkalarının haklarına yönelik sezgi geliştirme yetisi kazandırması gerekmektedir (Arthur, Kristjánsson & Hardie, 2022, s. 57). Zira ahlaki düşünme, yalnızca kuralları uygulama yetkinliği değil, aynı zamanda bu kuralların geçerliliğini sorgulama cesareti ve bağlama duyarlılık göstermeyi de içermek zorundadır. Aksi takdirde etik eğitim, yalnızca davranışçı kalıpların yeniden üretiminden ibaret olma ve bireyleri ahlaki özne olmaktan uzaklaştırma tehlikesiyle karşı kaşıya kalabilir (Lapsley & Narvaez, 2021, s. 91). Bireyin etik gelişiminin yanı sıra demokratik yurttaşlık, kamusal tartışma kültürü ve ortak iyinin inşasını da önceleyen ahlaki muhakeme görüşü öğrenciyi bütünsel bir özne olarak kabul etmektedir. Ahlaki muhakemenin en temelde hedefi bireyi eylemlerinin sonuçlarını düşünebilen, alternatifleri değerlendirebilen ve yalnızca kendi çıkarını değil, başkalarının hak ve refahını da göz önünde bulundurabilen empatik öğrenci yetiştirme hedefiyle seçkinleşir (Narvaez, 2023, s. 109). Modern dönemde eğitimin karşı karşıya olduğu başlıca sorunlardan biri, bireyin iyi yaşama dair sorularla nasıl yüzleşeceği ve bu sorulara nasıl cevap vereceğiyle ilgilidir. Yalnızca teknik bilgiyle değil de ahlaki sezgi, duyarlılık ve muhakeme gücüyle donanmış öğrencilerin iyi yaşama dair daha yetkin cevaplar üretebileceği açıktır. Bu anlamda, bu çalışma ahlaki muhakemenin eğitime neden ve nasıl entegre edilebileceğini felsefi ve teorik tartışma yoluyla çözümlemeye çalışmaktadır.

Ahlaki Muhakeme Nedir?

En genel tanımıyla, ahlaki muhakeme, bireyin iyi ve kötü arasında seçim yapabilme yetisine ek olarak seçimin gerekçelerini oluşturma, başkalarının varlığıyla ilişkili olarak eylemini temellendirme kapasitesidir. Özneler arası empati ve evrensel geçerliliği sınanabilir varsayımlardan hareket eden kavram yöntemsel bir akıl yürütüme biçimidir. Bu çerçevede ahlaki muhakeme modeli üç temel öncüle dayanır: niyetin bir başkasına yönelik etkisinin sorgulanması, evrensellik ilkesiyle sınama ve bir başkasının bakış açısını içselleştirme.

Kantçı ödev etiğinden beslenen ahlaki muhakeme yaklaşımı, bireyin kendi özerkliğini en temelde savunmakla beraber bireyin kendisini aşarak diğer özneler ile olan ilişkilerinde sorumluluk almasını ve bireyin kendisi yerine diğerlerine yönelik bir perspektif geliştirmesi gerektiğini

savunur. Haydon'a göre, bir kişinin eylemlerinin başkaları üzerindeki etkileri, yalnızca sonuçlar bakımından değil, aynı zamanda ahlaki gerekçelendirilebilirlik bakımından da değerlendirilmelidir (Haydon, 2021, s. 29). Bu yaklaşım, 'başkasının konumuna geçerek düşünme' pratiğini pedagojik ve normatif bir gereklilik olarak öne sürer. Ahlaki muhakemenin en temel kaynaklarından biri olarak Kant etiği ahlaki muhakemenin evrensel yasalar çerçevesinde inşa edilmesi gerektiği fikri üzerine yükselmektedir. Kant'ın kategorik imperatifi, her eylemin bir yasa olacak şekilde evrenselleştirilebilir olması gerektiğini öne sürerek, bireyin kendi davranışını başkasının gözünden görmesini epistemolojik bir yükümlülüğe dönüştürmesiyle seçkinleşir (Korsgaard, 2009, s. 57). Diğer bir kaynak olarak, faydacı gelenek, özellikle Jeremy Bentham ve John Stuart Mill'in mirasıyla, eylemlerin sonuçlarının maksimum fayda ve minimum zarar temelinde değerlendirilmesini savunur.

Ahlaki muhakemenin öne çıkardığı 'eylemin diğerleri üzerindeki etkilerini dikkate alma' ilkesi açık bir biçimde faydacı etik ile örtüşmektedir. Fakat klasik faydacılığın odaklandığı somut ölçülebilir davranışlar ve fayda düşüncesinin yerine ahlaki muhakeme duyarlık temelli bir empati geliştirmeyi hedeflemektedir (Korsgaard, 2009, s. 57). Üçüncü olarak, R. M. Hare'in evrenselcilik ve tutarlılık prensiplerini de özümseyen ahlaki muhakeme 'eğer bir yargı ahlaki ise benzer koşullarda da geçerli olması gerekir' temel kabulünü benimsemektedir (Hare, 1981, s. 44). Ahlaki muhakeme yaklaşımının içeriğinde Habermas ve Kohlberg gibi düşünürlerin de etkisi vardır. Jürgen Habermas'ın iletişimsel eylem kuramı, ahlaki akıl yürütmenin yalnızca bireysel düzeyde değil, diyalojik ve kolektif bir düzlemde inşa edilmesi gerektiğini savunur. Habermas'a göre ahlaki normlar, yalnızca bireyin kendi zihninde değil, tüm etkilenenlerin katılımıyla oluşan rasyonel bir müzakere sürecinde temellendirilebilir (Habermas, 1991, s. 93). Bu yönüyle, ahlaki muhakeme modeli eğitimi yalnızca içsel bir disiplin olarak görmek yerine toplumsal uzlaşının bir aracı olarak görür. Kant etiğine paralel olarak, Kohlberg de adalet ilkesi çerçevesinde geliştirmiş olduğu ahlaki gelişim evreleri çalışmasıyla ahlaki muhakemenin eklektik yapısına katkıda bulunmuştur (Kohlberg, 1984, s. 151).

Ahlaki Muhakemenin Eğitimdeki Yeri

Ahlaki muhakemenin eğitsel alandaki yeri, etik bilinç oluşturma çabasıyla sınırlı değildir; insanın özne oluş sürecine doğrudan içkin olan bir bilişsel-ahlaki faaliyeti yapılandırma girişimidir. Eğitim, bireyi bilgiyle donatmalıdır ancak bunla yetinmeyip değerle, duyarlılıkla ve eylemin etik temeliyle de yoğurmayı amaçladığında, ahlaki muhakeme bu süreçte asli ve vazgeçilmez bir konuma yerleşmektedir. Bireyin başkalarıyla birlikte yaşama zorunluluğunun doğurduğu etik sorunları kavrayabilmesi ve bu sorunlara salt itaat ya da ceza motivasyonuyla değil, içselleştirilmiş bir değer temelinde yaklaşabilmesi, eğitimin en yüksek hedeflerinden biri olmalıdır (Nucci, Krettenauer & Narvaez, 2014, s. 3). Geleneksel eğitim sistemlerinde ahlaki eğitim, çoğu zaman belirli davranış kalıplarının ezberletilmesi ya da töresel normların aktarılmasıyla sınırlı kalmıştır. Ancak bu yaklaşım, bireyin öznel karar anlarında karşılaştığı karmaşık etik ikilemleri çözmesine yetmemektedir. Oysaki ahlaki muhakeme eğitimi, öğrencilerin yalnızca 'neyi yapmamaları gerektiği'ni değil, 'ne yapmaları gerektiğini neden ve nasıl yapmaları gerektiği'ni de anlamalarına olanak tanımaktadır (Haydon, 2021, s. 62). Bir başka ifadeyle, eğitimin ahlaki boyutu, dışsal bir düzen oluşturmak gibi bir yüzeysellik yerine içsel bir bilinçlilik halinin yerleştirilmesiyle ilgilenmelidir.

Öğrencilerin gelişimsel süreçleri içerisinde karşılaştıkları değer çatışmalarına dair farkındalık kazanmaları, onlara yön verilmeden önce kendi yargılarını oluşturabilmeleri ve nihayetinde bu yargıların sorumluluğunu üstlenebilmeleri gibi hedefle ahlaki muhakemenin pedagojik işlevini daha belirgin kılmaktadır. Ahlaki eylemin pedagojik zemini normların oluşturulmasıyla belli bir aşama kaydedebilir ancak daha önemlisi öz-farkındalık geliştirmiş öğrenci karakterinin yüceltilebilmesi ve etkin hale getirilmesindedir (Carr, 2020, s. 74). Ahlaki muhakeme, bireylerin

yaşamlarında karşılaştıkları etik belirsizlik anlarında kendilikleriyle yüzleşebilmeleri ve bu yüzleşmeyi rasyonel bir temele oturtabilmeleri için eğitimin temel bileşenlerinden biri hâline gelmelidir. Kristján Kristjánsson, bu bağlamda ahlaki muhakemenin 'karakter eğitiminin bilişsel ayağını' oluşturduğunu vurgulayarak karakterin yalnızca erdemleri edinmekle değil, o erdemleri duruma özgü biçimde rasyonel olarak uygulamakla anlam kazandığını ileri sürmektedir (Kristjánsson, 2015, s. 49).

Ahlaki muhakeme modelinin eğitim alanındaki açılımlarından biri de birey ve toplum arasında tercih dengesinin kurulmasıdır. Birey böylece hem kendi değerlerini hem de başkalarının haklarını, taleplerini ve çıkarlarını dikkate almayı öğrenebilir. J. Rawls'un 'kamusal ahlak' yaklaşımıyla örtüşen bu perspektif eğitimde ahlaki muhakemeyi ortak yaşamın epistemik bir koşulu olarak ortaya koymaktadır (Rawls, 2005, s. 212). Örneğin günümüzde, özellikle profesyonel meslek alanlarında –örneğin tıp, hukuk ve öğretmenlik gibi– etik karar verme becerisi, mesleki yeterliliğin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, ahlaki muhakemenin erken yaşlardan itibaren sistematik biçimde kazandırılması, yalnızca bireysel etik gelişim için değil, kurumsal güvenlik, toplumsal uyum ve adaletin tesisi bakımından da vazgeçilmezdir (Campbell, 2020, s. 113).

Ahlaki muhakemenin eğitime entegrasyonu, yalnızca müfredatla sınırlı kalmamalı; pedagojik yaklaşımların tamamına sirayet etmelidir. Sınıf tartışmalarında öğrencilerin öznelliklerine alan açmak, karar alma süreçlerinde alternatiflerin ahlaki boyutlarını görünür kılmak ve disiplin anlayışını cezalandırıcı değil, etik sorumluluk geliştirici bir çerçevede kurmak, bu entegrasyonun somut adımlarındandır. Son tahlilde, ahlaki muhakeme eğitimi, bireyin insan olma sorumluluğunu düşünsel düzeyde içselleştirmesi için eğitimin asli imkânlarından biridir.

Kurallar ve İlkeler Arasındaki Gerilim

Ahlaki muhakemenin pedagojik düzleme taşınmasında karşılaşılan en temel felsefi gerilimlerden biri, davranışa rehberlik eden kurallar ile bu kuralların arka planında yer alan daha genel ilkeler arasındaki ilişki sorunudur. Bu gerilim, etik düşüncenin yapısal doğasına ilişkindir: Ahlak bir yandan somut normatif yönlendirmelerle işlerken, öte yandan bu yönlendirmelerin gerekçelendirilmesini gerektiren evrensel iddiaları da içerir. Dolayısıyla ahlaki muhakeme, yalnızca 'ne yapılmalı?' sorusuna değil, aynı zamanda 'neden yapılmalı?' sorusuna da yanıt arar. Bu çift yönlü yapı, ahlak eğitiminde bireyi otomatik itaatten ayıran düşünsel bir yetkinlik kazandırır (Blum, 2020, s. 56).

Kurallar, eğitimin dilinde genellikle 'yapma' ve 'yap' emir kipleriyle tezahür eder: 'Yalan söyleme', 'insanlara vurma', 'Hırsızlık yapma' gibi. Bu kurallar, günlük yaşam pratiklerini düzenlemekte işlevseldir; fakat birey, bu kuralların geçerliliği veya uygulanabilirliği noktasında bir çatışma yaşadığında, kurallar yetersizleşebilir. İşte burada ahlaki muhakeme devreye girer: birey, söz konusu eylemin genel bir ilkeye uygun olup olmadığını ve belirli bir bağlamda bu ilkeye sadık kalmanın haklı gerekçelerini sorgular. Bu bağlamda kurallar ahlaki düşünmenin öncülü değil, ancak sonucu olabilir (Haydon, 2021, s. 77). Kuralların dayandığı ilkeleri sezebilmek ve bu yetiyi bağlama göre yeniden yapılandırabilmek esas olmalıdır. Bir başka ifadeyle, bireyin etik davranışının yalnızca dışsal kurallara göre şekillenmesi onun ahlaki özerkliğini zedelediği gibi kuralın ötesini veya arka planını görmesini gölgeleyebilir (White, 2012, s. 91). O halde, ahlaki muhakeme eğitimde ilkelerin aslında kuralları oluşturduğunu ve olması gerektiğinde ilkelerin eleştirel olarak irdelenmesinin elzem olduğunu öne sürer.

Kantçı geleneğin kategorik imperatif ilkesi eğitimin ahlaki muhakeme boyutunda hiç kuşkusuz önemli bir çerçeve sunmaktadır. Ancak Kant'ın teorisinin soyut oluşu ve çoğunlukla içerikten yoksun bir formellik taşımasıyla pratik ve somut eklemelere ihtiyaç duyduğu da öne sürülebilir. Nihayetinde Kant, kendi görüşlerini felsefi bir akıl yürütme ile hayatın her alanındaki eylemlerin

etik boyutunu değerlendirme bakımından kuşatıcı bir kimlikte oluşturmuştur. Bu bakımdan, öğrenci ahlaki muhakeme yoluyla soyut ve formel olana ek olarak somut ve pratik ilişkilere dair bir ahlaki tutum da geliştirmelidir. John Dewey'in pragmatist etik anlayışı çerçevesinde konuya yaklaştığımızda, deneyim temelli ve problem çözmeye yönelik bir ahlaki gelişim katkısından bahsedebiliriz. Dewey'e göre, etik kararlar, önceden belirlenmiş kuralların uygulanmasından çok, problemli bir duruma verilen yaratıcı ve deneyim temelli yanıtlardır (Dewey, 2009, s. 272). Bu görüş, eğitimi, mutlak doğruların aktarımı olarak değil, öğrencinin ahlaki problemleri düşünerek çözüm üretmeyi öğrendiği bir laboratuvar olarak görür. Böylelikle kurallar, içi boş normlar olmaktan çıkar, yaşantı içinden doğrulanabilir hale gelir. Martha Nusbaum'un kuralı bilmek yeterli değildir, önemli olan kuralla özdeşleşmektir görüşüyle paralel olan Dewey'in yaklaşımı normların içini öğrencinin doldurmasını ve gerekçeyi kendisinin sunmasını beklemektedir (Nussbaum, 2013, s. 102). Bu nedenle eğitimci, öğrencinin yalnızca kuralları ezberlemesini değil, o kuralları değerli bulmasını, gerekçelendirmesini ve gerektiğinde sorgulamasını sağlamalıdır.

Bu doğrultuda, ahlaki muhakemenin öğretiminde izlenecek pedagojik yönelim, bireyi yalnızca kurallarla sınırlayan değil, o kuralları yorumlayabilen ve bağlam içinde yeniden kurgulayabilen bir öznellik alanı açmalıdır. Öğrenci, 'yalan söyleme' kuralının neden geçerli olduğunu; fakat bazen 'yalanın bile doğru davranış olabileceği' durumların nasıl gerekçelendirilebileceğini düşünsel olarak kavrayabilmelidir. Bu noktada eğitimin amacı, kuralların mutlaklaştırılması değil, onların düşünceye açık hâle getirilmesidir.

Bağlamsallık ve Duygular

Ahlaki muhakemenin yalnızca rasyonel ilkelere ve mantıksal çıkarımlara indirgenemeyeceği gerçeği, çağdaş etik düşüncenin temel tartışma alanlarından biridir. Geleneksel olarak Kantçı ve faydacı çizgilerde şekillenen evrenselci etik modeller, bireyin duygusal, ilişkisel ve bağlamsal boyutlarını göz ardı etme eğilimi taşımıştır. Oysa insan, yalnızca düşünen bir varlık değil; aynı zamanda hisseden, ilişki kuran, yaralanan ve başkalarının duygusal dünyasına duyarlılık gösterebilen bir varlıktır. Bu sebeple, ahlaki muhakemenin felsefi ve pedagojik temellendirilmesi, duyguların ve bağlamın belirleyici rolünü içeren daha geniş bir etik çerçeveyle desteklenmelidir (Slote, 2010, s. 45). Başkalarının acılarını duyumsama ve sorumluluk alma gibi etik eğilimler soyut ilkeler kadar güçlü ahlaki rehberlik sunabilir (Gilligan, 2016, s. 73). Diğer bir ifadeyle, ahlaki muhakeme yalnızca kurallara değil, başkalarının duygusal varlığına yanıt üretme sorumluluğuna dayandığını da hesaba katmaktadır.

Benzer şekilde, etik olanın, önceden belirlenmiş soyut normlara göre değil de özgül ilişkiler bağlamında geliştiğini iddia eden Nel Noddings, etik sorumluluk ile bireysel ilişkiler arasında yakın bir bağ kurmaktadır (Noddings, 2013, s. 65). Eğitim de bu bağlamsallık kapsamında biçimlenmeli ve öğretmenin etik sorumluluğu akademik başarıyı ölçmenin yanı sıra öğrencinin bütüncül gelişimiyle de ilgilenmelidir. Ahlaki muhakeme sadece bilişsel özellikleriyle var olmaz, aynı zamanda duygusal alt yapıların da bir ürünüdür. Empati, utanma, suçluluk ve öfke gibi duygular etik kararların verilmesinde hem sezgisel hem de yönlendirici güçler olarak rol oynayabilmektedir (Alfano, 2016, s. 121). Öyleyse etik eğitim, kuralları aktarmakla yetinen bir yapı yerine duygusal zekayı ve bireyin bütün duygusal varoluşunu dikkate alan bir kimlikte olmalıdır. Bu bulguyu destekler nitelikte, Martha Nussbaum, Aristoteles'ten ilhamla geliştirdiği 'duyguların bilişsel yapısı' teziyle, duyguların salt irrasyonel itkiler olmadığını; aksine, değer yüklü ve anlamlandırma içeren zihinsel faaliyetler olduğunu ileri sürer. Nussbaum'a göre, duygular, ahlaki yargının hem zemini hem de taşıyıcısı olabilir (Nussbaum, 2001, s. 31). Eğitim, duyguları bastırmak değil; onları anlamak, yapılandırmak ve etik karar süreçlerinde içsel bir pusula hâline getirmekle yükümlüdür.

SONUÇ

Ahlaki muhakeme, bireyin eylemlerini salt alışkanlık ya da dışsal otoriteye dayanan gelenekçi yapısı üzerinden kabul etmez. Önemli olan içsel bir ilke düzleminin yönlendirme kapasitesini geliştirebilmektir. Bu kapasitenin eğitimin merkezine alınması, yalnızca bireysel etik inşa süreci açısından değil, aynı zamanda çoğulcu bir toplumda birlikte yaşamanın koşulları bakımından da yaşamsaldır. Eğitimin amaçlarından biri elbette bilişsel becerilerin kazandırılmasıdır fakat eğitim bu kadar dar bir çerçeveye indirgenemez. Eğitim, insanın etik öznelliğini yani sorumluluk alabilen, gerekçelendirme yapabilen ve başkasının varlığını tanıyabilen bir fail olarak yetişmesini mümkün kılmalıdır (Biesta, 2020, s. 62). Ahlaki muhakeme modeli ne ahlaki doğruları dayatan dogmatik bir sistem ne de etik göreceliliği meşrulaştıran kaotik bir yapı tarafındadır. Aksine bu model, bireyin hem evrensel ilkelerle hem de bağlamsal duyarlıkla donanmasını amaçlayan çoğulcu, esnek ve eleştirel bir pedagojik çerçeve sunar. Ne yapmalı sorusu önemlidir fakat daha da önemlisi nasıl ve neden yapmalı sorularıdır.

Bütün bu sebeplerden dolayı, eğitimde ahlaki muhakemenin merkeze alınabilmesi için öğretim programlarının salt bilgi aktarımı temelinden çıkarılarak, etkileşimsel, diyaloğa dayalı ve tartışmacı bir yapıya evrilmesi gerekmektedir. Sınıf içi tartışmalar, ortak sorunlar üzerine yürütülen argümantatif diyaloglar ve varsayımsal etik ikilemler üzerinden yapılan analizler, öğrencilerin hem empatik hem de eleştirel düşünebilme becerilerini güçlendirecektir (Hand, 2018, s. 85). Bu süreçte öğretmenin rolü de farklı tanımlanmış olacaktır. Öğretmen bilgi aktarmakla yükümlü herhangi bir kişi olmaktan çıkarak etik rehberlik yaparken kendisi de kendi gelişiminin devam ettiği gerçeğinin farkında olarak eğitim faaliyetlerinde bulunacaktır. Ahlaki atmosferin kurucusu olarak öğretmen (Kristjánsson, 2022, s. 122) içerikleri sunarken bu içerikleri yaşayan, modelleyen ve öğrenciyle birlikte tartışabilen bir figür olacaktır. Ancak bu yolla dogmatik ve sadece listelenmiş ahlaki normlar canlı ve pratik doğrulara dönüşecektir. Son olarak, eğitimin bireyde ahlaki muhakemeyi geliştirebilmesi için hem yapısal hem kültürel koşulların buna imkân tanıması elzemdir. Eğitim politikaları, ölçülebilir performansın ötesine geçerek, karakter gelişimi, değerler eğitimi ve ahlaki düşüncenin derinleştirilmesine alan açmalıdır. Eğitim, yalnızca teknik beceriler kazandıran değil, insanı insan yapan nitelikleri inşa eden bir süreç olarak yeniden değerlendirilmelidir. David Carr'ın isabetli ifadesiyle, ahlaki eğitim, yalnızca geleceğin yurttaşlarını değil, şu anın sorumlu öznesini yetiştirme meselesidir (Carr, 2021, s. 119).

KAYNAKÇA

Alfano, M. (2016). *Moral psychology: An introduction*. Polity Press.

Arthur, J., Kristjánsson, K., & Hardie, J. (2022). *Teaching character and virtue in schools*. Routledge.

Biesta, G. (2020). *World-centred education: A view for the present*. Routledge.

Blum, L. (2020). *Moral perception and particularity*. Cambridge University Press.

Carr, D. (2020). *Educating character through the arts*. Routledge.

Carr, D. (2021). *Moral and political education: Philosophical perspectives*. Routledge.

Dewey, J. (2009). *Human nature and conduct*. Dover Publications. (Original work published 1922)

Driver, J. (2014). *Consequentialism*. Routledge.

Gilligan, C. (2016). *In a different voice: Psychological theory and women's development* (30th Anniversary ed.). Harvard University Press.

Habermas, J. (1991). *Moral consciousness and communicative action* (C. Lenhardt & S. W. Nicholsen, Trans.). MIT Press.

Hand, M. (2018). *A theory of moral education*. Routledge.

Hare, R. M. (1981). *Moral thinking: Its levels, method, and point*. Oxford University Press.

Haydon, G. (2021). *Reason and emotion in moral education*. Routledge.

Held, V. (2006). *The ethics of care: Personal, political, and global*. Oxford University Press.

Kohlberg, L. (1984). *Essays on moral development, Vol. II: The psychology of moral development*. Harper & Row.

Korsgaard, C. M. (2009). *Self-constitution: Agency, identity, and integrity*. Oxford University Press.

Kristjánsson, K. (2015). *Aristotelian character education: Theory, practice, research*. Routledge.

Kristjánsson, K. (2022). *Virtuous emotions*. Oxford University Press.

Lapsley, D. K., & Narvaez, D. (2013). *Moral development, self, and identity*. Psychology Press.

Lapsley, D. K., & Narvaez, D. (2021). *Moral development and moral education: An overview*. Springer.

Narvaez, D. (2018). *Neurobiology and the development of human morality: Evolution, culture, and wisdom*. W. W. Norton & Company.

Narvaez, D. (2023). *Neurobiology and the development of human morality* (2nd ed.). W. W. Norton & Company.

Noddings, N. (2013). *Caring: A relational approach to ethics and moral education* (2nd ed.). University of California Press.

Nucci, L. (2016). *Character: A developmental perspective*. Cambridge University Press.

Nucci, L., Krettenauer, T., & Narvaez, D. (2014). *Handbook of moral and character education* (2nd ed.). Routledge.

Nussbaum, M. C. (2001). *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.

Nussbaum, M. C. (2013). *Political emotions: Why love matters for justice*. Harvard University Press.

Slote, M. (2010). *Moral sentimentalism*. Oxford University Press.

Warnick, B. (2021). *Understanding and teaching ethics in schools*. Routledge.

White, P. (2012). *Education and the good life: Beyond the present and the particular*. Routledge.

JOHN STUART MILL'İN ETİK FELSEFESİNDE ESTETİK EĞİTİMİN KURUCU İŞLEVİ

Fatih ÖZTÜRK[1]

Öz

Bu çalışma, John Stuart Mill'in etik düşüncesini estetik eğitim nosyonu etrafında yeniden yorumlamakta ve onun bireysel ahlâk inşası ile toplumsal dönüşüm ideali arasındaki diyalektik ilişkiyi çözümlemeyi amaçlamaktadır. Mill'in faydacılık ilkesi çerçevesinde şekillenen ahlâk anlayışı, yalnızca haz ilkesine indirgenemeyecek ölçüde derin ve çok katmanlı bir yapı arz eder; özellikle bireyin iç dünyasını inşa eden duygu, tahayyül ve estetik sezgi unsurları, bu anlayışın asli bileşenleri hâline gelir. Mill'e göre etik varoluş, sadece görev bilinciyle örülmüş mekanik bir yaşam tarzı değil, aynı zamanda güzelliğin, zarafetin ve duyusal inceliğin rehberliğinde estetik bir öz-oluş sürecidir. Bu bağlamda, "yaşamı bir sanat eseri gibi tahayyül etmek" hem bireysel karakter terbiyesinin hem de kolektif toplumsal ilerlemenin temelini oluşturur. Ahlaki duyarlığın gelişimi, sanatla yoğrulmuş bir iç tecrübenin, bireyin kendi duygusal derinlikleriyle kurduğu ilişkide filizlenmesini gerektirir. Öte yandan, bu estetik-etik inşanın toplumsal düzlemde karşılık bulabilmesi için başta aile olmak üzere, cinsiyet ilişkilerinin şekillendiği kurumsal yapılar dönüşmek zorundadır. Çünkü tahakküm, bastırılmışlık ve eşitsizlikle malul sosyal formlar, insanın yüksek duyarlıklar geliştirmesinin önünde birer engel olarak durmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada estetik eğitim, hem bireysel bir terbiyenin hem de kamusal bir adalet tahayyülünün vazgeçilmez zemini olarak ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Estetik Eğitim, J. S. Mill, Etik Eğitim.

The Constitutive Function of Aesthetic Education in John Stuart Mill's Ethical Philosophy

Abstract

This study undertakes a reinterpretation of John Stuart Mill's ethical philosophy through the prism of aesthetic education, aiming to elucidate the dialectical interplay between the cultivation of individual moral character and the aspiration for collective social transformation. Mill's conception of ethics, although situated within the framework of utilitarianism, transcends any reductive association with mere hedonistic calculus; rather, it reveals a multilayered vision wherein affect, imagination, and aesthetic sensibility constitute essential components of ethical selfhood. For Mill, moral existence is not a mechanical adherence to duty alone, but a form of life shaped by beauty, refinement, and emotional subtlety—a process of self-formation akin to the creation of a work of art. Thus, the notion of "life as a work of art" emerges not as a rhetorical flourish but as the ontological axis of moral becoming. The genesis of moral sensibility demands a deep engagement with the inner world of feeling, cultivated through aesthetic experience. Yet this inward aesthetic-moral construction can only flourish within social structures that do not stifle but rather nourish the individual's emotional and imaginative capacities. Chief among these are familial and gender relations, which—when disfigured by domination and inequality—undermine the very possibility of moral and aesthetic development. Consequently, this study conceptualizes aesthetic education not as a decorative supplement to ethics, but as its vital ground: the medium through which both personal integrity and the public imaginary of justice may be realized.

Keywords: Aesthetic Education, J. S. Mill, Ethical Education.

GİRİŞ

John Stuart Mill'in ahlâk felsefesi içinde estetik eğitimin taşıdığı değer ve işlevi kavrayabilmek, onun faydacılık öğretisinin kavramsal sınırlarının ana hatlarının ortaya konmasını

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Turgut Özal Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, fatih.ozturk@ozal.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1043-4000

gerektirmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın kapsam sınırlılıkları gözetilerek Mill'in faydacı etik kuramının ana hatlarıyla ortaya konması, estetik alanındaki görüşlerinin felsefî derinliğini ve sistematik yerini açığa çıkarma bakımından zorunlu bir giriş koşuludur. Zira Mill, ne klasik anlamda Benthamcı bir faydacı, ne Alman idealizminin *Bildung* kavramına yaslanan romantik bir bireyci ne de Kant'ın kategorik buyruğuna içkin deontolojik etik anlayışının temsilcisidir. Bir başka ifadeyle, Mill'in ahlak yaklaşımının bir sentez olduğunu akılda tutmak gerekir.

Mill'e göre, zihinsel ve ruhsal tatminin kaynağı olan entelektüel, estetik ya da ahlâkî hazlar; bedensel hazlara kıyasla ontolojik olarak daha yüksek bir değer düzeyine sahiptir. Bu nedenle, ilkin hazların niteliksel üstünlüğü kabul edilmeli, ancak aynı nitelik kategorisi içinde yer alan hazlar arasında yapılacak tercihlerde niceliksel ölçütlere başvurulmalıdır. Öyleyse şurası açıktır ki Mill, babası James Mill ve hocası Jeremy Bentham'dan miras aldığı faydacılığı, sadece devam ettirmekle kalmamış; ona içeriksel ve yapısal düzeyde müdahalelerde bulunarak eklektik kimliği ön plana çıkan bir etik sistem haline dönüştürmüştür.

Bu çerçevede, estetik eğitimin Mill'in etik projesinde üstlendiği rol de berraklık kazanmaktadır: Estetik, insanı yalnızca sıradan hazlardan ayırarak daha yüksek düzeyde varoluşsal deneyimlere yönelten bir araç değil, aynı zamanda ahlâkî yetkinleşmeyi mümkün kılan bir bireysel gelişim alanıdır. Nitelikli hazlar doktrini uyarınca, sanat yoluyla edinilen duyusal ve zihinsel incelik, bireysel yetkinleşme ve toplumsal refahın vazgeçilmez bir önkoşulu hâline gelmektedir.

Faydacılık ve Nitelikli Hazlar Bağlamında Estetik

Mill'in ahlâk felsefesi içinde estetik eğitimin taşıdığı değer ve işlevi kavrayabilmek, onun faydacılık öğretisinin ana hatlarının belirlenmesiyle yakından ilgilidir. Bu doğrultuda, çalışmanın kapsam sınırlılıkları gözetilerek, Mill'in faydacı etik kuramının ana hatlarıyla ortaya konması, estetik alanındaki görüşlerinin felsefî derinliğini ve sistematik yerini açığa çıkarma bakımından zorunlu bir giriş koşuludur. Zira Mill, ne klasik anlamda Benthamcı bir faydacı, ne de Alman idealizminin *Bildung* kavramına yaslanan romantik bir bireyci ya da Kant'ın kategorik buyruğuna içkin deontolojik etik anlayışının temsilcisidir. Onun düşüncesi, bu üç paradigmanın sınırlarında konumlanan, hatta onları içkin biçimde dönüştürerek kendi özgün ahlâkî evrenini kuran eklektik bir yapı arz eder.

Mill üzerine kapsamlı incelemeleriyle tanınan John Skorupski'nin işaret ettiği üzere, Mill'in etik yaklaşımı bir "faydacı-romantik-deontolog" bileşkesinde ifadesini bulabilir (Skorupski, 1989, s. 231). Öte taraftan bu sentezin belirleyici ağırlık merkezinin, şüphesiz, faydacılığın epistemik ve normatif öncüllerine dayandığı açıktır. Bununla birlikte, Mill'in etik düşüncesinde hem romantik duyarlığın bireysel içgörüye ve özgürlüğe verdiği önem, hem de deontolojik etik anlayıştan devşirilmiş olan evrenselci yönelimler seçik biçimde ayırt edilebilmektedir. Bentham'ın aksine topluma karşı bireyi ve bireyin faydasını özgürlüğü ile beraber önceleyen Mill, bireysel gelişme ve kamusal yararı etik yaklaşımının temeline yerleştirmiştir (Donner, 1991, s. 57).

Mill'in faydacılığı, ilk elden değerlendirildiğinde, Aristippos ve Epikuros'tan Bentham'a kadar uzanan haz merkezli düşünsel bir soy ağacına dâhil görünmektedir. Mill bu etik geleneğin önemli bir kilometre taşını temsil etmektedir. Tıpkı selefleri gibi, o da insan davranışının temel itkisini hazza yönelim ve acıdan kaçınma ilkesinde bulmuştur. Ancak Mill'i bu gelenekten ayıran ve onu özgün kılan yön, haz anlayışının salt nicel ölçütlerle değerlendirilmesine karşı geliştirdiği niteliksel ayrım kategorisi ve bunun dolaylı postulatları olan romantik ve deontolojik ögelerdir (Riley, 1990, s. 115). Bentham'ın hedonistik kalkülüsünde hazlar eşit değerde kabul edilip yalnızca süre, yoğunluk, kesinlik gibi ölçütlerle karşılaştırılırken, Mill hazların "yüksek" ve "düşük" şeklinde sınıflandırılabileceğini ve bu ayrımın ahlâkî değerlemeler açısından asli olduğunu savunur. Bir haz ne kadar zihinsel çaba, sezgi ya da yaratıcı faaliyet içeriyorsa, o kadar

yüksek bir ahlâkî değer taşır (Capaldi, 2004, s. 214). Bu yönüyle, Mill'in etik sisteminde estetik duyarlık yalnızca ikincil bir tema değil, etik teorinin yapısal bir boyutu halini almaktadır.

Mill'e göre, zihinsel ve ruhsal tatminin kaynağı olan entelektüel, estetik ya da ahlâkî hazlar; bedensel hazlara kıyasla ontolojik olarak daha yüksek bir değer düzeyine sahiptir. Ahlaki değerleme yalnızca faydayla değil, yüksek ruhsal niteliklerin gelişimiyle de ölçülmelidir (Mill, 1998, s. 14). Bu nedenle, ilkin hazların niteliksel üstünlüğü kabul edilmeli, ancak aynı nitelik kategorisi içinde yer alan hazlar arasında yapılacak tercihlerde niceliksel ölçütlere başvurulmalıdır. Mill'in, babası James Mill ve hocası Jeremy Bentham'dan miras aldığı faydacılığa yaptığı önemli katkılardan biri de hazlar arasında yapılan ayrım sayesinde estetik eğitim ve değerlere atfedilen önem olmuştur. Bu kapsamda, Gray'in ifadesiyle, Bentham'ın haz anlayışı mekanik, Mill'inki ise etik gleişimi hedefleyen bir temel yaklaşımdan hareket etmiştir. Estetik eğitimin işlevi ve değeri bu bireysel ve etik gelişimi sağlayabilmesi, akademik ve ahlaki gelişimi olgunlaştırması bağlamında belirgin hale gelmektedir.

Bu çerçevede, estetik eğitimin Mill'in etik projesinde üstlendiği rol de berraklık kazanmaktadır: Estetik, insanı yalnızca sıradan hazlardan ayırarak daha yüksek düzeyde varoluşsal deneyimlere yönelten bir araç değil, aynı zamanda ahlâkî yetkinleşmeyi mümkün kılan bir bireysel gelişim alanıdır. Çünkü Mill'in estetik anlayışı güzelliği vurgulamakla kalmaz aynı zamanda insanın etik bütünlüğünü besleyen bir formasyon süreci olarak da işlev görür.

Bireysel Gelişim ve Kendini Gerçekleştirme

Daha önce belirtildiği üzere Mill çok yönlü bir düşünürdür. Faydacı ahlak sistemine yapmış olduğu katkıların yanı sıra bireysel özgürlük, politik ekonomi ve temsili demokrasi gibi alanlarda da seçkin bir düşünür olmuştur. Konumuz itibarıyla onun özgürlük anlayışı, bireysel çeşitliliği bir hak olarak görür fakat bu noktada kalmaz; özgürlük ahlaki ilerlemenin zorunlu bir zemini olarak konumlanır (Berlin 2002, s. 176). Onun özgürlük düşüncesi, yaşam öyküsünden bağımsız okunamayacak denli kişisel bir tecrübenin izlerini taşır. Babası James Mill'in katı pedagojisi altında şekillenen çocukluğu, Mill'in hem entelektüel gelişimini hızlandırmış hem de onu erken yaşta bir varoluşsal krize sürüklemiştir. Bu bakımdan, zihinsel gelişimini babasına borçluysa da, ruhsal ve duygusal gelişimini büyük ölçüde kendi keşif sürecine ve estetik deneyimlere borçludur (Capaldi, 2004, s. 93).

Bu yönüyle, rasyonel olarak 'dahi' mertebesine ulaşmış bir zihnin, duygusal ve varoluşsal açıdan özgürlükten mahrum kalmasının ontolojik sancılarını bizzat deneyimlemiştir. Otobiyografi'de anlattığı üzere, sistemli eğitiminin en yüksek noktasında, hayatın anlamsız olduğu düşüncesine kapılmış ve hayatını üstüne temellendirdiği ilkeler anlamsızlaştığı kanaatine varmıştır (Mill, Autobiography, 1981, s. 135). Bu krizin çözümünü ise edebiyatta ve özellikle W. Wordsworth'ün şiirlerinde bulmuş, daha genel anlamda sanat ve estetik aracılığıyla hayata tutunmuştur. Dolayısıyla, onun özgürlüğe yüklediği değer, spekülatif argümanlarla desteklendiği kadar şahsi tecrübelerinin de bir yansıması şeklindedir.

Mill'in bireysel gelişiminin ilk evresi, babasının yönlendirmesiyle şekillenen sistematik ve yoğun bir entelektüel disiplin içinde cereyan etmişken, daha sonraki dönemlerde bu otoriter yapının dışına çıkarak kendi düşünsel alanını kurabilmiş ve büyük ölçüde otodidaktik bir figüre dönüşmüştür. Onun bireyselleşmesi, rasyonaliteyi aşan bir tanımlama sürecini temsil etmektedir: şiir, müzik ve estetik bu sürecin asli unsurları olmuştur (Donner, 1991, s. 102). Özellikle gençlik döneminde yaşadığı zihinsel ve duygusal çöküntü, onu yalnızca akılcı bilgiyle yetinmenin varoluşsal bir yetersizliğe yol açabileceği gerçeğiyle yüzleştirmiştir. Vardığı sonuç ise duygularla yüzleşmeyen bir aklın gerçek anlamda özgürleşemeyeceği gerçeğidir (Skorupski, 1989, s. 249). Dolayısıyla, Mill'in kişisel tecrübesi, rasyonalite ile estetik duyarlık arasında zorunlu bir

tamamlayıcılık ilişkisini ortaya koyarken etik anlayışının kapsamına estetik eğitimin gerekliliğini de dahil etmiştir.

Mill için, tek tipleştirilmiş ve mekanikleşmiş bir insan modeli, hem bireysel özerklik hem de toplumsal dinamizm açısından tehlikelidir. İnsanlık, farklı bireylerin katkısıyla ilerleyebilir ve estetik çeşitlilik bu ilerlemenin vazgeçilmezidir (Mill, On Liberty, 2003, s. 63). Ona göre çeşitlilik, bireysel farklılık ve deneyimsel zenginlik yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda epistemik ve etik bir gerekliliktir. Bu minvalde, estetik eğitim, bireyin özgürlük potansiyelini gerçekleştirebilmesi için vazgeçilmez bir koşuldur. Eğitim yalnızca bilişsel yetilerin geliştirilmesine indirgenemez; aksine, bireyin duygusal, yaratıcı ve estetik kapasitelerinin de sistematik biçimde işlenmesini gerektirir. Nussbaum'un da ifade ettiği gibi, yalnızca bilen değil, hisseden ve düşleyen birey özgürdür (Nussbaum, 1997, s. 86). Çünkü sanatla beslenen birey entelektüel gelişmişlik elde ederken içsel dünyasını da keşfeder ve başkalarının deneyimlerine empatik bir tutumla yaklaşmayı öğrenir. Farklı yaşam formlarını kavramayı mümkün kılan bu perspektif çeşitliliği bireyin özgür düşünme kapasitesini düşünsel özerkliğini besleyen bir kaynak işlevi görür. Estetik, bireyi normatif kalıpların dışına çıkararak onun kendi etik anlayışını oluşturmasını mümkün kılmaya yardımcı olur. Bu nedenle, estetik eğitimin özgürlükle olan ilşkisi etik düzlemde de kendini göstermiş olur.

Sanatın sunduğu çok yönlü ifade imkânları, bireyin bastırılmış duygularını görünür kılmasına, içsel çatışmalarını dile dökmesine ve yaratıcı enerjisini somutlaştırmasına olanak tanır. Sanat, bastırılmış düşüncenin ve ifade edilemeyen deneyimin en yüksek biçimidir (Freeland, 2001, s. 122). Mill'in özgürlük teorisinde bireyin tam anlamıyla gelişimi, yalnızca aklın değil; duyarlığın, hayal gücünün ve estetik kavrayışın da gelişmesini içerir. Özgür birey, yalnızca seçim yapabilen değil; yaptığı seçimin anlamını kavrayabilen kişidir (Riley, 1990, s. 91). Bu kavrayış, estetik eğitimin bireysel özerkliğe katkısının felsefi temelini oluşturur. Mill için özgürlük, yalnızca dışsal baskılardan azade olmak değil, aynı zamanda içsel zenginliğe sahip bir özne olmaktır. İşte bu nedenle estetik eğitim, Mill'in etik-siyasal düşüncesinde yalnızca pedagojik bir unsur değil, ontolojik bir gerekliliktir.

Ahlaki Gelişim, Toplumsal Duyarlılık ve Estetik Eğitim

John Stuart Mill'in ahlak felsefesi, bireyin rasyonel özerkliğini merkeze alan özgürlük ideali ile toplumun ortak iyisini hedefleyen faydacı etik arasındaki ince dengeyi muhafaza etme çabasıdır. Etik yaşam bireysel tercihlere dikkat ettiği kadar hatta daha fazla bir biçimde başkalarının varlığını ve iradi seçimlerini de değerli bulmak zorundadır (Haydon, 2006, s. 117). Bu çaba, teorik düzlemde bir etik kuramı olmak gibi pratikten ve toplumsal bağlamsallıktan yoksun olamaz; toplumsal gelişimi eşit derecede önemseyen bir perspektife de sahip olmalıdır. Başka bir ifadeyle, Mill için bireysel gelişim özneyi ilgilendirdiği kadar daha geniş bir özneler kümesini de ilgilendirir. Bu bağlamda, estetik eğitim bireysel dönüşümün, empatik açılımın ve toplumsal duyarlılığın inşasında temel bir epistemik ve etik araç olarak belirir. Sanat, insanı başkalarının yerine koyabilme ve onların deneyimlerini içselleştirme yetisiyle donatan en önemli düşünsel ve duygusal faaliyettir (Greene, 1995, s. 43).

Mill'in bu konudaki özgün katkısı, estetik duyarlılıkla ahlaki gelişimi birbirinden ayrık kategoriler olarak değil, birbirini bütünleyen yetkinlik alanları olarak kavramsallaştırmasında yatar. Zira sanat ve edebiyat, bireyin yalnızca haz duygusunu değil, aynı zamanda başkalarının acılarına ve sevinçlerine nüfuz edebilme kapasitesini de geliştirir. Mill'de etik bilinç, yalnızca mantıksal değiş; estetik ve sezgisel gelişime de bağşıdır (Rosen, 2003, s. 209). Mill, özellikle şiirin bu kapasiteyi güçlendirdiğini belirtirken, şiiri 'duyguların dile gelmiş düşünceleri' olarak tanımlar ve insanın iç dünyasına yönelme yetisinin geliştirilmesinde şiirsel deneyimin merkezi bir rol oynadığını vurgular (Mill, *Autobiography*, 1981, s. 117).

Bu noktada Mill'in faydacılığı ile Jeremy Bentham'ın faydacılığı arasındaki temel ayrım belirginleşir. Bentham için haz ve acı, ölçülebilir ve nicel karşılaştırmalarla değerlendirilebilecek unsurlardır. Ona göre, iki hazdan biri daha fazla miktarda haz veriyorsa, daha değerlidir (Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 1996, s. 38). Bentham'ın faydacılığı, böylelikle hazları birer soyut nicelik olarak görme eğilimindedir. Mill ise bu mekanik yaklaşımı hem bireyin ahlaki tekâmülü hem de toplumsal iyilik için yetersiz görmüş, estetik duyarlılığı da içeren daha rafine ve nitelikli bir fayda anlayışını savunmuştur.

Mill'e göre bazı hazlar, yalnızca miktarlarıyla değil, içerikleriyle de üstündür. Bu noktada onun ünlü ayrımı devreye girer: "Doymuş bir domuz olmaktansa mutsuz bir insan olmayı, doymuş bir aptal olmaktansa mutsuz bir Sokrates olmayı tercih ederim" (Mill, *Utilitarianism*, 1998, s. 12). Bu ayrım, Mill'in estetik ve entelektüel hazları hayvani ya da bedensel hazlardan üstün görmesinin temelini oluşturur. Bu yüksek nitelikli hazlar bireyi yalnızca kişisel anlamda zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda onu başkalarının varoluşuna duyarlı, toplumsal adalete açık ve evrensel değerlere bağlı bir özne hâline getirir.

Buradan hareketle, estetik eğitimin toplumsal faydaya katkısı, yalnızca bireysel özgürlüğü desteklemesinden ibaret değildir. Aynı zamanda, estetik deneyim aracılığıyla geliştirilen empati ve duyarlılık, bireylerin daha kapsayıcı, adalet merkezli ve etik sorumluluk bilinciyle hareket eden yurttaşlar olmalarını da sağlar. Mill'in *Otobiyografi* adlı eseri bu bağlamda özel bir önem arz eder. Bu eserde Mill, çocukluk ve gençlik yıllarında içine düştüğü zihinsel ve varoluşsal krizi, salt mantıksal akıl yürütmeyle değil, estetik olanla, özellikle de şiirle yeniden anlamlandırdığını açıkça itiraf eder: "Wordsworth'un şiirleri ruhumun karanlık taraflarını aydınlattı, beni yeniden insan olduğuma inandırdı" (Mill, *Autobiography*, 1981, s. 151). Bu itiraf, estetik deneyimin yalnızca bir zevk nesnesi olmadığını, aksine bireyin etik duyarlılığına doğrudan katkıda bulunduğunu gözler önüne serer.

Mill'in yaşadığı bu içsel dönüşüm, faydacı bir düşünür olarak estetik eğitime verdiği önemin felsefi temelini oluşturur. Estetik, yalnızca bireyin duygusal repertuarını genişletmez; aynı zamanda onun toplumsal varlık olarak sorumluluklarını da yeniden şekillendirir. Farklı yaşam biçimlerini, kültürel bağlamları ve etik ikilemleri sanat yoluyla deneyimleyen birey, artık yalnızca kendi çıkarlarını gözeten bir fayda hesabı yapmaz. Aksine, bu birey, "başkalarının yararını kendi yararıyla eşdeğer görme" ahlaki eğilimine yönelir (Mill, *Utilitarianism*, s. 17). Bu yönelme, klasik faydacılığın sınırlarını aşan ve toplumsal uyumu önceleyen bir etik duyarlılığın ifadesidir.

Dolayısıyla, Mill'in estetik eğitime atfettiği değer, yalnızca bireysel bir incelik ya da kültürel bir ayrıcalık değil, aynı zamanda toplumsal faydanın daha yüksek bir basamağa taşınması için vazgeçilmez bir etik araçtır. Ortak estetik deneyimlerin toplumun farklı sınıfları ve kesimleri arasında empatik köprüler kurabileceği inancı, Mill'in bireysel özgürlük ve toplumsal sorumluluk arasında kurmaya çalıştığı diyalektiğin önemli bir aşamasını oluşturur. Sanat, bu anlamda yalnızca güzeli takdir etmenin değil, aynı zamanda toplumsal acıyı anlamanın ve ona karşı etik bir sorumluluk üstlenmenin de en güçlü araçlarından biridir.

John Stuart Mill'in siyaset felsefesi ile estetik eğitime atfettiği değer arasında yüzeysel olmayan, derinlemesine ve kavramsal olarak sıkı örülmüş bir bağ mevcuttur. Temsili hükümetin savunucusu olan Mill için siyasal meşruiyetin zemini, yalnızca hukuksal rızaya değil, aynı zamanda ahlaki yetkinliğe ve estetik duyarlılıkla bütünlenmiş bir yurttaşlık anlayışına dayanmalıdır. Ona göre, "iyi bir hükümet, yalnızca hükümet edenlerin değil, aynı zamanda yönetilenlerin de erdemli olduğu yerde mümkündür" (Mill, *Considerations on Representative Government*, 1991, s. 16). Bu çerçevede, estetik eğitimin bireyde geliştirdiği eleştirel düşünme, empatik kavrayış ve çok boyutlu sezgisel yorumlama yetileri, Mill'in demokratik yurttaş idealinin asli bileşenleri arasında yer alır.

Estetik duyarlılık, Mill'in deyimiyle, bireyleri "yalnızca kendilerinin değil, başkalarının mutluluğuna da içkin bir değer atfetmeye" yönlendirir (Mill, *Utilitarianism*, 1863/1998, s. 17). Bu duyarlılık, temsili demokrasilerde sıklıkla gözlemlenen "çoğunluğun tiranlığı" riskine karşı da bir dengeleyici unsur olarak işler. Çünkü estetik olarak yetkin birey, çoğunluğun kaba arzularıyla değil, yüksek düzeyli hazlara ve ortak iyilik ideallerine yönelmiş bir etik bilinçle hareket eder. Bu birey, siyasal meseleleri indirgemeci bir bakışla değil, estetik formasyonun kazandırdığı çok katmanlı duyarlılıkla değerlendirir.

Öte yandan Mill, despotik rejimlerin estetik ifade özgürlüğüne olan düşmanlığını, bireysel yaratıcılığın bastırılması ve kamusal yaşamın tek tipleştirilmesiyle ilişkilendirir. Ona göre, "farklılıklar yalnızca tahammül edilmesi gereken istisnalar değil, özgür toplumun ilerleyici ve yaratıcı potansiyelidir" (Mill, *On Liberty*, s. 61). Bu yaratıcı potansiyelin beslendiği alanların başında ise sanat gelir. Sanat, bireylerin hem kendi içsel kimliklerini hem de kolektif kültürel mirası anlamalarını sağlar. Estetik eğitim, bu anlamda yurttaşların yalnızca kendi ulusal kimliklerine değil, aynı zamanda insanlığın müşterek tarihine dair bir sezgi geliştirmelerini sağlar.

Mill'in evrensel insanlık ideali ile estetik eğitime verdiği değer arasında doğrudan bir bağ kurulabilir. Zira onun "özgür birey" kavramı, yalnızca negatif özgürlük alanında değil, pozitif gelişim olanakları zemininde de şekillenir. Estetik eğitim, bu gelişim olanaklarının başında yer alır. Yurttaşın kamusal alanda estetik bir bilinçle var olması, yalnızca kent planlamasından sanata erişime kadar uzanan siyasal tercihlerde değil, aynı zamanda gündelik etik eylemlerde de belirleyici olur. Kamusal mekânın güzelliği, Mill'in ifadesiyle, "kaba çıkarların ve çirkin alışkanlıkların geriletilmesiyle" mümkündür (Mill, *On Liberty,* s. 93).

Sonuç olarak, Mill'in siyaset felsefesi ile estetik eğitim anlayışı birbirinden kopuk değil, aksine birbirini tamamlayan iki kuramsal ve pratik düzlemdir. Estetik eğitim, özgürlükçü demokrasinin yalnızca bir süsü değil, onun en derin etik zemini ve siyasal meşruiyet kaynağıdır. Kamusal yaşamın estetikle yoğrulmuş yurttaşları, hem adil hem de duyarlı kararlar alabilen, çoğulculuğu sadece hoş görmekle kalmayıp, onu bilinçli biçimde inşa eden bir siyasal kültürün taşıyıcılarıdır.

SONUÇ

John Stuart Mill'in estetik eğitime yüklediği değer, onun ahlak, siyaset ve birey anlayışlarının derinlikli bir sentezini ortaya koyar. Mill'in faydacı etiği, yalnızca haz ilkesine dayalı mekanik bir fayda anlayışı değil; niteliksel farklılıkları gözeten, estetik, entelektüel ve ahlaki gelişimi özsel olarak içeren bir etik tahayyüldür. Bu bağlamda, estetik deneyimlerin bireyde oluşturduğu duyarlılık, yalnızca bireysel haz üretimiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal yararın inşasına da doğrudan katkıda bulunur. Mill, insanın yalnızca düşünceyle değil, duygu ve hayal gücüyle de geliştiğini, dolayısıyla sanat ve edebiyat gibi estetik alanların, ahlaki karakter oluşumunda vazgeçilmez olduğunu ileri sürer.

Estetik eğitimin bu çok boyutlu işlevi, bireyin ahlaki yargılarında daha kapsayıcı, empatik ve eleştirel olmasını sağlar. Bu, sadece bireyin kendi gelişimi açısından değil, demokratik toplumların sağlıklı işlemesi bakımından da yaşamsal önemdedir. Mill'e göre, özgür birey, yalnızca aklını kullanan değil; aynı zamanda duygularını geliştirmiş, başkalarının deneyimlerine karşı açık ve duyarlı bir özne olmalıdır. Bu tür bir özne ancak sanat yoluyla geliştirilen estetik sezgi ve empati kapasitesiyle ortaya çıkabilir. Mill'in *Otobiyografi*'de çizdiği entelektüel ve duygusal dönüşüm portresi, estetik eğitimin bireysel özgürleşmenin ve ahlaki gelişimin asli kaynağı olarak nasıl bir işleve sahip olduğunu göstermesi açısından çarpıcıdır.

Mill'in siyaset felsefesiyle estetik duyarlılığı aynı eksende birleştiren düşünsel yapısı, temsili demokrasiye ilişkin görüşlerine de yansır. Mill'e göre demokratik sistem, yalnızca yasaların

çoğunluk oyuyla belirlenmesini değil; bireylerin estetik, etik ve entelektüel olarak yetkinleşmelerini de zorunlu kılar. Bu nedenle, estetik eğitim, yalnızca bireylerin zevk alma yetilerini değil; kamusal yaşama katılma, toplumsal meseleleri çok boyutlu değerlendirme ve ortak iyiliğe yönelik duyarlılık geliştirme yetilerini de besler. Estetik duyarlılığı gelişmiş bir yurttaş, çoğunluğun tiranlığına karşı koyabilecek ve kamusal tartışmaları daha yüksek bir etik ve entelektüel düzleme taşıyabilecek niteliklere sahiptir.

Sonuç olarak Mill, faydacılığın sınırlarını zorlayan, onu estetik, ahlaki ve siyasal alanlarda dönüştüren özgün bir düşünce sistemi inşa etmiştir. Estetik eğitim, bu sistemde hem bireyin öz-gelişimi hem de toplumun etik ve siyasal yapısının sağlamlaşması açısından kurucu bir role sahiptir. Mill'in liberalizmi, soyut özgürlük ilkeleriyle değil; duyusal, entelektüel ve estetik gelişimi bütünleştiren somut bir birey idealine dayanır. Bu nedenle, onun estetik eğitime yaptığı vurgu yalnızca pedagojik bir öneri değil, aynı zamanda özgür, adil ve duyarlı bir toplumun varlık koşullarına dair kuramsal bir zorunluluktur.

KAYNAKÇA

Bentham, J. (1996). *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (original work published 1789). Oxford University Press.

Berlin, I. (2002). *Liberty*. Oxford University Press.

Capaldi, N. (2004). *John Stuart Mill: A Biography*. Cambridge University Press.

Crisp, R. (1997). *Routledge Philosophy Guidebook to Mill on Utilitarianism*. Routledge.

Donner, W. (1991). *The Liberal Self: John Stuart Mill's Moral and Political Philosophy*. Cornell University Press.

Eaton, A. (2021). *Feeling in Art*. Oxford University Press.

Freeland, C. (2001). *But Is It Art? An Introduction to Art Theory*. Oxford University Press.

Gray, J. (1991). *Mill on Liberty: A Defence*. Routledge.

Greene, M. (1995). *Releasing the Imagination: Essays on Education, the Arts, and Social Change*. Jossey-Bass.

Haydon, G. (2006). *Education, Philosophy and the Ethical Environment*. Routledge.

Kitcher, P. (2011). *The Ethical Project*. Harvard University Press.

Mill, J. S. (1998). *Utilitarianism*. Oxford University Press.

Mill, J. S. (2003). *On Liberty*. Penguin Books. (Original work published 1859)

Mill, J. S. (1991). *Considerations on Representative Government*. Prometheus Books. (Original work published 1861)

Mill, J. S. (1981). *Autobiography*. Penguin Classics. (Original work published 1873)

Miller, D. (2003). *Political Philosophy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Noddings, N. (2013). *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education* (2nd ed.). University of California Press.

Nussbaum, M. C. (1997). *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Harvard University Press.

Riley, J. (1990). *Mill on Democracy: From the Athenian Polis to Representative Government*. Oxford University Press.

Rosen, F. (2003). *Classical Utilitarianism from Hume to Mill*. Routledge.

Sen, A. (1999). *Development as Freedom*. Knopf.

Skorupski, J. (1989). *John Stuart Mill*. Routledge.

Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Harvard University Press.

Berlin, I. (2002). *Four Essays on Liberty*. Oxford University Press.

Gray, J. (1983). *Mill's Moral and Political Philosophy*. In *Philosophy* (Vol. 58). Cambridge University Press.

Brink, D. O. (1992). Mill's Deliberative Utilitarianism. *Philosophy and Public Affairs*, 21(1), 67–103.

Robson, J. M. (Ed.). (1963–1991). *The Collected Works of John Stuart Mill* (Vols. 1–33). University of Toronto Press & Routledge.

Berger, F. R. (1984). *Happiness, Justice, and Freedom: The Moral and Political Philosophy of John Stuart Mill*. University of California Press.

Riley, J. (2007). *Millian Qualitative Utilitarianism*. *Utilitas*, 19(1), 1–19.

Schneewind, J. B. (1990). The Misfortunes of Virtue. *Ethics*, 101(1), 42–63.

BİLGİLENDİRME TASARIMINDA HAREKETLİ KULLANIM KILAVUZLARININ YERİ VE KULLANICILAR AÇISINDAN FAYDALARI[1]

Safiye Şevval ÇAĞLAR[2] & Aydın ZOR[3]

Öz

Bu araştırmada, ev tipi fırınlara ait kullanım kılavuzlarının grafik tasarım bağlamında hareketli görüntüler aracılığıyla yeniden yapılandırılması konu edilmiştir. Geleneksel kullanım kılavuzları, basılı yayınlar niteliğinde olup çoğunlukla yazılı içeriklere dayalı yapıları nedeniyle okuma alışkanlığı yerleşmemiş bireyler, ileri yaştaki kullanıcılar, görme bozukluğu bulunan kişiler tarafından erişim ve anlaşılırlık açısından sınırlılıklar taşımaktadır. Bu bağlamda araştırmada, fırına ait temel kullanım talimatlarının hareketli görüntüler ve sesli anlatım içeren materyaller yoluyla verilmesinin kullanıcılar üzerindeki etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada, grafik tasarımın alanında önemli bir yere sahip olan bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin, hareketli görüntüler vasıtasıyla verilmesinin kullanıcıların bilgiye erişmeleri üzerindeki rolü ve bilişsel yönden faydalarının olup olmayacağının tespiti hedeflenmektedir. Bu hedefler doğrultusunda bilgiye erişim ve kullanıcı merkezli hareketli görüntü tasarımlarıyla bilgilendirme stratejilerinin geliştirilmesine yönelik katkı sunmak amaçlanmaktadır. Araştırma kapsamında ev tipi bir fırına ait kullanım kılavuzundaki bilgiler, görsel-işitsel öğeler içeren hareketli kullanım kılavuzu olarak tasarlanmıştır. Tasarlanan bu hareketli kılavuza kolay erişim için fırının üzerinde yer alan bir QR kod oluşturulmuş ve seçilen örneklemin deneyimine sunulmuştur. Çalışmada örneklem olarak ev tipi fırınları kullanabilen kişiler seçilmiştir. Veri toplamak için yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış ve elde edilen bulguların analizi neticesinde hareketli görüntülerden oluşan kullanım kılavuzunun, basılı kılavuzlara kıyasla daha anlaşılır, pratik ve erişilebilir olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilgilendirme Tasarımı, Hareketli Görüntü Tasarımı, Kullanım Kılavuzu Tasarımı, Grafik Tasarım.

The Role and Benefits of Animated User Manuals in Information Design from the Users' Perspective

Abstract

In this research, the reconstruction of user manuals for household ovens through motion graphics within the context of graphic design is addressed. Traditional user manuals, being printed materials predominantly based on written content, present limitations in terms of accessibility and comprehensibility—particularly for individuals with limited reading habits, elderly users, and those with visual impairments. In this research, the impact of presenting basic oven usage instructions through materials incorporating animated visuals and voice-over narration on users has been examined. In this research, it is aimed to determine whether the presentation of informational and instructional graphics—an essential component of graphic design—through motion graphics plays a role in users' access to information and whether it provides

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %70, 2. yazar: %30.

[2] Safiye Şevval ÇAĞLAR[1], Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, 202453013003@ogr.akdeniz.edu.tr , Orcid: 0009-0009-9714-3289. 202453013003@ogr.akdeniz.edu.tr

[3] Doç. Dr. , Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, aydinzor@akdeniz.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1338-3445

cognitive benefits. Accordingly, this research intends tocontribute to the development of information strategies that enhance accessibility through user-centered motion graphic designs. In this research, the information contained in a household oven's user manual was redesigned as an animated user manual including audiovisual elements. For easy access to the designed animated manual, a QR code was placed on the oven and presented to a selected sample for user experience. Individuals capable of using household ovens were selected as the sample group. In this research, data were collected through a semi-structured interview form, and the analysis of the findings revealed that the animated user manual was more comprehensible, practical, and accessible compared to traditional printed manuals.

Keywords: Information Design, Motion Graphic Design, User Manual Design, Graphic Design.

GİRİŞ

Bilgilendirme tasarımı, kullanıcıların bilgiye hızlı, doğru ve etkili biçimde ulaşmalarını sağlamayı amaçlayan disiplinler arası bir tasarım alanıdır. Görsel iletişimin temel ilkelerini işlevsellikle bütünleştiren bu yaklaşım, teknik bilgi sunumunun sadeleştirilmesini, kullanıcı merkezli sunum biçimlerinin geliştirilmesini ve yönlendirici görsel sistemlerin oluşturulmasını kapsar. Günümüzde özellikle teknik ürünlerin kullanımına ilişkin bilgi aktarımı, yalnızca metinsel anlatımlarla sınırlı kaldığında çeşitli sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Özellikle düşük okuryazarlık oranı, yaşa bağlı bilişsel zorluklar ya da karmaşık teknik terimlerin yer aldığı geleneksel kılavuzlar, kullanıcıların bilgiye ulaşmasını ve bunu eyleme dönüştürmesini güçleştirmektedir (İlisulu, 2017). Bu tür sorunlar yalnızca kullanıcı deneyimini değil, ürün güvenliğini ve kullanım verimliliğini de doğrudan etkilemektedir. Ayrıca kullanıcıların bilgiye erişim biçimleri ve medya tüketim alışkanlıkları da zamanla dönüşmekte; metinden ziyade görsel-işitsel içeriklere yönelim artmaktadır. Üstelik güncel kullanıcı profili, mobil teknolojilere yatkın, görsel bilgiye daha çabuk tepki veren ve metinsel içerikten hızla uzaklaşan bir eğilim göstermektedir.

Bu nedenle, bilginin yeniden yapılandırılması, görsel-işitsel temsillerle desteklenmesi ve kullanıcı merkezli sistemler aracılığıyla sunulması, grafik tasarımın temel uygulama alanlarından biri haline gelmiştir. Bu gelişme yalnızca kullanıcıya bilgi sunmayı değil, aynı zamanda öğrenme, hatırlama ve doğru eyleme geçirme süreçlerini de içermektedir. Çağdaş tasarım yaklaşımlarında grafik ögelerin kullanıcı davranışlarını şekillendiren birer rehber olduğu kabul edilmektedir. Kullanım kılavuzları gibi doğrudan eyleme dönük materyallerde bilginin sadeleştirilmesi ve yönlendirici biçimde sunulması, kullanıcı hatalarını azaltırken aynı zamanda ürün güvenliğini artırmakta, teknik müdahalelerin gerekliliğini azaltmaktadır.

Geleneksel kullanım kılavuzları çoğunlukla durağan, basılı ve metin ağırlıklıdır. Oysa çağdaş grafik tasarım anlayışı, bilgi aktarımını sadece estetik biçimde sunmanın ötesine geçerek, kullanıcıya göre düzenlenmiş etkileşimli sistemler geliştirmeyi hedeflemektedir. Görsel düzenlemeler sayesinde bilgi hem sadeleştirilmekte hem de kullanıcıya özgü ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelik kazanabilmektedir (Kıdış, 2025). Bilgilendirme tasarımında kullanılan infografikler, ikonografik sistemler ve yönlendirici grafik ögeler, öğrenme sürecini hızlandırmakta ve bilgi akışını kolaylaştırmaktadır (Ersan & Önder, 2023). Özellikle kullanıcı profiline göre optimize edilen tasarımlar, yaşlı bireylerden genç dijital yerlilere kadar geniş bir yelpazede etki sağlayabilmektedir.

Bu dönüşüm, yalnızca görsel sunumun biçimini değil; aynı zamanda bilgiyi algılama, hatırlama ve uygulama süreçlerini de değiştirmiştir. Özellikle teknik içeriklerin aktarımında hareketli grafiklerin kullanılması, bilişsel süreçleri daha etkin biçimde desteklemektedir. Nitekim yapılan araştırmalar, hareketli ve çoklu duyusal içeriklerin, statik olanlara kıyasla kullanıcıların dikkatini daha uzun süre üzerinde tuttuğunu, bilgiyi kavramalarını kolaylaştırdığını ve bilişsel yükü azalttığını göstermektedir (Shemy, 2022; Nene & Nantwi, 2022). Bu bağlamda bu araştırma,

grafik tasarım bağlamında geliştirilen hareketli kullanım kılavuzlarının kullanıcı deneyimi üzerindeki etkilerini inceleyerek, bilgilendirme tasarımına yönelik yeni stratejiler geliştirilmesine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Hareketli Grafikler ve Kullanıcı Merkezli Tasarım

Hareketli grafik tasarımı, dijital medyanın gelişimiyle birlikte giderek daha fazla önem kazanan bir iletişim biçimidir. Grafik tasarımın temel bileşenleri olan tipografi, şekil, renk ve simgelerin; zamanla senkronize biçimde akışa yerleştirilmesiyle oluşan bu yapı, bilginin dinamik bir anlatımla sunulmasını sağlar. Bu yaklaşım, yalnızca görsel estetiği değil; aynı zamanda öğrenme verimliliğini, dikkat yönetimini ve kullanıcı deneyimini de merkezine alır (Mansour, 2025). Hareketli grafikler, özellikle kullanıcı etkileşimi hedefleyen içeriklerde yönlendirici görev üstlenmekte, izleyiciyi bilginin pasif alıcısından aktif bir uygulayıcısına dönüştürmektedir. Özellikle Mayer'in çoklu ortam öğrenme kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bireylerin bilgiyi hem görsel hem de işitsel kanallarla eş zamanlı olarak almasının, öğrenmeyi kolaylaştırdığı ve bilişsel yükü azalttığı anlaşılmaktadır. Bu kuram, bilginin iki ayrı kanaldan alınmasının kalıcılığı artırdığını ve anlam kurmayı kolaylaştırdığını savunur. Shemy (2022), hareketli infografiklerin bu bağlamda öğrenme süreçlerini desteklediğini, kullanıcıların dikkat sürelerini artırarak bilgiyi daha uzun süre zihinde tutmalarına katkı sağladığını belirtmektedir.

Hareketli grafiklerin etkili olabilmesi için yalnızca animasyon barındırması yeterli değildir; bu yapıların görsel algı ilkeleriyle tutarlı şekilde organize edilmesi gereklidir. Özellikle Gestalt kuramı, bu tür tasarımların yapılandırılmasında önemli bir kuramsal dayanak sunar. Özkirişçi (2020), grafik imgelerin zaman içinde biçim-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik ve devamlılık gibi ilkelere uygun biçimde sunulmasının, izleyicinin bilgiye ulaşmasını kolaylaştırdığını vurgular. Bu ilkeler, animasyonun akışına yön verirken, kullanıcıya bilgi birimlerinin anlamlı bir bütün olarak sunulmasına yardımcı olur. Bilgi birimleri arasındaki bağlantılar doğru kurulduğunda, izleyici dikkatini kaybetmeden içeriği takip edebilir ve kavramsal yapılar arasında geçiş yapabilir.

Deneyim tasarımı, grafik tasarımın kullanıcı üzerindeki etkisini artıran bir diğer boyuttur. Ergen (2023), kullanıcıların grafik içeriklerle kurdukları deneyimsel ilişkinin, yalnızca görsel algıyı değil, aynı zamanda bilgiyle duygusal bir bağ kurulmasını da mümkün kıldığını ifade eder. Bu bağlamda hareketli grafikler yalnızca öğretici değil, aynı zamanda kullanıcıya rehberlik eden ve motivasyon sağlayan bir araca dönüşür. Özellikle kişiselleştirilmiş animasyonlar, kullanıcının kendine uygun bilgi akışını seçmesine olanak tanır. Eğitim ve bilgilendirme materyallerinde animasyonlu içeriklerin etkinliği üzerine yapılan araştırmalar da bu yapıyı desteklemektedir. Nene ve Nantwi (2022), hareketli infografiklerin özellikle görsel-işitsel anlatımın eş zamanlı sunumu sayesinde kullanıcıların dikkatini topladığını ve öğrenme süreçlerine aktif katılım sağladığını ileri sürmektedir. Bu özellik, özellikle teknik bilgiler içeren içeriklerde yönlendirici olma özelliği taşımaktadır.

Kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı, yalnızca estetik tercihlerle sınırlı kalmayıp; hedef kitlenin bilişsel kapasitesi, teknoloji kullanım becerisi ve bilgiye erişim ihtiyacı doğrultusunda tasarım sürecinin yönlendirilmesini esas alır. Bu yaklaşımda kullanıcı, yalnızca bir izleyici değil; içeriği yönlendiren ve deneyimleyen aktif bir bileşendir. Delil (2023), bu yaklaşımla geliştirilen grafik sistemlerin kullanıcıya yalnızca bilgi sunmakla kalmayıp, karar verme ve eylem sürecine de rehberlik ettiğini ifade etmektedir. Wang ve arkadaşları (2021) ise, etkileşimli infografiklerin, özellikle tekrarlanabilir yapı ve yönlendirici animasyonlarla, öğrenmenin kalıcılığına doğrudan katkı sunduğunu savunmaktadır. Kullanıcıya etkileşim alanı sunan bu yapılar, klasik öğretim materyallerinden farklı olarak, bireysel öğrenme hızına ve stiline uygun şekilde içerik sunma potansiyeline sahiptir.

Sonuç olarak, hareketli grafik tasarımı, grafik tasarımın yalnızca estetik değil, bilişsel, pedagojik ve deneyimsel boyutlarını bir araya getiren bütünsel bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yapılar; zaman temelli bilgi aktarımı, çoklu duyusal etkileşim ve kullanıcı merkezli içerik sunumu sayesinde, teknik ve işlevsel bilginin daha anlaşılır, erişilebilir ve kalıcı biçimde sunulmasını sağlamaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, grafik tasarım bağlamında hazırlanan hareketli kullanım kılavuzlarının kullanıcı deneyimi üzerindeki etkilerini incelemektir. Özellikle ev tipi fırın gibi teknik ürünlerin kullanımında, geleneksel kılavuzların ötesine geçerek; QR kod aracılığıyla erişilen, hareketli ve sesli anlatım içeren görsellerin erişilebilirlik, anlaşılırlık ve kullanıcı odaklılık açısından sağladığı katkılar değerlendirilmektedir.

Araştırma, görsel iletişim araçlarının yalnızca estetik değil, işlevsel açıdan da ne denli etkili birer bilgilendirme stratejisi olabileceğini göstermeyi hedeflemektedir. Grafik tasarımın kullanıcı odaklı yeniden yapılandırılması, bilgiye erişimin hızlanmasına, içerik anlaşılırlığının artmasına ve nihayetinde daha güvenli bir kullanıcı davranışı gelişimine katkı sağlayabilir.

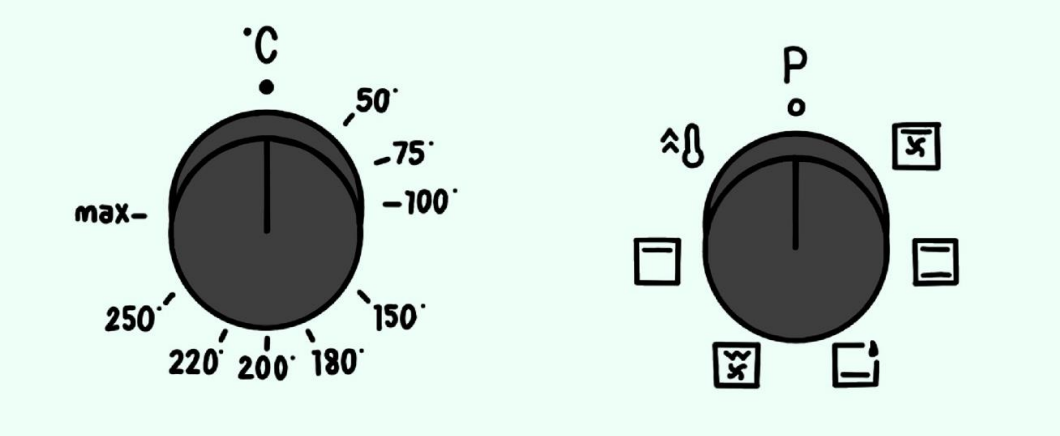
YÖNTEM

Bu araştırma, grafik tasarım bağlamında geliştirilen hareketli kullanım kılavuzlarının kullanıcı deneyimi üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla gerçekleştirilmiş nitel bir çalışmadır. Kullanım kılavuzu olarak hareketli ve sesli anlatımla desteklenen bir görsel-işitsel içerik geliştirilmiş ve gerçek kullanıcılar tarafından deneyimlenmesi sağlanarak sonuçları değerlendirilmiştir. Veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır.

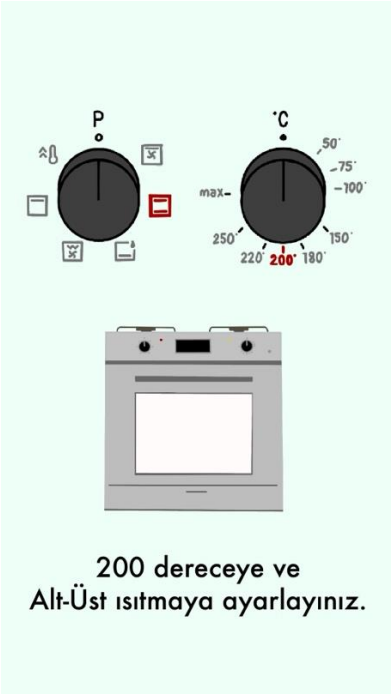
Uygulama Süreci

Araştırma kapsamında, ev tipi fırın kullanımına yönelik temel talimatların yer aldığı bir hareketli kullanım kılavuzu geliştirilmiştir. Kullanıcılara daha anlaşılır, erişilebilir ve görsel-işitsel destekli bir rehber sunmayı amaçlayan bu kılavuz, geleneksel metin ağırlıklı basılı belgelerin yerine geçebilecek nitelikte tasarlanmıştır.

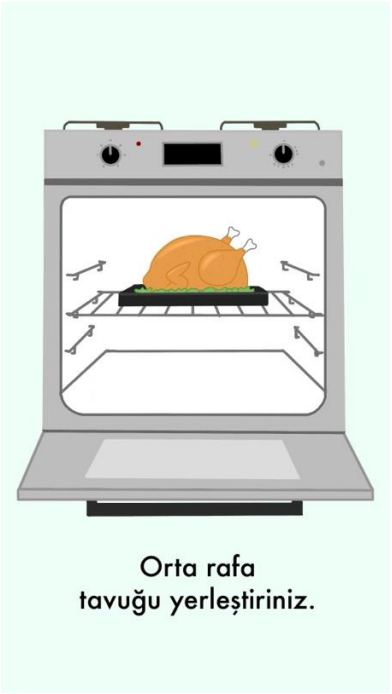
Uygulama öncesinde, Türkiye'de yaygın olarak bilinen ve tercih edilen bir beyaz eşya markasına ait ev tipi fırın modeli seçilmiş; bu ürünün basılı kullanım kılavuzu ayrıntılı şekilde incelenerek hareketli rehberin içeriği belirlenmiştir. Mevcut kılavuzdan elde edilen bilgiler sadeleştirilmiş, anlaşılabilirlik önceliklendirilmiş ve görsel anlatıma uygun hale getirilmiştir. Kılavuzun tasarım süreci iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Öncelikle görsel bileşenler, Adobe Illustrator yazılımı ile flat design ilkeleri doğrultusunda sade, minimal ve kavranması kolay bir yapıda hazırlanmıştır. Ardından, bu grafikler Adobe After Effects ortamında canlandırılmış; temel geçiş animasyonları, yönlendirici hareketler ve senkronize sesli anlatımla birleştirilerek işlevsel bir hareketli görüntü haline getirilmiştir. İçerikte, fırının fonksiyon seçimi, sıcaklık ayarlama, pişirme programı başlatma ve güvenlik önlemleri gibi temel adımlar yer almıştır. Her bir işlem yaklaşık 15 saniyelik kısa bölümler halinde sunulmuş, böylece kullanıcıların dikkat süresi içinde bilgi edinmeleri hedeflenmiştir.



Görsel 1. Fırın Fonksiyon ve Sıcaklık Ayar Düğmesi Görselleri



Görsel 2. Fırın Fonksiyon Ayarları



Görsel 3. Pişirme Adımları

Tasarımda özellikle Gestalt ilkeleri, bilgilendirme tasarımı prensipleri ve kullanıcı merkezli görsel hiyerarşi dikkate alınmıştır. Görsel yoğunluk azaltılmış, anlatım netliği ön planda tutulmuş ve yönlendirici simgeler ile etkileşim kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Hazırlanan hareketli kılavuzun mobil cihazlarla erişilebilirliğini sağlamak amacıyla bir QR kod üretilmiş ve fırının kontrol paneline yerleştirilmiştir.

Katılımcılar (Örneklem)

Araştırmanın örneklemini, farklı sosyo-demografik özelliklere sahip 15 birey oluşturmaktadır. Katılımcılar, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş olup, tamamı ev tipi fırın kullanım deneyimi olan, yaşları 18 ile 65 arasında değişen bireylerden oluşmaktadır. Katılımcıların teknolojik araç kullanımına yatkınlık düzeyleri farklılık göstermektedir; bu durum, hareketli kılavuzun erişilebilirlik ve anlaşılabilirlik açısından değerlendirilmesinde önemli bir çeşitlilik sağlamıştır.

Veri Toplama Aracı

Veriler, araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Form, aşağıdaki alt temaları kapsayan altı açık uçlu sorudan oluşmaktadır:

1- Hareketli kullanım kılavuzunun anlaşılırlığı.

2- Sesli anlatımın bilgilendirme üzerindeki etkisi.

3- QR kod ile erişim kolaylığı.

4- Basılı kılavuzlarla karşılaştırma.

5- Teknik zorluklar veya kullanımda yaşanan aksaklıklar.

Görüşmeler ortalama 15–20 dakika sürmüş, katılımcıların izniyle araştırmacı tarafından eş zamanlı olarak ayrıntılı notlar alınmış, görüşme sonrasında bu notlar detaylandırılarak analiz sürecine dahil edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma kapsamında yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş ve beş ana tema altında toplanmıştır: anlaşılırlık, erişilebilirlik, sesli anlatımın etkisi, kullanıcı tercihi (basılı vs. hareketli) ve teknik zorluklar. Aşağıda bu temalara ilişkin frekans (f) ve yüzde (%) dağılımlarını gösteren tablo sunulmuştur.

Katılımcı Görüşlerine Göre Hareketli Kullanım Kılavuzunun Tematik Değerlendirmesi

Tema	f	%
Anlaşılırlık	13	87
Erişilebilirlik	11	73
Sesli Anlatımın Etkisi	10	67
Basılı Kılavuzla Karşılaştırma	14	93
Teknik Zorluklar	3	20

Araştırmada, ev tipi fırınlara yönelik tasarlanan hareketli kullanım kılavuzlarına ilişkin kullanıcı deneyimlerini değerlendirmek amacıyla yürütülen yarı yapılandırılmış görüşmeler neticesinde elde edilen veriler tematik analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular beş ana tema altında toplanmıştır: anlaşılırlık, erişilebilirlik, sesli anlatımın etkisi, basılı kılavuzla karşılaştırma ve teknik zorluklar. Aşağıda, her temaya ilişkin kullanıcı ifadelerinden elde edilen yorumlara yer verilmiştir.

Anlaşılırlık: Katılımcıların büyük çoğunluğu, hareketli kullanım kılavuzlarının özellikle görsel anlatımla desteklenmiş yapısı sayesinde, geleneksel basılı içeriklere kıyasla çok daha anlaşılır olduğunu belirtmiştir. Animasyonlu adım adım yönlendirmelerin hata payını azalttığı ve kullanıcıyı sürece daha aktif şekilde dahil ettiği ifade edilmiştir.

Erişilebilirlik: Hareketli kılavuzlara QR kod ile doğrudan erişim sağlanması, kullanıcılar tarafından oldukça pratik ve çağdaş bir yöntem olarak değerlendirilmiştir. Fiziksel bir belge aramaya gerek kalmadan, anında dijital içeriğe ulaşılabilmesi süreci kolaylaştırmıştır. Özellikle ileri yaş grubundaki katılımcılar, bu yöntemin zaman kazandırıcı olduğunu vurgulamıştır.

Sesli anlatımın etkisi: Görsellerle birlikte sunulan sesli anlatım, özellikle okuma güçlüğü çeken bireyler için destekleyici bulunmuştur. Katılımcılar, sesli yönlendirmenin, dikkatlerini içerikte tutmalarını kolaylaştırdığını ve hangi adımı nasıl uygulamaları gerektiği konusunda rehberlik sağladığını belirtmiştir.

Basılı kılavuzla karşılaştırma: Katılımcıların neredeyse tamamı, hareketli kullanım kılavuzlarını basılı olanlara kıyasla daha açık, pratik ve yönlendirici bulduklarını ifade etmiştir. Geleneksel kılavuzların metin ağırlıklı yapısının sıkıcı bulunduğu, buna karşılık hareketli anlatımların görsel hafızayı desteklediği belirtilmiştir.

Teknik zorluklar: Az sayıda katılımcı, QR kodun telefon kamerası tarafından okunamaması ya da internet bağlantısının yetersizliği gibi teknik sorunlar yaşadığını belirtmiştir. Ancak bu sorunların geçici olduğu ve içeriğin genel işlevselliğini etkilemediği ifade edilmiştir.

Yukarıdaki bulgular, kullanıcıların hareketli kullanım kılavuzlarına büyük ölçüde olumlu yaklaştığını, özellikle anlaşılabilirlik ve erişilebilirlik konularında bu yeni yöntemin kullanıcı deneyimini belirgin şekilde iyileştirdiğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu araştırma, geleneksel basılı kullanım kılavuzlarının görsel-işitsel öğelerle desteklenmiş hareketli grafiklere dönüştürülmesinin kullanıcı deneyimi üzerindeki etkilerini incelemiştir. Elde edilen bulgular, hareketli kullanım kılavuzlarının özellikle erişilebilirlik, anlaşılırlık ve kullanıcı memnuniyeti açısından belirgin avantajlar sunduğunu göstermektedir. Katılımcılar, animasyonlu adımların yönlendirici niteliği, sesli anlatımın sürece katkısı ve QR kod ile kolay erişimin, bilgiye ulaşımı ve uygulamayı kolaylaştırdığını belirtmiştir.

Çalışma kapsamında geliştirilen hareketli rehberin, bilgi yoğunluğunu azaltarak kullanıcıların kavrama sürecini hızlandırdığı, hata yapma olasılığını azalttığı ve kullanım sürecinde daha fazla güven yarattığı gözlemlenmiştir. Görsel-işitsel anlatım biçimi, özellikle metin okuma alışkanlığı olmayan ya da teknik terimlere aşina olmayan kullanıcı grupları için destekleyici bir unsur olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda, tasarım sürecinde kullanıcı ihtiyaçlarının ve deneyimlerinin dikkate alındığı, erişim kolaylığı sağlayan ve görsel yönlendirmelerle pekiştirilen materyallerin daha etkili sonuçlar doğurduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca araştırma, hareketli grafik tasarımının sadece bilgilendirme amaçlı değil; kullanıcı davranışını yönlendiren, dikkat süresini uzatan ve öğrenme sürecine katkı sunan çok işlevli bir araç olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Elde edilen veriler, bu tür materyallerin teknik ürün kullanımında standartlaştırılabilir, yaygınlaştırılabilir ve farklı kullanıcı gruplarına uyarlanabilir potansiyele sahip olduğunu da göstermektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma hareketli bilgilendirme grafiklerinin yalnızca tasarım estetiği açısından değil, aynı zamanda işlevsellik, erişilebilirlik ve kullanıcı odaklılık açısından da önemli katkılar sunduğunu ortaya koymuştur. Gelecekte bu tür uygulamaların farklı ürün grupları, farklı yaş ve deneyim gruplarıyla test edilerek daha geniş veri kümeleriyle desteklenmesi; görsel-işitsel tasarımın bilgilendirme alanındaki potansiyelinin daha kapsamlı şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır.

Öneriler

1. Alternatif erişim kanalları sunulmalıdır. QR kod kullanımına ek olarak kısa bağlantılar (URL), mobil uygulama entegrasyonları ya da sesli yönlendirme sistemleri gibi yöntemler geliştirilerek, teknik aksaklıklardan kaynaklanabilecek sınırlamaların önüne geçilebilir,

2. Farklı kullanıcı profilleriyle testler yapılabilir. Dijital okuryazarlık, yaş grubu ve deneyim düzeyi açısından farklılık gösteren kullanıcılarla yürütülecek deneysel çalışmalar, bu tür görsel-işitsel kılavuzların etkililiğini daha kapsamlı biçimde değerlendirmeye katkı sağlayabilir.

3. Uzun vadeli karşılaştırmalı araştırmalar yapılabilir. Hareketli kullanım kılavuzlarının uzun süreli etkilerini inceleyen ve nicel verilerle desteklenen karşılaştırmalı çalışmalar, kullanıcı deneyiminin ölçülmesine ve alan yazına katkıların sunulmasına olanak sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Delil, S. (2023). Hareketli posterlerde grafik tasarımın rolü üzerine bir inceleme. *Sanat Eğitimi Dergisi, 11*(1), 10–19. https://doi.org/10.7816/sed-11-01-02

Ergen, İ. (2023). Deneyim tasarımının grafik tasarımı üzerindeki etkisi. *Journal of Arts, 6*(1), 55–64. https://doi.org/10.31566/arts.1969

Ersan, M., & Önder, B. (2023). İnfografik tasarımında Gestalt ilkeleri: Diyabet infografikleri örneği. *Sanat Eğitimi Dergisi, 11*(1), 20–32. https://doi.org/10.7816/sed-11-01-03

İlisulu, T. İ. (2017). Bilgilendirme tasarımı ve eğitimdeki yeri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 6*(Özel Sayı 1), [Makale No: 18], 1–7. http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/18.tevfik_inanc_ilisulu.pdf

Kıdış, S. (2025). Çevre sorunlarına yönelik bilinç oluşturmada hareketli bilgilendirme grafiklerinin rolü. *Sanat & Tasarım Dergisi, 15*(1), 258–274. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1717343

Mansour, Q. S. O. (2025). Motion design in digital media: Its impact on the development of visual messages and user interaction. *Journal of Ecohumanism, 4*(2). https://doi.org/10.62754/joe.v4i2.6434

Nene, T., & Nantwi, W. K. (2022). Animated infographics as a potential tool in visual art pedagogy. *British Journal of Contemporary Education, 2*(1), 1–16. https://doi.org/10.52589/BJCE-ZQIZRN0Y

Özkirişçi, İ. H. (2020). Algı ve zaman bağlamında grafik imge. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(25), 251–273. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/54845/750894

Shemy, N. S. (2022). Digital infographics design (static vs dynamic): Its effects on developing thinking and cognitive load reduction. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, 21*(5), 104–125. https://doi.org/10.26803/ijlter.21.5.6

Wang, Y., Gao, Y., Huang, R., Cui, W., Zhang, H., & Zhang, D. (2021). Animated presentation of static infographics with InfoMotion. *Computer Graphics Forum, 40*(3), 367–378. https://diglib.eg.org/server/api/core/bitstreams/0b3caca9-9ecd-4999-8cd9-cd25d843cfc8/content

Yenici, D. (2023). İnfografiklerde hareketli grafik tasarımın rolü. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS), 7*(34), 1203–1218. https://doi.org/10.5281/zenodo.8409004

DİJİTAL REKLAMLARDA HAREKETLİ GRAFİK TASARIMININ ANLATI GÜCÜNE ETKİSİ: ÖDÜLLÜ KAMPANYALAR ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Leyla YEŞİL[1] & Aydın ZOR[2]

Öz

Günümüz dijital reklamcılığı, yalnızca bilgi aktarmakla kalmayıp izleyiciyle duygusal, bilişsel ve estetik düzeyde etkileşim kurmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda hareketli grafik tasarım (motion graphics), reklam filmlerinin görsel anlatı gücünü artıran ve mesajın etkili biçimde iletilmesini sağlayan stratejik bir araç haline gelmiştir. Bu çalışma, hareketli grafik tasarımın dijital reklamlardaki anlatı gücüne katkısını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş, örnek olay analizi tekniğiyle 2023–2024 yılları arasında Cannes Lions ödülü almış üç dijital reklam kampanyası incelenmiştir: Orange – "WoMen's Football", Spotify " –Spreadbeats" ve Coca-Cola " –Recycle Me". Seçilen kampanyalar, grafik tasarımın sınırlarını zorlayan deneysel, teknolojik ve sosyal mesaj içeren örneklerdir. Her reklam; kullanılan grafik teknikleri, hareketli görsel dili, anlatı yapısı ve izleyiciyle kurduğu etkileşim bakımından analiz edilmiştir. Orange kampanyasında deepfake teknolojisiyle cinsiyet eşitliği teması işlenmiş, Spotify kampanyasında veri ve müzik ilişkisi Excel platformu üzerinden deneyimlenmiş, Coca-Cola kampanyasında ise çevre mesajı minimal grafiklerle sunulmuştur. Bu üç örnek, farklı sektörlerden ve teknolojik yaklaşımlardan beslenmekle birlikte, dijital mecralarda hareketli grafiklerin yaratıcı, dikkat çekici ve etkili bir anlatı aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışma, yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda içerik stratejisi ve izleyiciyle kurulan etkileşim açısından da hareketli grafiklerin rolünü değerlendirmektedir. Elde edilen bulgular, dijital reklamcılıkta grafik tasarımın anlatısal rolünü vurgularken, reklam tasarımcıları, yaratıcı yönetmenler ve akademisyenler için hareketli grafiklerin iletişim gücünü değerlendirme konusunda örnek bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Hareketli Grafik Tasarım, Dijital Reklamcılık, Görsel Anlatı, Cannes Lions, Yaratıcı İletişim, Reklam Kampanyası.

Abstract

Contemporary digital advertising aims not only to convey information but also to engage audiences on emotional, cognitive, and aesthetic levels. In this context, motion graphics have become a strategic tool that enhances the visual narrative power of commercials and ensures effective message delivery. This study aims to examine the contribution of motion graphic design to the narrative power of digital advertisements. A qualitative research method was adopted, and through case study analysis, three digital advertising campaigns that won Cannes Lions awards in 2023–2024 were examined: Orange – "*WoMen's Football"*, Spotify – "*Spreadbeats"*, and Coca-Cola – "*Recycle Me"*. These selected campaigns present experimental, technological, and socially conscious examples that push the boundaries of graphic design. Each advertisement was analyzed in terms of graphic techniques used, visual motion language, narrative structure, and the interaction established with the audience. In the Orange campaign, the theme of gender equality was addressed using deepfake technology; in the Spotify campaign, the relationship between data and music was experienced through the Excel platform; and in the Coca-Cola campaign, the environmental message was delivered through minimal graphics. While these three examples are rooted in different sectors

[1] Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, Antalya, Türkiye
https://orcid.org/0009-0002-2153-5816
leylayesil15@gmail.com
[2] Dr. Öğr. Üyesi Aydın Zor, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, Antalya, Türkiye https://orcid.org/0000-0003-1338-3445
aydinzor@akdeniz.edu.tr

and technological approaches, they collectively demonstrate how motion graphics function as a creative, attention-grabbing, and effective narrative tool in digital media. Accordingly, this study evaluates the role of motion graphics not only in terms of visual aesthetics but also in relation to content strategy and audience interaction. The findings highlight the narrative role of graphic design in digital advertising and aim to provide a sample framework for designers, creative directors, and academics to assess the communicative power of motion graphics.

Keywords: Motion Graphic Design, Digital Advertising, Visual Narrative, Cannes Lions, Creative Communication, Advertising Campaign.

GİRİŞ

Hareketli grafik tasarım (motion graphics), görsel iletişimin temel bileşenlerini; zaman, hareket, ses ve etkileşimle birleştirerek dinamik bir anlatım dili oluşturur. Bu tasarım biçimi, sabit görsellerin ötesine geçerek hikâye anlatımını zaman ekseninde yapılandırır ve mesajların hem bilişsel hem de duygusal düzeyde daha güçlü iletilmesini sağlar (Krasner, 2008; Manovich, 2001). Grafik tasarımın tipografi, renk, biçim ve kompozisyon gibi temel unsurlarının hareket aracılığıyla yeniden işlenmesi, dijital mecralarda izleyicinin dikkatini çekmek ve sürdürmek açısından hayati bir rol üstlenmektedir.

Bu kapsamda, hareketli grafik tasarımın üretim süreçleri de dikkate değerdir. Adobe After Effects, Cinema 4D, Blender ve benzeri yazılımlar, hareketli grafiklerin kurgulanmasında en yaygın kullanılan profesyonel araçlardandır. Bu süreç; storyboard (hikâye panosu) hazırlama, styleframe (görsel önizleme) oluşturma, animasyon aşamaları, ses tasarımı ve kurgu ile şekillenir. Her aşama, anlatının ritmini ve estetiğini belirleyen yapısal unsurları oluşturur. Ayrıca yapay zekâ destekli sistemlerin, veri görselleştirme tekniklerinin ve interaktif medya çözümlerinin bu alandaki etkisi giderek artmaktadır. Hareketli grafik tasarım artık yalnızca görsel bir aktarım değil, teknolojik yeniliklerle şekillenen deneyimsel bir iletişim formuna dönüşmektedir.

Özellikle günümüz dijital reklamcılığı, yalnızca bir mesajı iletmekle yetinmemekte; izleyiciyle etkileşim kurmak, onları düşünmeye ve hissetmeye yönlendirmek gibi çok katmanlı bir anlatı stratejisi benimsemektedir (Lester, 2013). Bu bağlamda hareketli grafik tasarım, estetik bir süsleme değil; markaların anlatı gücünü derinleştiren stratejik bir araç olarak değerlendirilmektedir. Nielsen Norman Group'un 2022'deki çalışması, hareketli grafiklerin izleyici dikkat süresini %80'e kadar artırabildiğini ortaya koyarak bu etkinin nicel kanıtlarını da sunmaktadır.

Hareketli grafik tasarım kavramı, animasyon ile grafik tasarımın kesişiminde yer almakta; film, reklam, video içerik üretimi, dijital arayüzler ve sosyal medya gibi çoklu platformlarda geniş bir uygulama alanına sahiptir (Reeves, 2011). Bu yönüyle motion graphics, çağın gereksinimlerine yanıt veren disiplinlerarası bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde özellikle genç izleyici kitlelerinin görsel uyarana duyarlılığı, anlatının hem ritmik hem de görsel olarak akışkan bir formda sunulmasını zorunlu kılmaktadır (Berger, 2010).

Hareketli grafik tasarım aynı zamanda yalnızca teknik bir üretim alanı değil, felsefi ve kavramsal düzeyde de çeşitli sorgulamalara olanak tanır. Örneğin Henri Bergson'un "süre" kavramı, hareketin yalnızca fiziksel değil; zamansal ve algısal bir deneyim olduğunu savunur. Bu bakış açısı, özellikle zaman temelli görsel anlatılarda izleyiciyle kurulan bağın derinliğini açıklamada kullanışlıdır. Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı ise, özellikle deepfake gibi teknolojilerin kullanıldığı kampanyalarda, görsel temsilin gerçekliği yeniden inşa etmesiyle ilişkilenir. Pavel Florenski'nin ters perspektif anlayışı ve Hans-Georg Gadamer'in estetik deneyim düşüncesi de

hareketli grafiklerin, yalnızca mesaj taşımakla kalmayıp aynı zamanda anlam üretmeye katkı sağlayan bir sanat pratiği olduğunu ortaya koyar.

Bu çalışma, hareketli grafik tasarımın dijital reklamlarda anlatı gücüne yaptığı katkıyı araştırmaktadır. Çalışmanın temel amacı, grafik tasarımın yalnızca biçimsel bir estetik üretmekten ibaret olmadığını; mesajın algılanma sürecini etkileyen ve izleyiciyle duygusal bağ kurabilen bir yapıya sahip olduğunu göstermektir. Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve örnek olay analizi tekniğiyle üç önemli kampanya seçilmiştir.

Bu çalışmada analiz edilen üç kampanya — Orange "WoMen's Football", Spotify "Spreadbeats" ve Coca-Cola "Recycle Me" — yalnızca biçimsel başarıları nedeniyle değil; hareketli grafik tasarımın anlatı gücünü farklı açılardan ortaya koymaları, tematik ve teknolojik çeşitlilik sunmaları nedeniyle seçilmiştir. Bu kampanyalar, dijital reklamcılığın çağdaş yönelimlerini temsil eden, hem toplumsal içerik taşıyan hem de yaratıcı biçimsel yapılar sunan özgün örneklerdir. Aynı zamanda grafik tasarımın yalnızca görsel çözümleme değil, aynı zamanda bir anlam üretim pratiği olarak nasıl konumlanabileceğine dair ipuçları da sunmaktadır.

Seçilen kampanyaların kuramsal olarak değerlendirilebilmesi adına çok katmanlı bir analiz çerçevesi benimsenmiştir. İlk olarak, her kampanyanın anlatı yapısı ve grafik ritmi analiz edilmekte; ardından teknolojik araçların bu yapı üzerindeki etkisi değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, hareketli grafiklerin kullanımı yalnızca estetik bir tercih olarak değil; aynı zamanda anlatının hızını, duygusunu ve kırılma noktalarını inşa eden yapısal bir unsur olarak ele alınmaktadır (Krasner, 2008).

Bu noktada Roland Barthes'ın "gösteren/gösterilen" ilişkisi (Barthes, 1977), Jean Baudrillard'ın "simülasyon" kavramı (Baudrillard, 1994), Walter Benjamin'in "mekanik çoğaltma" bağlamında sanatın aura kaybı (Benjamin, 2009) gibi teorik referanslar, reklam kampanyalarının yalnızca yüzeyde görünen mesajlarının değil, daha derin yapılarının da anlaşılmasına olanak tanır. Örneğin, Orange kampanyasında deepfake teknolojisiyle yaratılan yüz değiştirme efekti, yalnızca bir illüzyon değil, toplumsal cinsiyet temsiline dair görsel bir tartışma zemini oluşturmaktadır. Burada simülasyon teknolojisi, izleyicinin gerçek ile kurgu arasındaki sınırı sorgulamasını sağlar.

Spotify'ın "Spreadbeats" kampanyasında ise hareketli grafikler yalnızca müziğin görselleştirilmesi olarak değil, veri-estetik ilişkisi bağlamında da değerlendirilebilir. Burada Tufte'nin "data-ink ratio" kavramı (Tufte, 1983) ya da Lev Manovich'in veri görselleştirmeyi kültürel bir araca dönüştürme yaklaşımı (Manovich, 2013) bağlamında, reklam bir tür bilgisel anlatıya dönüşmektedir. Excel gibi gündelik bir arayüzün estetikle yeniden üretilmesi, bu kampanyayı sıradışı kılar.

Coca-Cola'nın "Recycle Me" kampanyası ise sadeleştirilmiş grafik diliyle görsel iletişimin en temel ilkelerine dönüş yapar. Logo deformasyonu ve minimalist hareket kullanımı, özellikle grafik tasarımda simgesel anlatı (semiotik gösterge) bağlamında incelenebilir. Bu kampanya, Susan Sontag'ın "görselliğin ahlakı" (Sontag, 1977) tartışmalarını çağrıştıran biçimde, izleyiciyi yalnızca bilgilendirmek değil, ahlaki bir sorumluluk duygusuna da çağırır.

Tüm bu örnekler, hareketli grafik tasarımın yalnızca mesajı destekleyen bir görsel unsur olmadığını; bizzat mesajın taşıyıcısı, düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olduğunu göstermektedir. Bu kampanyalarda hareket, yalnızca bir animasyon değil; bir anlatı stratejisi, bir zaman-mekân inşası ve bir duygusal yoğunlaştırma tekniği olarak görev yapmaktadır. Dolayısıyla hareketli grafik tasarımı analiz etmek, yalnızca görsel formları değil; aynı zamanda o formların arkasındaki anlatı mantığını, teknolojik olanakları ve izleyiciyle kurulan duygusal ve bilişsel ilişkiyi de anlamayı gerektirir.

Bu bağlamda çalışmanın özgünlüğü, hareketli grafik tasarımı yalnızca biçimsel bir tercih olarak değil, anlam inşasına doğrudan katkı sunan görsel-retorik bir araç olarak konumlandırmasında yatmaktadır. Böylelikle dijital reklamcılıktaki grafik tasarım uygulamaları, yalnızca yaratıcı görseller değil; çağdaş düşünce biçimlerini, teknolojik dönüşümleri ve toplumsal temsilleri içeren çok katmanlı anlatılar olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Problem Durumu

Son yıllarda dijital reklamcılıkta içerik yoğunluğunun artması ve izleyicinin dikkat ekonomisi bağlamında dikkatinin hızla dağılıyor olması, mesajların güçlü, akılda kalıcı ve etkileyici biçimde sunulmasını daha da önemli hale getirmiştir. Bu bağlamda hareketli grafik tasarım, duraksız bilgi akışı içinde izleyicinin dikkatini çekmek, mesajı ritmik bir anlatı içinde yapılandırmak ve etkileşimi güçlendirmek açısından stratejik bir araç haline gelmiştir (Yıldız, 2021; Curran, 2000)

Ancak mevcut akademik literatürde hareketli grafik tasarımın anlatı gücünü sisteme alan, yani görsel-işitsel düşünceyle retorik ve duyuşsal yapıyı harmanlayan bir bakış açısı oldukça sınırlıdır. Türk grafik tasarım araştırmalarında genellikle biçimsel kurgu ya da teknik uygulamalar öne çıkarılmış; mesajın bilişsel ve duygusal düzeydeki etkisi, anlatının ritmik yapısı, izleyici deneyimi gibi kavramların sistematik analizi genellikle atlanmıştır .

Hareketli grafiklerin kapsamlı tanımlamasını yapan Mercin (2021), bu alanın yalnızca "görsel öğelere hayat veren bir alan" olmadığının altını çizerken, Wolfman (2004) da bu tür görsel formların animasyon, grafik tasarım ve anlatı sineması gibi birden fazla alandan beslenerek eklektik ve disiplinlerarası bir yapı oluşturduğunu belirtmektedir . Bu çerçevede, bu çalışmada hareketli grafik tasarımın hem biçimsel hem deneyimsel ve hem de anlamsal boyutlarının sistematik olarak incelenmesine ihtiyaç vardır.

Ayrıca, araştırmalarda genellikle televizyon reklamları ve baskıyla ilgili çalışmalara odaklanılırken, dijital platformlarda öne çıkan hareketli grafik kullanımına yönelik analizler oldukça sınırlıdır. Özellikle DergiPark veritabanında yer alan çalışmalar, hareketli grafiklerin dijital reklam anlatısındaki rolüne odaklanmaktan ziyade, genellikle teknik süreç ya da görsel kişileştirmeye yönelmektedir (Özdemir & Işık, 2025; Füsun Alver, 2020) Bu durum, dijital anlatıda hareketli grafiğin etkisinin tam olarak kavranmasını güçleştirmektedir.

Dolayısıyla, dijital reklamcılıkta hareketli grafik tasarımının mesajın yapılandırılmasına, anlatının ritmik dokusuna ve izleyiciyle duygusal bağ kurmaya nasıl katkı sağladığını açıklığa kavuşturacak sistematik araştırmalara ihtiyaç vardır. Cannes Lions gibi uluslararası platformlarda ödüllendirilmiş *Orange " –WoMen's Football", Spotify " –Spreadbeats"* ve *Coca-Cola – "Recycle Me"* kampanyaları bu bağlamda hem teknik hem tematik çeşitlilik sunarak araştırma için ideal analiz örnekleri oluşturmaktadır.

Bu çalışma, hareketli grafik tasarımın dijital reklamlardaki anlatı gücünü hem teorik hem uygulamalı düzlemde analiz ederek, özellikle dijital platformlarda artan içerik yoğunluğu içinde anlam üretimi ve etki kurma süreçlerine ışık tutmayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı benimsenerek yürütülmüştür. Nitel araştırmalar, belirli bir bağlamda derinlemesine anlam üretmeyi ve olayları çok yönlü olarak incelemeyi amaçladığından; görsel kültür, anlatı yapıları ve grafik tasarım gibi yorum gerektiren alanlarda özellikle tercih edilmektedir (Creswell, 2013). Çalışmanın amacı, dijital reklamlarda hareketli grafik tasarımın anlatı gücüne etkisini bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmek olduğundan, nicel verilerden

ziyade anlatı, görsel kurgu ve iletişim stratejilerine odaklanan bir çözümleme modeli tercih edilmiştir.

Bu doğrultuda örnek olay analizi (case study) yöntemi kullanılmıştır. Yin'in (2018) tanımıyla örnek olay analizi, karmaşık sosyal ve kültürel yapıların bütünsel ve bağlamsal olarak incelenmesini sağlayan sistematik bir yöntemdir. Bu çalışmada, 2023–2024 yıllarında Cannes Lions Uluslararası Yaratıcılık Festivali'nde ödül kazanmış üç farklı dijital reklam kampanyası analiz edilmiştir:

Orange " –WoMen's Football"

Spotify " –Spreadbeats"

Coca-Cola " –Recycle Me"

Bu üç kampanya, tematik çeşitlilik (toplumsal cinsiyet, müzik ve veri, çevre ve sürdürülebilirlik) ve grafiksel teknoloji çeşitliliği (deepfake, veri görselleştirme, logo deformasyonu) bakımından seçilmiş, anlatı gücü ve hareketli grafik kullanımı açısından dikkat çeken örnekler olarak değerlendirilmiştir. Böylece çalışmanın amacıyla örtüşen, hem estetik hem teknik hem de anlam üretimi açısından çeşitlilik barındıran içerikler temel alınmıştır.

Veri toplama sürecinde, her bir kampanyanın resmî yayınlanan video içerikleri, kampanya sunum metinleri, reklam ajansı açıklamaları ve Cannes Lions arşiv dokümanları temel kaynak olarak kullanılmıştır. Bu materyaller, video içerik analizive anlatı çözümlemesi teknikleriyle değerlendirilmiştir. Özellikle:

- Grafiksel anlatı biçimleri,
- Tipografi ve görsel hareket ilişkisi,
- Ritim, geçiş ve zamanlama unsurları,
- İzleyiciyle kurulan görsel ve duygusal etkileşim gibi temalar üzerine odaklanılmıştır.

Analiz süreci boyunca betimsel analiz ve yorumlayıcı analiz tekniklerinden faydalanılmıştır. Betimsel analiz, kampanyaların görsel yapılarını ve grafik kullanım biçimlerini nesnel biçimde açıklamayı hedeflerken; yorumlayıcı analiz, grafik anlatının izleyici algısı üzerindeki etkisini değerlendirmeyi amaçlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016).

Ayrıca çalışmanın kuramsal alt yapısı, Byung-Chul Han'ın estetik ve dikkat ekonomisi üzerine görüşleri, Manovich'in dijital görsellik kuramı, Berger'in görsel okuma teorisi gibi yaklaşımlarla desteklenmiş; böylece yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda duygusal, estetik ve kültürel katmanlar da göz önüne alınmıştır. Son olarak, örnek olayların analizi boyunca içerik geçerliliği ve bağlamsal tutarlılık sağlamak adına akademik literatürle sıkı bir ilişki kurulmuş, hem uluslararası hem de yerel akademik kaynaklardan faydalanılmıştır. Bu sayede çalışma, yalnızca uygulamalı bir çözümleme değil; aynı zamanda kuramsal katkı sunmayı da hedeflemektedir.

Hareketli Grafik Tasarım

Tanım, Tarihsel Gelişim ve Kullanım Alanları

Hareketli grafik tasarım, grafik ve animasyon disiplinlerinin kesişiminden doğan, tipografi, biçim, renk ve sembollerin zaman ekseni boyunca organize edilerek dinamik bir görsel anlatı oluşturduğu çok-disiplinli bir ifade biçimidir (Leblebici, 2022). Bu tanım, hareketli grafiklerin yalnızca hareket içeren estetik unsurlar değil, aynı zamanda zamanla örülmüş bir anlatı dili olduğunu vurgular. Grafik tasarımın sabit doğasına animasyonun süreksizliği ve sinema dili

entegre edildiğinde, ortaya izleyicinin hem görsel hem de işitsel olarak etkileşime girebileceği katmanlı bir iletişim biçimi çıkar.

Bu teknik, 20. yüzyılın başlarındaki avangard sanat akımları olan Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi hareket ve mekan algısını yeniden tanımlayan akımlardan etkilenmiştir. Özellikle Fütüristler, görsel dinamizmi resimsel yüzeyde yakalamaya çalışırken, grafik tasarımda hareket fikrinin temellerini de atmışlardır (Sezer, 2020). Aynı şekilde, 1920'li yıllarda Bauhaus Okulu bünyesinde geliştirilen görsel eğitim sistemleri, biçimlerin hareketle ilişkisini tasarım pedagojisinde merkeze almıştır. Bu erken dönemler, hareketli grafik tasarımın görsel modernizmle nasıl iç içe geçtiğini de göstermektedir.

Bu tarihsel çizgide öne çıkan isimlerden biri Saul Bass olmuştur. Özellikle Hitchcock'un Psycho (1960) filmi için hazırladığı jenerik, grafik tasarımda hareketin anlatı öğesi olarak kullanılmasına dair bir dönüm noktası kabul edilmektedir. Saul Bass, tipografi ve geometrik biçimleri ritmik hareketlerle birleştirerek yalnızca bir açılış değil, filmin psikolojik atmosferine dair ipuçları veren görsel bir öyküleme yaratmıştır. Bu yönüyle Bass'in çalışmaları, hareketli grafiklerin sinema diliyle kurduğu ilişkinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.

1980'li yıllarda MTV'nin jenerikleri ve kanal kimliği videoları, bu tür anlatıların popüler kültürde geniş kitlelere ulaşmasını sağladı. MTV, kısa süreli dikkat aralıkları ve hızlı tüketim alışkanlıklarına uygun biçimde hazırlanmış, yüksek enerjili grafik anlatımlarla genç izleyici kitlesine hitap etti. Bu dönemde hareketli grafik tasarım, yalnızca sinema değil, aynı zamanda müzik, eğlence ve reklam sektörlerinin de vazgeçilmez bir parçası hâline geldi. MTV örneği, dijital medya çağının ilk anlatı pratiklerinden biri olarak, bugün sosyal medya mecralarında gördüğümüz hareketli içerik biçimlerinin öncüsü sayılabilir.

Dijital çağın başlamasıyla birlikte bu anlatı türü yazılım temelli bir forma büründü. Özellikle Adobe After Effects (1993)yazılımının geliştirilmesiyle birlikte hareketli grafik üretimi hem erişilebilir hem de deneysel bir düzleme taşındı. Cinema 4D, Blender, Toon Boom Harmony, Adobe Animate, Apple Motion gibi yazılımlar tasarımcıların grafik öğeleri üç boyutlu bir yapıya taşıyabilmelerine, etkileşimli içerikler yaratmalarına ve sesle senkronize anlatılar geliştirmelerine olanak tanıdı (Çevik, 2022). Bu yazılımlar sadece profesyonellerin değil, aynı zamanda öğrenci, bağımsız sanatçı ve küçük işletmelerin de yaratıcı üretim süreçlerine katılmasına olanak sağladı. Bu demokratikleşme, hareketli grafik tasarımı küresel ölçekte yaygınlaştırdı.

Günümüzde hareketli grafik tasarım; sinema jenerikleri, televizyon reklamları, müzik videoları, mobil uygulama animasyonları, kullanıcı arayüzleri (UI), sosyal medya içerikleri, veri görselleştirme, bilgi grafikleri (infografikler) ve artırılmış gerçeklik uygulamaları gibi çok çeşitli alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin dijital reklamcılıkta bir ürünün ya da hizmetin avantajları, sabit bir görselle anlatılmak yerine ritmik hareketlerle zenginleştirilmiş bir grafik anlatı sayesinde daha etkili biçimde sunulmaktadır. Bu durum, reklamın duygusal bağ kurma ve hatırda kalıcılığı artırmagibi iletişim hedeflerini desteklemektedir (Grinom, 2024).

Kullanım alanlarındaki bu çeşitlenme, hareketli grafiklerin artık yalnızca "hareketli tipografi" veya "geçiş efektleri" olmaktan çıkarak; başlı başına stratejik bir iletişim aracı hâline geldiğini göstermektedir. Örneğin haber medyasında interaktif veri grafikleri, kamu spotlarında animasyonlu anlatımlar, kültürel kurumların tanıtım filmlerinde hareketli kimlik yapıları gibi farklı örnekler bu gelişimi desteklemektedir.

Hareketli grafiklerin bu evrimi, yalnızca bir teknolojik gelişme olarak değil, aynı zamanda izleyici alışkanlıklarındaki değişim ve yeni medya estetiği bağlamında da değerlendirilmelidir. Özellikle dijital çağın getirdiği kısa dikkat süreleri, çoklu ekran kullanımı ve görsel uyarana duyarlılık gibi olgular, anlatının ritmik, akıcı ve çarpıcı olmasını zorunlu kılmıştır. Bu nedenle günümüz

reklamcılığında yalnızca statik görsellik yeterli görülmemekte; hareket, ses ve zamanın birlikte çalıştığı çoklu-duyusal anlatı biçimleri tercih edilmektedir.

Sonuç olarak, hareketli grafik tasarım günümüzde sadece bir grafik üretim biçimi değil, aynı zamanda iletişim stratejisinin çekirdeğinde yer alan, anlam üretme, dikkat çekme, duygusal bağ kurma ve deneyim tasarlama gibi işlevleri eşzamanlı gerçekleştiren bir yaratıcı iletişim aracıdır. Bu yönüyle çalışmanın temel kavramsal zemini olan "hareketli grafik tasarım" olgusu, yalnızca teknik değil aynı zamanda sosyokültürel ve psikolojik boyutlarıyla da ele alınmalıdır.

Görsel Anlatı Teorileri

Bu bölümde hareketli grafiklerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam üretici ve hikâye kurucu bir araç olarak işlev göstermesini teorik olarak temellendireceğiz.

Roland Barthes, imgeyi bir gösterge sistemi olarak analiz ederek, görsel anlatıda "gösteren" (imge, ses, kelime gibi fiziksel temsil) ve "gösterilen" (gösterenin akılda çağrıştırdığı kavram) arasındaki ilişkinin önemini ortaya koyar (Barthes, 1977). Barthes, özellikle kitle iletişim araçlarında kullanılan görsellerin çok katmanlı anlamlar taşıyabileceğini savunur. Ona göre bir görsel yalnızca denotatif (doğrudan gösterim) anlamı ile değil, aynı zamanda konotatif (çağrışımsal, kültürel bağlamda şekillenen) anlamlarıyla da değerlendirilmelidir (Barthes, 1977). Bu bakış açısı, hareketli grafiklerde kullanılan imge, metin ve tipografinin yalnızca estetik veya dekoratif unsurlar olmadığını; aynı zamanda kültürel, politik ve ideolojik anlamlar taşıyabileceğini göstermektedir.

Hareketli grafikler bu gösterge ilişkisini zaman, ses ve hareketle dinamikleştirerek genişletir. Örneğin Orange kampanyasında kullanılan deepfake görüntüler, izleyicinin ilk anda gördüğü "gerçeklik" ile, sonradan açıklanan gerçek arasında bir anlam kırılması yaratır. Bu da gösteren-gösterilen ilişkisinde "anlamın ertelenmesi" ya da "sürprizle yeniden kodlanması" gibi Barthesçi bir anlatı stratejisini çağrıştırır. Barthes'ın "mit çözümleme" (mythologies) yaklaşımı da burada devreye girer; toplumsal mitler, medya aracılığıyla yeniden üretilir (Barthes, 1972). Reklam kampanyaları, bu mitleri ya pekiştirir ya da ters yüz ederek eleştirel bir anlam üretir.

John Berger, *Ways of Seeing* adlı eserinde, görselin nasıl okunduğuna odaklanır ve izleyicinin bakışı (gaze) üzerinden görsel iletişimin inşa edildiğini savunur (Berger, 1972). Berger'e göre bir imge yalnızca içerik taşımakla kalmaz; aynı zamanda onun nasıl sunulduğu, hangi açıdan gösterildiği, neyle çevrelendiği gibi unsurlar, imgenin ilettiği anlamı belirler. Özellikle reklam dünyasında, Berger'in görsel temsile dair bu eleştirileri oldukça açıklayıcıdır. Hareketli grafik tasarım, bu bağlamda "bakışı yönetme sanatı"dır. İzleyici nerede durmalıdır, neyi ne zaman görmelidir? Bu sorulara grafik tasarımcı yanıt verir; hareket, ritim, ışık ve ses gibi araçlarla izleyicinin dikkatini kontrol eder (Berger, 1972). Berger'in "görme ideolojiktir" sözü, hareketli grafiklerin hangi değerleri ve kültürel kodları yeniden ürettiğini anlamamıza yardımcı olur.

Özellikle Spotify Spreadbeats kampanyası, Berger'in yaklaşımıyla değerlendirildiğinde, veri görselleştirmenin yalnızca teknik bir aktarım değil, aynı zamanda estetik ve ideolojik bir kurgu olduğu görülür. Müzik dinleme alışkanlıklarının renkli grafiklerle, Excel gibi bir formatta sunulması, kullanıcıya sadece bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda "veriyi müzik gibi hissettirme" amacı taşır. Bu yönüyle görselin bir "bilgilendirme aracı" değil, bir "deneyim alanı" olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Lev Manovich, dijital kültür ve yeni medya anlatıları üzerine yaptığı çalışmalarla, günümüz hareketli grafik anlatılarının kuramsal temelini oluşturan önemli figürlerden biridir. Manovich'e göre dijital medya yalnızca içerik taşımaz; aynı zamanda verinin biçimlendirilme biçimi üzerinden de anlam üretir (Manovich, 2006). Ona göre yazılım kültürü (software culture), günümüzde görsel anlatının temel belirleyicisi hâline gelmiştir. Yani After Effects veya Blender

gibi yazılımların sunduğu araçlar, yalnızca teknik değil; aynı zamanda estetik ve anlamsal sınırları da çizer (Manovich, 2006).

Manovich'in "veri görselleştirme estetiği" kavramı, özellikle Spotify Spreadbeats kampanyasında karşılık bulur. Kampanya, kullanıcıların müzik dinleme verilerini hareketli grafiklerle Excel ortamında sunarak hem teknik bir düzen hem de duygusal bir bağlama ulaşır. Böylece Manovich'in iddia ettiği gibi, veri ve estetik birbirine entegre olur ve bu bütünlük yeni bir anlatı alanı oluşturur. Burada, verinin işlenmesi kadar görselleştirme biçimi de mesajın algılanmasında belirleyicidir. Bu, hareketli grafiklerin yalnızca "veri aktarımı" değil, aynı zamanda "veri yorumu" olduğu anlamına gelir (Manovich, 2006).

Marshall McLuhan, iletişim kuramında "medya mesajdır" (the medium is the message) ifadesiyle medyanın içeriği değil, biçiminin belirleyici olduğunu savunur (McLuhan, 1964). McLuhan'a göre bir iletişim biçimi, yalnızca ne söylendiğini değil, nasıl algılandığını da etkiler. Dolayısıyla hareketli grafiklerin hangi yazılımda, hangi renklerde, hangi geçişlerle ve ne tür seslerle sunulduğu; izleyicinin algısını doğrudan şekillendirir (McLuhan, 1964).

Örneğin Coca-Cola'nın "Recycle Me" kampanyasında kullanılan minimalist hareketli grafikler, McLuhan'ın yaklaşımıyla değerlendirildiğinde şu sonucu doğurur: Biçimin sadeliği ve grafik öğelerin yavaş ritimli akışı, kampanyanın mesajını (geri dönüşümün basit ama gerekli olduğu fikrini) güçlendirir. Yani burada içerik kadar, içeriğin nasıl sunulduğu da etkili olur. Bu, McLuhan'ın "biçim, içerikten önce gelir" tezinin doğrudan karşılığıdır. Aynı zamanda bu yaklaşım, hareketli grafiklerin sadece teknik bir tercihten ibaret olmadığını; mesajın duygusal tonu, hız, geçiş estetiği gibi birçok unsurla biçimlendiğini gösterir.

Tüm bu kuramsal çerçeve, çalışmada analiz edilen kampanyaların görsel anlatı gücünü daha derinlikli kavramamıza yardımcı olur. Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizi (1977), John Berger'in bakış ve temsil teorisi (1972), Lev Manovich'in dijital veri görselliği (2006) ve Marshall McLuhan'ın medyanın biçimiyle içerik yaratması üzerine geliştirdiği görüşler (1964); hareketli grafik tasarımın salt estetik bir üretim değil, aynı zamanda güçlü bir anlam üretim mekanizması olduğunu ortaya koyar.

Dijital Reklamcılıkta Yaratıcı İletişim ve Dikkat Ekonomisi

Dijitalleşmenin hızla artmasıyla birlikte reklamcılık sektörü de köklü bir dönüşüm yaşamıştır. Geleneksel reklamcılığın tek taraflı mesaj iletme anlayışı yerini, izleyici odaklı, etkileşimsel ve deneyimsel iletişim modellerine bırakmıştır (Keller, 2016). Dijital platformlar, kullanıcıların aktif katılımını teşvik ederek sadece izleyici değil, aynı zamanda içerik üreticisi veya yeniden şekillendiricisi konumuna gelmelerine olanak sağlar (Jenkins, Ford & Green, 2013). Bu durum, reklam metinlerinin salt bilgi vermekten öte, çok katmanlı bir anlatı yapısına evrilmesini zorunlu kılmıştır (Rose, 2012).

Reklamın temel hedefi artık sadece ürün veya hizmet tanıtımı değil, marka ile kullanıcı arasında anlamlı ve kalıcı bir bağ kurmaktır (Hollebeek, Glynn & Brodie, 2014). Bu bağlamda yaratıcı iletişim, mesajı iletmenin ötesinde izleyicide duygusal bir rezonans yaratmak için estetik ve anlatı stratejilerini bütünleştirir (Phillips & McQuarrie, 2010). Hareketli grafik tasarım, özellikle dijital mecralarda bu bağlamda kritik bir araç olarak ortaya çıkar; hem görsel hem işitsel unsurları birleştirerek izleyicinin duyusal katılımını artırır (Norris, 2017).

Cannes Lions Uluslararası Yaratıcılık Festivali, dijital reklamcılık alanında yaratıcılık ve anlatı gücünün en üst düzeyde değerlendirildiği küresel bir platformdur (Cannes Lions, 2024). Bu platformda ödül alan kampanyalar, sadece yenilikçi teknikler değil, aynı zamanda etkili hikâye anlatımlarıyla da öne çıkar. Ödül süreci, reklamcılıkta dikkati çekme ve sürdürme becerisinin, yani "dikkat ekonomisi"nin önemini vurgular (Goldhaber, 1997). Çünkü günümüz dijital

ortamında kullanıcıların dikkat süreleri giderek azalmaktadır ve reklamların başarısı, bu kısıtlı dikkati ne ölçüde yönetebildiğine bağlıdır (Davenport & Beck, 2001).

Byung-Chul Han (2017), dijital çağda dikkat süresinin kısaldığını ve insanların bilgi bombardımanı altında "dikkat yoksunluğu" yaşadığını belirtir. Buna karşın, dijital ortamda izleyici ile anlamlı bir bağ kurma ihtiyacı artmaktadır. Sherry Turkle (2011) ise dijitalleşmenin bireyler arasındaki yüz yüze iletişimi azalttığını, bu nedenle insanların sanal platformlarda daha duygusal ve interaktif içeriklere yöneldiğini savunur. Hareketli grafikler, bu bağlamda izleyiciyle empati kurmayı sağlayan estetik ve ritmik bir dil sunar; böylece hem dikkat süresini uzatır hem de izleyicide kalıcı duygusal etkiler bırakır (Kim & Sundar, 2016).

Bu durum, dijital reklamcılığın yalnızca teknik bir dönüşüm değil, aynı zamanda iletişim teorileri açısından da yeni paradigmalar gerektirdiğini ortaya koyar (Luo & Donthu, 2006). Kullanıcı merkezli ve deneyimsel iletişim, hareketli grafiklerin görsel anlatı ve etkileşim gücünü artıran temel faktörlerdir. Örneğin, interaktif hareketli grafikler izleyicinin aktif katılımını sağlarken, aynı zamanda reklamın mesajının çok katmanlı olarak algılanmasına olanak tanır (McMains, 2020).

Sonuç olarak, dijital reklamcılıkta yaratıcı iletişim ve dikkat ekonomisi arasındaki ilişki, hareketli grafiklerin kullanımını önemli kılar. Reklamcılar, bu bağlamda teknik yenilikleri sadece görsel çekicilik için değil, izleyiciyle anlamlı bağ kurmak amacıyla kullanmak zorundadır. Cannes Lions'da ödül alan kampanyalar da bu anlayışı başarılı şekilde yansıtarak, dijital reklamcılığın geleceğine ışık tutmaktadır.

Hareketli Grafiklerde Anlatı Kurma ve Duygusal Etkileşim

Hareketli grafik tasarımda anlatı, yalnızca görsel öğelerin ardışıklığı değil, ritim, zamanlama ve geçiş teknikleri aracılığıyla izleyicide anlamlı ve etkileyici deneyimler yaratma sürecidir (Leblebici, 2022). Ritim, hareketin temposu ve görsel elemanların düzenleniş biçimi olarak anlatıyı biçimlendirirken, zamanlama ise izleyicinin dikkatinin hangi noktalarda yoğunlaşacağını belirler (Murch, 2001). Geçiş efektleri ise sahneler arasında anlatı akışını sağlayarak, izleyicinin zihninde kopukluk yaşanmasını önler ve hikâye içinde duygusal bağ kurulmasına yardımcı olur (Brown, 2016).

Etkileşimli grafikler, izleyiciyi pasif gözlemci olmaktan çıkarıp aktif katılımcı konumuna getirerek, dikkat süresini artırmakta ve deneyim yoğunluğunu yükseltmektedir (Sundar, Kang & Oprean, 2017). Spotify'ın "Spreadbeats" kampanyası bu bağlamda öncü örneklerden biridir; burada kullanılan Excel arayüzü üzerinden ritmik hareketlerle ve veri görselleştirmesiyle birleşen grafikler, kullanıcıyı görsel-işitsel bir deneyime dahil eder. Bu tür interaktif anlatımlar, dijital reklamcılığın sınırlarını genişleterek, izleyiciyle çok katmanlı bir etkileşim kurar (Peters, 2020).

Affective design ve kullanıcı deneyimi (UX) araştırmaları da hareketli grafiklerin izleyicide duygusal bir etki yaratabileceğini göstermektedir. Özellikle renklerin psikolojik etkisi, ritmik animasyonların duygusal tempo yaratması ve ses-visual uyumun izleyici üzerindeki etkisi literatürde detaylıca incelenmiştir (Norman, 2004; Desmet & Hekkert, 2007). Hareketli grafikler, bu bağlamda sadece estetik bir tamamlayıcı değil, izleyicinin algısını şekillendiren, duygusal tepkiyi tetikleyen bir anlatı unsuru olarak işlev görür (Beck et al., 2021). Bu da reklam mesajının daha kalıcı ve etkili olmasını sağlar.

Özetle, ritim, zamanlama ve geçişler anlatıyı yapılandırırken, etkileşim ve duygusal tasarım unsurları izleyici ile reklam arasındaki bağın kuvvetlenmesini sağlar. Hareketli grafikler, bu teknik ve psikolojik bileşenleri bütünleştirerek, dijital reklamcılığın anlatı gücünü artıran güçlü araçlar olarak öne çıkar (Bruno & Ferreira, 2019).

Türkiye'ye Dair Literatür Özeti

Türkiye'de hareketli grafik tasarım alanında yapılan akademik çalışmalar, özellikle anlatı gücü ve deneyim odaklı yaklaşımlar açısından giderek artan bir ilgi görmekle beraber, halen görece sınırlı sayıda çalışmaya sahiptir. Leblebici (2022), hareketli grafiklerin teknik özelliklerinin ötesinde, izleyici algısına ve deneyimine etkisini derinlemesine inceleyerek, bu tasarım disiplininin çok boyutlu yapısını ortaya koymuştur. Bu çalışmada, hareketli grafiklerin sadece görsel bir dil değil, aynı zamanda kullanıcı deneyimini şekillendiren bir anlatı biçimi olduğu vurgulanmıştır.

Sezer (2020), Türkiye'de dijitalleşmenin hareketli grafik tekniklerini nasıl dönüştürdüğünü ve yeni medya ortamlarının tasarım pratikleri üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Özellikle sosyal medya platformlarının yükselişi, hareketli grafiklerin hızlı tüketim ve etkileşim odaklı içeriklerdeki önemini artırmıştır. Sezer, hareketli grafiklerin reklamcılık ve pazarlama iletişimindeki dönüşümünü teknolojik ve kültürel boyutlarıyla değerlendirmiştir.

Çevik (2022) ise yazılım platformlarının estetik ve eğitim boyutlarını inceleyerek, Türkiye'de grafik tasarım eğitiminde hareketli grafiklerin nasıl konumlandığını araştırmıştır. Çalışma, özellikle Adobe After Effects ve Cinema 4D gibi profesyonel yazılımların kullanımının yaygınlaşmasının, tasarım kalitesini ve anlatı zenginliğini artırdığını göstermiştir. Ancak bu teknolojik gelişmelere rağmen akademik çalışmaların çoğunlukla teknik eğitim ve uygulama odaklı kaldığı, kuramsal ve eleştirel analizlerin sınırlı olduğu tespit edilmiştir.

Buna karşın, Türkiye'de Twitter, Instagram gibi dijital platformlarda hareketli grafiklerin başarı hikâyeleri yoğun şekilde paylaşılmakta, viral kampanyalar ve etkili anlatımlar sosyal medya kullanıcıları tarafından yüksek etkileşim almaktadır (Yılmaz, 2021). Fakat bu pratiklerin akademik düzeyde niteliksel analizlerinin yetersiz kalması, hareketli grafik tasarım alanında teorik ve metodolojik boşluklara işaret etmektedir (Kaya, 2019). Bu bağlamda, bu çalışma Türkiye bağlamında hareketli grafiklerin anlatı gücünü hem teknik hem de deneyimsel boyutuyla ele alarak, mevcut literatürdeki bu eksikliklere katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye'de hareketli grafik tasarım alanında artan teknolojik imkânlara rağmen, akademik araştırmaların teknik pratiklerin ötesinde, kuramsal ve eleştirel perspektiflerle desteklenmesi gerekliliği öne çıkmaktadır (Demir & Arslan, 2023). Bu çalışma, hem uluslararası hem yerel bağlamda hareketli grafiklerin anlatı gücünü inceleyerek, Türkiye'deki bu akademik boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Analiz

Orange " –WoMen's Football" Kampanyası

Orange'ın "WoMen's Football" kampanyası, dijital reklamcılıkta hareketli grafik tasarımın anlatı gücünü toplumsal cinsiyet algılarını sorgulama bağlamında başarılı şekilde kullanmasının çarpıcı bir örneğidir. Kampanya, deepfake teknolojisi aracılığıyla kadın futbolcuların beden hareketlerine erkek futbolcuların yüzlerini entegre ederek izleyicide önce bir yanılsama yaratır. İzleyicinin algısı, performansın cinsiyete bağlı önyargılardan bağımsız olarak değerlendirileceği fikrine dayanır; ancak videonun sonunda yüzlerin değişmesiyle bu önyargı doğrudan sorgulanır. Bu görsel müdahale, reklamın anlatı yapısında bir "kırılma anı" (Barthes, 1977) yaratır; yani izleyicinin düşünce yapısı aniden değişir ve farkındalık artar.

Bu anlatı yapısı, Roland Barthes'ın gösterge teorisi bağlamında değerlendirilebilir. Kampanya, "gösteren" (deepfake ile oluşturulan erkek yüzü) ile "gösterilen" (kadın futbolcunun gerçek yeteneği) arasındaki çelişkiyi ortaya koyarak, izleyicinin anlam dünyasında dinamik bir oyun kurar (Barthes, 1977). Hareketli grafiklerle desteklenen tipografi ve geçiş efektleri, bu çatışmanın

etkisini artırırken, reklamın temposunu ve ritmini belirleyerek izleyiciyi hikayenin içine çeker (Leblebici, 2022).

Şekil 1. Orange – WoMen 's Football kampanyasından ekran görüntüsü.

Kaynak: Orange France. (2023). WoMen 's Football – Orange [YouTube videosu]. https://www.youtube.com/watch?v=DeijPwBIyK0

Teknik açıdan, kampanyada kullanılan deepfake teknolojisi, sinematik görsel efektler ve yapay zeka tabanlı yüz değiştirme tekniklerini bir araya getirir. Bu teknik, yüksek çözünürlüklü ve gerçekçi yüz animasyonları yaratmakla kalmaz; aynı zamanda hareketin doğal akışını bozmadan, izleyicide gerçeklik algısını sürdürebilecek bir geçiş sağlama becerisi sunar (Goodfellow et al., 2014). Ayrıca, Adobe After Effects ve Nuke gibi post-prodüksiyon yazılımlarıyla entegre edilen hareketli grafik unsurları, video akışına uyumlu ve duygusal etkileşimi artıran dinamik tipografik animasyonları mümkün kılar (Smith, 2018). Bu teknik ustalık, reklamın görsel ve işitsel anlatı yapısının bütünlüğünü sağlar.

Kampanyanın başarısının temelinde yatan diğer bir unsur ise, hareketli grafiklerin anlatıda kurduğu duygusal bağdır. İnsanın görsel hafızasında yer eden, ani farkındalık yaratan "kırılma anı", izleyicinin bilinçaltında derin izler bırakır (Kosslyn, 2006). Bu da kampanyanın hem yaratıcı jüriler hem de hedef kitle nezdinde güçlü bir etki oluşturmasını sağlar. Cannes Lions 2021'de ödül almasının arkasında yatan nedenlerden biri de, bu teknolojik yenilikle birlikte toplumsal mesajın özgün ve etkileyici bir biçimde sunulmasıdır (Cannes Lions, 2021).

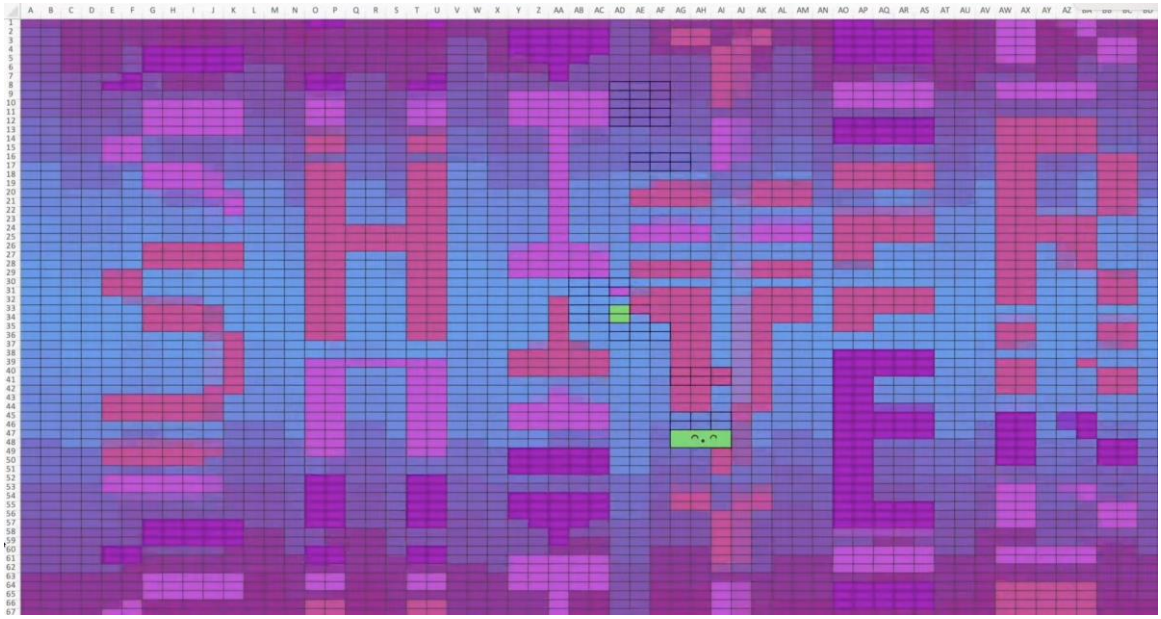
Ödül almanın yanı sıra, kampanya sosyal medya platformlarında yüksek etkileşim ve paylaşım oranlarına ulaşarak kullanıcı katılımını artırmıştır. Bu durum, dijital reklamcılığın yeni normları arasında yer alan "viral etki" ve "katılımcı anlatı" kavramlarıyla uyumludur (Jenkins, Ford & Green, 2013). Bu bağlamda, kampanya yalnızca teknik ve estetik açıdan değil, aynı zamanda iletişim stratejisi olarak da model teşkil etmektedir.

Sonuç olarak, Orange kampanyası, hareketli grafik tasarımın teknolojik yeniliklerle birleşerek toplumsal mesajların iletilmesinde nasıl stratejik bir araç haline gelebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, görsel manipülasyonun etik sınırlarını zorlamakla birlikte, toplumsal cinsiyet algılarının dönüşümünde izleyicide derin bir düşünsel etki bırakmaktadır.

Spotify "Spreadbeats" Kampanyası

Spotify'ın "Spreadbeats" kampanyası, hareketli grafiklerin anlatı gücünü veri görselleştirmeyle birleştirerek dijital reklamcılıkta estetik ve işlevselliği ustalıkla harmanlayan yenilikçi bir örnek teşkil etmektedir. Kampanya, sıradan bir Excel tablosu arayüzünü yaratıcı bir görsel dile dönüştürürken, pikselleştirilmiş grafiklerin müzik ritmiyle senkronize hareket etmesini sağlayarak izleyicide görsel-işitsel bir uyum yaratır. Bu yaklaşım, sadece statik veri sunumunun ötesinde dijital anlatının etkileşimsel ve deneyimsel boyutlarını ön plana çıkarır (Peters, 2020).

Teknik açıdan, kampanya gelişmiş hareketli grafik teknikleri ve programlama dilleriyle (özellikle JavaScript ve After Effects Expression'ları) tasarlanmış, verinin görselleştirilmesi müzik temposuna hassasiyetle entegre edilmiştir (Meier & Behrens, 2019). Bu senkronizasyon, grafiklerin hem ritmik hem de dinamik akışının kusursuz olmasını sağlayarak kullanıcı deneyimini zenginleştirir. Ayrıca, kampanya gerçek zamanlı veri işleme prensipleriyle tasarlanmış olup, bu da veri görselleştirmenin dijital işitsel unsurların ritmik ve eşgüdümlü kullanımıyla izleyicide yoğun bir duygu ve dikkat yoğunluğu yaratarak bu ihtiyaca karşılık verir. Bu bağlamda, kampanya sadece estetik ve teknik açıdan değil, aynı zamanda kullanıcı psikolojisini doğru analiz eden bir yaratıcı iletişim örneği olarak öne çıkar (Lacey & Morgan, 2020). Burada, Lev Manovich'in yeni medya anlatıları üzerine görüşleri anlamlı bir şekilde devreye girer; Manovich (2006), dijital ortamların veriyi salt gösterimden anlam üretimine dönüştürdüğünü belirtir. Spotify kampanyasında veri görselleştirme, bu kuramla örtüşerek, müzikle birlikte kullanıcıya etkileşimli bir deneyim sunar. Hareketli grafikler, veri ve ses arasındaki ilişkiyi somutlaştırırken, izleyiciyi pasif izleyici olmaktan çıkarıp aktif katılımcı haline getirir (Sundar, Kang & Oprean, 2017).



Şekil 2. Spotify'ın "Spreadbeats" kampanyasından bir sahne.
Excel arayüzünde veri hücrelerinin müzik ritmine senkronize biçimde hareket ettiği bu görsel, kampanyanın yaratıcı veri görselleştirme ve etkileşimli grafik anlatı stratejisini temsil etmektedir.

Kaynak: Spotify Brasil. (2023, Haziran 28). Spreadbeats – Spotify [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bwC6gSopydI

Ayrıca, kampanyada kullanılan "kod + müzik + görsel" üçlemesi, dijital reklamcılığın çok disiplinli doğasını ve hareketli grafiklerin bu ekosistemdeki anlatı gücünü ortaya koyar. Bu, dijital çağda grafik tasarımın sadece estetik değil, aynı zamanda işlevsel ve deneyim odaklı bir dil olarak evrildiğinin somut kanıtıdır (Tufte, 1990). Hareketli grafiklerin ritmi, renk paleti ve geçişlerindeki uyum, izleyicide ritmik ve estetik bir algı yaratır; böylece görsel anlatı, sadece mesajı değil, duygusal ve bilişsel deneyimi de besler (Norman, 2004).

Kampanyanın yaratıcı başarısı, dijital reklamcılığın dikkat ekonomisi bağlamında da açıklanabilir. Sherry Turkle (2017), dijital çağda kullanıcıların dikkat sürelerinin kısaldığını ve duygusal bağlılık ihtiyacının arttığını vurgular. Spreadbeats, görsel ve

Cannes Lions gibi prestijli platformlarda ödül almasının nedeni, bu çok katmanlı ve disiplinlerarası anlatı yapısının yaratıcı şekilde uygulanmasıdır. Kampanya, veri görselleştirme ve hareketli grafiklerin estetik bir anlatı dili haline dönüşmesini sağlayarak dijital reklamcılığın sınırlarını genişletmiştir (Cannes Lions, 2022). Ayrıca Spotify'ın global marka bilinirliği ve yenilikçi teknolojiyi harmanlayan bu kampanyası, kullanıcı deneyimini merkeze alan yeni medya iletişiminin paradigmasını temsil eder.

Sonuç olarak, "Spreadbeats" kampanyası dijital reklamcılığın deneyimsel anlatı paradigmalarını pekiştirirken, veri temelli hareketli grafik tasarımının sektörün yaratıcı sınırlarını nasıl ileri taşıdığını göstermektedir. Kullanıcının pasif alıcı olmaktan çıkarılarak aktif deneyimleyiciye dönüştürülmesi, anlatının etkisini ve kalıcılığını artıran temel unsurlardan biridir.

Coca-Cola " –Recycle Me" Kampanyası

Coca-Cola'nın "Recycle Me" kampanyası, hareketli grafik tasarımda minimalizmin etkileyici gücünü ve marka kimliğiyle kurduğu stratejik bütünleşmeyi başarıyla ortaya koyan bir örnektir. Kampanyada, geri dönüşüm süreci ezilen kutu animasyonları ve bozulmuş logo hareketleriyle görsel olarak somutlaştırılırken, grafiklerin sade fakat etkili dili izleyicinin dikkatini yoğun şekilde üzerine çeker (Wells, Burnett & Moriarty, 2006). Minimalist tasarım, karmaşadan arındırılmış estetik yapısıyla, mesajın doğrudan ve hızlı biçimde algılanmasına olanak tanır; bu sayede görsel karmaşıklığın yarattığı bilişsel yük azaltılır (Hoffman

Novak, 1996)

Şekil 3. Coca-Cola'nın "Recycle Me" kampanyasından bir sahne.
Bozulan logo hareketiyle geri dönüşüm sürecine dikkat çekilmekte; ezilen kutu animasyonu aracılığıyla çevreci mesaj, sade ama etkileyici bir görsel dille aktarılmaktadır.

Kaynak: Coca-Cola. (2023, Haziran 21). Recycle Me – Coca-Cola [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=C75QTlXRuus

Hareketli grafiklerin ritmik ve zamanlamaya dayalı yapısı, minimalist unsurlarla birleşerek, anlatının hem görsel hem de kavramsal düzeyde derinleşmesini sağlar. Lupton'un (2014) minimalist grafik tasarım üzerine vurguladığı gibi, az ile çok anlatabilme yetisi, izleyicinin dikkatini dağılmadan merkeze odaklamasına yardımcı olur. Bu bağlamda, hareketli grafiklerin ritmik akışı, duygusal yoğunluk ve farkındalık yaratmak adına stratejik bir anlatı aracı haline gelir (McKim, 2011).

Felsefi açıdan bakıldığında, kampanya hareketin ve zamanın anlam yaratmadaki kritik rolünü vurgular. Henri Bergson'un "zaman ve bilinç" üzerine düşünceleri ışığında (Bergson, 1910), hareketli grafiklerde zamanın lineer değil, deneyimsel ve algısal bir süreç olarak kullanılması, izleyicide geri dönüşüm kavramına dair bilinçli farkındalığı artırır. Bu deneyimsel zaman kullanımı, reklamın mesajını salt bilgi vermekten çıkarıp, izleyicide süreklilik ve sorumluluk duygusu oluşturan bir eyleme çağrı haline getirir (Csikszentmihalyi, 1990).

Teknik açıdan, kampanya Adobe After Effects başta olmak üzere Cinema 4D gibi üç boyutlu modelleme yazılımlarının kombinasyonu ile geliştirilmiştir. Animasyonun detaylarında kullanılan parçacık efektleri ve deformasyon teknikleri, kutu animasyonlarının ezilme sürecini gerçekçi ve etkileyici kılar (Owens, 2018). Ayrıca, kampanyanın renk paleti markanın kurumsal renkleriyle uyumlu tutulmuş, bu da marka kimliğinin tutarlı biçimde güçlendirilmesini sağlamıştır (Henderson, Giese & Cote, 2004).

Cannes Lions ve D&AD gibi uluslararası ödüllerde elde edilen başarının arkasında, bu kampanyanın hem estetik mükemmeliyet hem de anlam derinliği sunması yatmaktadır (Cannes Lions, 2021). "Recycle Me", sürdürülebilirlik temasıyla evrensel bir anlatı dili kurarken, grafik tasarımın stratejik iletişimdeki potansiyelini somutlaştırır ve dijital reklamcılığın sınırlarını genişletir.

Sonuç olarak, Coca-Cola'nın "Recycle Me" kampanyası, hareketli grafiklerin minimalizm ve marka gücüyle bir araya geldiğinde ortaya çıkarabileceği yüksek anlatı potansiyelini gözler önüne serer. Grafiklerin estetik ve anlam katmanlarını etkili biçimde birleştirmesi, çağdaş reklamcılığın duygusal ve bilişsel boyutlarını kuvvetlendiren önemli bir örnek olarak kayda geçer.

Karşılaştırmalı Değerlendirme

İncelenen üç kampanya – Orange'ın "WoMen's Football", Spotify'ın "Spreadbeats" ve Coca-Cola'nın "Recycle Me" çalışmaları – farklı sektörlerden (toplumsal, kültürel, çevresel) yola çıksa da, hepsi hareketli grafik tasarımın çok katmanlı anlatı gücünü ortak bir amaç doğrultusunda kullanmaktadır: izleyiciyle duygusal, bilişsel ve etik düzeyde bağ kurmak. Her biri, kendi alanında grafik tasarımı bir araçtan ziyade bir anlatı stratejisine dönüştürmüş; teknolojik yenilik, estetik sadelik ve kavramsal derinliği bir arada sunmuştur.

Bu kampanyaların ortak paydası, hareketli grafik tasarımın "yüzeysel güzellikten" çıkarak anlam üretici bir dile evrilmiş olmasıdır. Arnheim'ın (2004) belirttiği gibi, görsel sanatlarda form ve içerik ayrılmaz bir bütündür; burada da hareketli grafikler yalnızca göz alıcı animasyonlar değil, aynı zamanda izleyicinin değer sistemine, inançlarına ve davranış kalıplarına nüfuz eden bir anlatı kurma aracıdır.

Orange kampanyası, toplumsal cinsiyet önyargılarını hedef alarak "görsel kırılma" yoluyla farkındalık yaratmıştır. Deepfake teknolojisinin anlatısal bir araç olarak kullanılması, teknolojinin etik sınırlarını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi duygusal olarak sarsan bir sürprizle yüzleştirir. Barthes'ın gösterge kuramı üzerinden okunduğunda, "erkek futbolcu" imgesi burada aslında yalnızca bir "gösteren" değil, aynı zamanda bir kültürel kodun taşıyıcısıdır(Barthes, 1977). Kampanya, bu kültürel kodun altını dinamik bir grafik müdahaleyle oymakta ve yerini gerçeğe bırakmaktadır.

Spotify'ın Spreadbeats kampanyası, veri görselleştirme ve müziği birleştirerek, dijital çağın deneyim ekonomisine hitap eder. Buradaki grafikler yalnızca bilgilendirici değil, aynı zamanda ritmik, senkronize ve etkileyici bir performans unsuru haline gelir. Manovich'in (2006) dijital anlatı kuramı çerçevesinde, bu tür veri temelli görselleştirmeler, geleneksel grafik anlatının ötesine geçerek, izleyiciyi pasif bir alıcıdan aktif bir katılımcıya dönüştürür. Aynı zamanda bu kampanya, Gilles Deleuze'ün "oluş halindeki anlam" kavramıyla da örtüşür; çünkü izleyici kampanyayı izlemekle kalmaz, veriyle, müzikle ve hareketle birlikte anlamı yeniden kurar (Deleuze & Guattari, 1987).

Coca-Cola'nın kampanyası ise, minimalist grafik diliyle hareketi bir "estetik protestoya" dönüştürmektedir. Buradaki anlatı; marka kimliği, çevre mesajı ve hareketli grafik tasarımın uyumlu kurgusuyla ortaya çıkar. Kutu deformasyonu ve logonun dönüşümü, sadece görsel bir jest değil; aynı zamanda bir etik sorumluluğun görselleştirilmesidir. McLuhan'ın (1964) "medya mesajdır" yaklaşımı düşünüldüğünde, kullanılan grafik biçimin kendisi, geri dönüşüm çağrısının içeriği kadar güçlü bir mesaj haline gelir. Yani burada hareketin dili, sözcüklerden daha etkili biçimde konuşmaktadır.

Bu üç kampanyayı karşılaştırmalı olarak değerlendirdiğimizde, bazı temel stratejik benzerlikler göze çarpmaktadır:

-Tasarımda Zaman ve Hareket Kullanımı: Her üç kampanyada da zamanlama, geçiş ve ritim öğeleri anlatının merkezindedir. Bu, Bergson'un "hareketin deneyimle birleştiğinde farkındalık yaratabileceği" görüşüyle örtüşür (Bergson, 1910).

-Etkileşim ve İzleyici Katılımı: Özellikle Spotify kampanyası, izleyiciye etkileşimli bir deneyim sunarken; Orange ve Coca-Cola ise duygusal manipülasyonla dikkat çeker. Burada affective design ve kullanıcı deneyimi (UX)tasarımının önemi açıkça görülür (Norman, 2004).

-Estetik-Strateji Dengesi: Kampanyalar, estetik kaygıyı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda stratejik olarak da ele alır. Grafik öğeler yalnızca göze hitap etmez; düşünmeye, sorgulamaya ve harekete geçirmeye yönelik tasarlanmıştır (Landa, 2010).

Bu bağlamda, hareketli grafik tasarım; anlatı teorisi, medya kuramları, estetik yaklaşımlar ve teknolojik yeniliklerin kesişiminde konumlanan çağdaş bir iletişim biçimi olarak değerlendirilebilir. Her üç kampanya da, hareketli grafiklerin grafik tasarım disiplininde nasıl bir dönüşüm yarattığını ve dijital çağın izleyicisiyle nasıl daha derin, etkili ve bağlamsal bir iletişim kurabildiğini gözler önüne sermektedir.

Bu değerlendirme göstermektedir ki, hareketli grafik tasarım artık yalnızca bir süsleme ya da teknik maharet alanı değil; aynı zamanda felsefi, toplumsal ve bilişsel bağlamlarda anlam üreten bir iletişim aracıdır. Analiz edilen kampanyalar, grafik tasarımın sınırlarını genişleten ve izleyiciyle empatik bağ kurabilen etkili örneklerdir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca estetik değil; aynı zamanda etik, anlatı ve teknoloji ekseninde düşünülmüş özgün bir grafik tasarım yaklaşımının izini sürmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, hareketli grafik tasarımın yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda dijital çağın çok katmanlı anlatı stratejilerinin taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır. İncelenen üç özgün kampanya — Orange'ın *WoMen's Football*, Spotify'ın *Spreadbeats* ve Coca-Cola'nın *Recycle Me* — grafik tasarımın anlatı gücünü yalnızca biçimsel değil; etik, toplumsal, deneyimsel ve teknolojik yönlerden nasıl dönüştürebileceğini gözler önüne sermektedir.

Geleneksel reklamcılıkta genellikle sabit görsellerin ya da sözel mesajların hakim olduğu tek yönlü iletişim biçimi, yerini dijital medya ortamlarında daha etkileşimli, deneyim odaklı ve duygusal bağ kurabilen yapılara bırakmıştır (Jenkins, 2006). Bu noktada hareketli grafik tasarım, izleyici ile marka arasındaki iletişimi sıradan bir mesaj iletiminden çıkararak, bir anlatı deneyimine dönüştüren güçlü bir araç haline gelmiştir. Özellikle "görsel kırılma", "ritmik senkronizasyon" ve "biçim-içerik bütünlüğü" gibi tasarım stratejileri, mesajın yalnızca algılanmasını değil; izleyicide duygusal ve bilişsel izler bırakmasını da mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, hareketli grafik tasarımın çağdaş dijital reklamcılıkta yalnızca teknik bir uzmanlık alanı değil; kültürel, felsefi ve deneyimsel bir zemin üzerinde şekillenen disiplinlerarası bir pratik olduğunu vurgular. Örneğin Orange kampanyasında deepfake teknolojisinin etik bir eleştiri nesnesine dönüştürülmesi; Spotify kampanyasında verinin müzikle birleşerek somut bir anlatıya dönüşmesi ve Coca-Cola kampanyasında minimalist estetiğin çevresel mesajla bütünleşmesi, hareketli grafik tasarımın ne denli stratejik bir iletişim diline evrildiğini gösterir.

Yüksek lisans düzeyinde bir araştırma olarak bu çalışmanın en önemli katkılarından biri de, hareketli grafik tasarımı "salt estetik" ya da "teknik" bir mesele olarak görmek yerine, görsel kültür teorileri, medya çalışmaları ve kullanıcı deneyimi ekseninde çok boyutlu bir analiz çerçevesine yerleştirmesidir. Bu yönüyle, çalışmanın özellikle tasarım pedagojisi, reklam yaratıcı süreçleri ve dijital kültür araştırmaları açısından kuramsal ve pratik değeri bulunmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, hareketli grafik tasarımın dijital reklamcılık bağlamındaki kon-umunu yeniden düşünmekte ve onu yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda içeriksel, kültürel ve stratejik bir anlatı aracı olarak yeniden tanımlamaktadır. Grafik tasarımcılar ve yaratıcı yönetmenler için bu kampanyalar, yalnızca başarılı örnekler değil; aynı zamanda yeni çağın görsel iletişim dinamiklerini anlamak ve yeniden kurgulamak için yol gösterici modellerdir.

KAYNAKÇA

Alver, F. (2020). Yeni medya sanatında hareketli grafik tasarım uygulamaları üzerine bir inceleme. *Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 6(1), 55–67. https://doi.org/10.31567/sanat.676636

Arnheim, R. (2004). *Sanat ve görsel algı: Psikolojik bir inceleme* (A. Yücel, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1954)

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Hill and Wang.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press.

Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (İlk yayın tarihi: 1981)

Beck, D., Maestri, L., & Rossi, G. (2021). Emotional motion: Exploring affective responses to animated transitions in digital storytelling. *Digital Creativity*, 32(3), 179–198. https://doi.org/10.1080/14626268.2021.1925701

Benjamin, W. (2009). Sanatın teknik yolla yeniden üretimi (S. B. Doğan, Çev.). İlhan Tekeli & Selim İleri (Ed.), *Modernliğin Estetiği: Walter Benjamin Seçkisi* içinde (s. 123–139). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1936)

Bergson, H. (1910). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Trans.). George Allen & Unwin.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC/Penguin Books.

Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal basım 1972)

Brown, B. (2016). *Motion picture editing: The art and the process* (2nd ed.). Focal Press.

Bruno, A., & Ferreira, M. A. M. (2019). Design, emotion, and interaction: Motion graphics in brand storytelling. *The Design Journal*, 22(S1), 657–669. https://doi.org/10.1080/14606925.2019.1594985

Byung-Chul Han. (2017). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Biçimleri* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Cannes Lions. (2021). *Winners & work*. https://www.canneslions.com/

Cannes Lions. (2022). *Spotify – Spreadbeats campaign*. https://www.canneslions.com/

Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (S. B. Demir, Çev.). Siyasal Kitabevi. (Orijinal eser 2007)

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper & Row.

Çevik, M. (2022). Grafik tasarım eğitiminde hareketli grafik yazılımlarının rolü: Adobe After Effects ve Cinema 4D üzerine bir değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 35(1), 95–112.

Davenport, T. H., & Beck, J. C. (2001). *The attention economy: Understanding the new currency of business*. Harvard Business Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Demir, E., & Arslan, Z. (2023). Türkiye'de hareketli grafik tasarım eğilimleri: Eleştirel bir bakış. *İletişim ve Medya Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 58–74.

Desmet, P. M. A., & Hekkert, P. (2007). Framework of product experience. *International Journal of Design*, 1(1), 57–66.

Few, S. (2009). *Now you see it: Simple visualization techniques for quantitative analysis*. Analytics Press.

Florenski, P. (2020). *Tersten Perspektif* (Z. Sayın, Çev.). Metis Yayınları.

Füsun Alver. (2020). Yeni medya sanatında hareketli grafik tasarım uygulamaları üzerine bir inceleme. *Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 6(1), 55–67. https://doi.org/10.31567/sanat.676636

Gadamer, H.-G. (2021). *Güzelin Güncelliği* (K. Ata, Çev.). İletişim Yayınları.

Goldhaber, M. H. (1997). The attention economy and the Net. *First Monday*, 2(4). https://doi.org/10.5210/fm.v2i4.519

Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). *Deep learning*. MIT Press.

Grinom, M. (2024). *Dynamic visuals and branding in the era of short-form content*. Routledge.

Henderson, P. W., Giese, J. L., & Cote, J. A. (2004). Impression management using typeface design. *Journal of Marketing*, 68(4), 60–72. https://doi.org/10.1509/jmkg.68.4.60.42736

Hoffman, D. L., & Novak, T. P. (1996). Marketing in hypermedia computer-mediated environments: Conceptual foundations. *Journal of Marketing*, 60(3), 50–68. https://doi.org/10.2307/1251841

Hollebeek, L. D., Glynn, M. S., & Brodie, R. J. (2014). Consumer brand engagement in social media: Conceptualization, scale development and validation. *Journal of Interactive Marketing*, 28(2), 149–165.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. NYU Press.

Kaya, E. (2019). Türkiye'de sosyal medya kampanyalarında hareketli grafik tasarımın kullanımı: Eleştirel bir analiz. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 33–45.

Keller, K. L. (2016). *Strategic brand management: Building, measuring, and managing brand equity* (4th ed.). Pearson Education.

Kim, K., & Sundar, S. S. (2016). Can interface features affect aggression in video games? *Human Communication Research*, 42(3), 321–343.

Kosslyn, S. M. (2006). *Graph design for the eye and mind*. Oxford University Press.

Krasner, J. (2008). *Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics*. Focal Press.

Lacey, A., & Morgan, D. (2020). *Understanding the digital consumer: Attention, emotion and experience*. Routledge.

Landa, R. (2010). *Graphic design solutions* (4th ed.). Cengage Learning.

Leblebici, B. (2022). Hareketli grafik tasarımda anlatı kurma teknikleri ve ritim olgusu üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 61(1), 45–63.

Lester, P. M. (2013). *Visual Communication: Images with Messages* (6th ed.). Wadsworth.

Luo, X., & Donthu, N. (2006). Marketing's credibility: A longitudinal investigation of marketing communication productivity. *Journal of Advertising*, 35(2), 77–91.

Lupton, E. (2014). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students* (2nd ed.). Princeton Architectural Press.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.

Manovich, L. (2006). *The language of new media*. MIT Press.

Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.

McKim, R. H. (2011). *Experiences in visual thinking* (2nd ed.). Wadsworth Publishing.

McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.

McMains, M. (2020). Designing for attention: Creative strategies in the digital age. *Journal of Digital Marketing*, 5(1), 22–37.

Meier, B., & Behrens, J. (2019). Creative data-driven animation with After Effects and code. *Motion Design Journal*, 3(2), 102–119.

Mercin, L. (2021). Hareketli grafik tasarımı (Motion Graphics) ve sanal gerçeklik ortamları arasındaki etkileşim üzerine kuramsal bir değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 27, 211–220.

Murch, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing* (2nd ed.). Silman-James Press.

Norman, D. A. (2004). *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. Basic Books.

Nielsen Norman Group. (2022). *Motion Graphics and UX: Using Animation to Enhance User Interfaces*. https://www.nngroup.com/articles/motion-graphics-ux/

Owens, T. (2018). *The animator's eye: Adding life to animation with timing, layout, design, color and sound* (2nd ed.). Routledge.

Özdemir, E., & Işık, A. (2025). Dijital reklam tasarımında hareketli grafik uygulamaları: Instagram örnekleri üzerinden bir değerlendirme. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 42(1), 35–52.

Peters, C. (2020). Interactive visuals and participation: Reimagining storytelling in motion graphics. *Visual Communication Quarterly*, 27(3), 141–157. https://doi.org/10.1080/15551393.2020.1786677

Phillips, B. J., & McQuarrie, E. F. (2010). Narrative and persuasion in fashion advertising. *Journal of Consumer Research*, 37(3), 368–392.

Reeves, M. (2011). *Introduction to Motion Graphics: Principles and Practice*. AVA Publishing.

Rose, G. (2012). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (3rd ed.). SAGE Publications.

Sezer, S. (2020). Yeni medya estetiği bağlamında hareketli grafik tasarımın dönüşümü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 17–32.

Smith, J. (2018). *Post-production for motion graphics: Efficient workflow and design strategies*. Focal Press.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sundar, S. S., Kang, J., & Oprean, D. (2017). Being there in the midst of the story: How immersive journalism affects our perceptions and cognitions. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 20(11), 672–682. https://doi.org/10.1089/cyber.2017.0271

Tufte, E. R. (1983). *The Visual Display of Quantitative Information*. Graphics Press.

Tufte, E. R. (1990). *Envisioning information*. Graphics Press.

Turkle, S. (2011). *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. Basic Books.

Wells, W., Burnett, J., & Moriarty, S. (2006). *Advertising: Principles and practice* (7th ed.). Pearson Education.

Wolfman, H. (2004). *Motion Design: Moving Graphics for Television, Music Video, Cinema and Digital Interfaces*. RotoVision.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, S. (2021). Dikkat ekonomisi ve görsel mesajın etkisi: Yeni medyada hareketli grafiklerin rolü. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 53, 93–112. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iletisim

Yılmaz, R. (2021). Türkiye'de sosyal medya kampanyalarında hareketli grafiklerin etkileşim gücü. *Dijital Medya Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 12–28.

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE Publications.

MERSİN ERDEMLİ İLÇESİ ALATA MEZARLIĞI TARİHİ MEZAR TAŞLARI[1]

Servet ÖZKAN[2]

Öz

Tarihte pek çok medeniyete ev sahipliği yapan Mersin'in Erdemli ilçesi, konar-göçer aşiretlerin (yörüklerin) iskân alanını oluşturmaktadır. Günümüzde ilçedeki birçok yerleşim yerine adını veren yörükler, kültürlerini çeşitli eserler üzerine taşımıştır. İlçenin en büyük mezarlığı olan Alata Mezarlığı'nda bu kültürün izlerini görmek mümkündür. Alata Caddesi'nin ikiye böldüğü mezarlığın batısında kavuklu ya da tepelikli klasik Osmanlı geleneğini sürdüren mezar taşları yer almaktadır. Doğudaki mezarlıkta ise yöredeki aşiretler ile bağlantılı olduğu anlaşılan ve üzerinde ok (ok-yay?), baklava, zikzak gibi işaretlerin kazıma olarak uygulandığı mezar taşları bulunmaktadır. Bunların yanı sıra mezar taşlarında yaygın olarak karşılaşılan saç ve muska motiflerinin de tatbik edildiği örneklere rastlanmıştır. Her iki mezarlığın geçmişte birleşik olduğu ve caddenin açılması ile ikiye ayrıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle doğudaki mezarlıkta yere düşmüş, mezarı belli olmayan ya da sonradan yeni bir mezara şahide olarak dikilen taşların varlığı bunu desteklemektedir. Duvarlarla çevrili olan doğudaki mezarlıkta günümüzde yeni gömü devam etmektedir. Etrafında herhangi bir duvar bulunmayan batıdaki mezarlık ise oldukça bakımsız ve tahribata açıktır. Bu çalışmada, herhangi bir çalışmada bahsi geçmediği tespit edilen Alata Mezarlığı'ndaki tarihi mezar taşlarının belgelenmesi, tanıtılması ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mersin, Erdemli, Alata Mezarlığı, Mezar Taşı, Yörük.

Historical Tombstones of Alata Cemetery in Erdemli District, Mersin

Abstract

Erdemli, a district of Mersin that has hosted numerous civilizations throughout history, forms the settlement area of the migratory tribes (Yörüks). The Yörüks, who have given their names to many settlements in the district today, have carried their culture across various works of art. The traces of this culture can be seen in the district's largest cemetery, Alata Cemetery. In the western part of the cemetery, divided by Alata Street, there are gravestones following the traditional Ottoman style with turbans or peaked caps. In the eastern part of the cemetery, gravestones featuring symbols such as arrows (arrow-bow?), diamonds and zigzags, which are believed to be related to the local tribes, can be found. In addition to these, examples have been found in which hair and amulet motifs, which are commonly found on tombstones, have also been applied. It is understood that the two cemeteries were once united but were separated with the opening of the street. This is supported by the presence of stones that have fallen to the ground, unidentified graves, or stones that were later erected as markers for new graves, especially in the eastern cemetery. The eastern cemetery, surrounded by walls, still hosts new burials today. On the other hand, the western cemetery, which has no surrounding wall, is quite neglected and vulnerable to damage. The aim of this study is to document, introduce, and evaluate the historical gravestones in Alata Cemetery, which has not been previously discussed in any published works.

Keywords: Mersin, Erdemli, Alata Cemetery, Tombstone, Yörük.

GİRİŞ

Mersin ilinin orta bölümünde yer alan Erdemli ilçesi doğuda Mersin, batıda Silifke, kuzeyde Karaman, güneyde ise Akdeniz ile çevrilidir. İlçenin kurulduğu bölge Helenistik dönem, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği

[1] Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100

[2] Dr. Öğretim Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, servetcayan.@mku.edu.tr, cayanservet@gmail.com, Orcid: 0000-0002-7113-9136.

yapmıştır. Bu bölge, günümüzde de ilçede varlığını sürdüren Yörüklerin iskân alanını oluşturmuştur. Malazgirt Savaşı (1071) sonrasında Oğuzların Bozok ve Üçok kollarına bağlı Türkmenler (Varsak Türkmenleri) Silifke ile Tarsus arasındaki Bulgar Dağları ve Taşeli'ne yerleşmişlerdir (Uğuz, 2018: 1384-1385). 1516'da Osmanlı hakimiyetine alınan bölge, Karaman Eyaleti, Adana Eyaleti ve Kıbrıs Beylerbeyliği arasında devamlı olarak el değiştirmiştir (Tay, 2022: 788). 1954 yılında ilçe olan Erdemli, daha öncesinde Silifke'nin Yayda Bucağı'na bağlı bir köydü (Komisyon, 2008: 13). Bu tarihten itibaren nüfusu giderek artan ilçenin yoğun bir yapılaşmaya sahne olduğu görülmüştür.

Günümüzde Erdemli'deki pek çok yerleşim yerinin adı konar-göçer aşiretlere dayanmaktadır. Özellikle 1990'lı yılların başında ekonomik ve eğitim gibi sebeplerle yerleşik hayata geçtiği öğrenilen bu aşiretlerden bazıları Ayaş, Bolacalı, Boynuinceli, Cerrahlı, Karakeşli, Kemikli, Koçaş Tekeli ve Tırtar aşiretleridir (Kırmızı, 2015: 12). Bu aşiretler, geçmişte aynı bölgedeki Türkmen boylarının torunları olarak Erdemli'deki yaşamlarını sürdürmektedir (Uğuz, 2018: 1391). Özellikle el dokuma ürünleri ile dikkat çeken aşiretlerin (yörüklerin) bazı kültür varlıkları da günümüze ulaşmıştır. Erdemli'nin kuzeyinde yer alan Alata Mezarlığı'ndaki bir grup mezar taşı bölgedeki aşiretlerle bağlantılıdır.

Bu çalışmada Alata Mezarlığında tarihi ve kültürel değer taşıyan 16 mezar taşı incelenmiştir. Bunlardan bir bölümü gövde, boyun ve başlık kısımlarıyla klasik Osmanlı mezar taşı geleneğini sürdürürken, bir kısmının Anadolu'nun farklı noktalarındaki boy ve aşiretlerin mezar taşları ile yakın benzerlikler taşıdığı görülmüştür. Genellikle tarih ibaresi dışında herhangi bir yazının yer almadığı taşlardan bazılarında boy ve aşiretleri temsil eden işaret ve süslemelere yer verilmiştir. İncelenen mezar taşlarının tarih aralığı 19. yüzyıl ilk yarısı ve 20. yüzyıl ilk yarısıdır. Harf inkılabı sonrasında yapılmış 3 mezar taşı da Osmanlı dönemi mezar taşı geleneğini devam ettirmesi nedeniyle kataloğa dahil edilmiştir.

Alata Mezarlığı mezar taşları hakkında daha önce herhangi bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Erdemli'nin Türk ve İslam dönemine ait kültür varlıklarının tanıtıldığı bazı yayınlarda da (Çolakoğlu, 2021) mezarlığa değinilmemesi, çalışmanın özgün değerini arttırmaktadır. Bu çalışmada Alata Mezarlığı'nda tespit edilen mezar taşlarının tanıtılması, Anadolu ya da Anadolu dışındaki benzer örneklerle birlikte değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Çalışma için öncelikle alanda mezar taşlarının tespiti gerçekleştirilmiştir. Yerinde ölçüleri alınan ve fotoğraflarla belgelenen şahidelerin dijital ortamda (AutoCAD) çizimleri yapılmıştır. Üzerinde Osmanlıca ibareler bulunan mezar taşları Türkçeye çevrilmiştir[1]. Araştırma kapsamındaki şahideler mezarlığın adının kısaltması ile numaralandırılmış ve katalog bölümünde tanıtılmıştır.

BULGULAR ve YORUM

Mezarlığın Genel Özellikleri

Mezarlık, Alata Mahallesi'nde Alata Caddesi üzerinde konumlanmıştır. Caddenin doğusunda ve batısında iki mezarlık bulunmaktadır. Ancak, her iki mezarlığın geçmişte tek bir mezarlık olduğu ve yol yapım çalışmaları sonucunda Alata Caddesi'nin mezarlığı ikiye böldüğü anlaşılmaktadır. Çalışmalar sırasında bazı mezar taşlarının tahrip olduğu ve buradan söküldüğü, bazılarının sonradan yapılmış mezarlarda şahide olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Yolun yapım

[1] Osmanlıca satırların okunmasına yardımcı olan Öğr. Gör. Mehmet Pınar'a teşekkürler.

tarihi bilinmemektedir. Caddenin doğusundaki mezarlıkta 1930 ve sonrasına ait Latin harfli mezarların yoğunlaştığı görülmektedir.

Caddenin batısındaki mezarlık, 7 Ada, 9 Parsel'de konumlanmıştır (Resim 1). Dikdörtgen çerçeveli ve sandukalı mezarlar ile kavuklu, dairesel ya da düz tepelikli şahidelerden meydana gelmiştir. Üzerinde tarih ibaresi bulunan bu mezar taşları, dağınık ve bakımsız durumdadır. Mezarlığın etrafı herhangi bir duvarla çevrelenmemiş ve tahribata açıktır. Tespit edilen tarihi mezarların aralarında, çeşitli büyüklüklerde taşlarla yapılmış ve oldukça dağınık durumda olan mezarlar bulunmaktadır. Mezarlık otlar ve bitkilerle kaplıdır.

Resim 1: Alata Caddesi'nin Batısındaki Mezarlığın Genel Görünümü

Caddenin doğusundaki mezarlık, 8 Ada, 3 Parsel'de konumlanmıştır. Etrafı duvarlarla çevrili olup, ağırlıklı olarak yeni dönem mezarlardan oluşmaktadır. Ancak, mezarlık güney girişinin hemen yakınında, yolun batısındaki mezarların devamı niteliğinde tarihi mezar taşları bulunmaktadır. Bazıları mezarda dikili konumdaki şahidelerden bazıları yerde kırık vaziyettedir. Bunun gibi yerinden sökülmüş ve mezarı belli olmayan taşların, mezarlığın farklı yerlerindeki mezarlarda şahide olarak kullanıldığı görülmüştür.

Resim 2: Alata Caddesi'nin Doğusundaki Mezarlığın Genel Görünümü

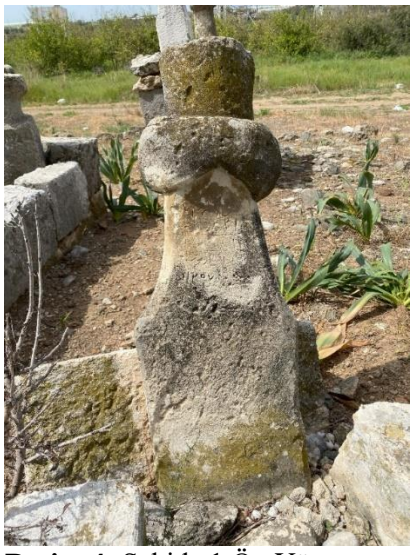
Katalog

Alata Mezarlığı Şahide 1 (ALTŞ1)

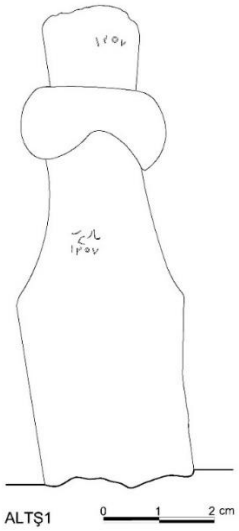
Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, düzgün kesme taşlarla çevrelenmiştir (R. 3). Mezarın doğu ve batı kenarları yekpare düzgün birer taşla sınırlandırılmış, baş ve ayak şahidelerini arkadan destek sağlayacak şekilde konumlanmıştır. Gövde kısmı düz olan dikdörtgen prizmatik baş taşı, üstte iki yandan içe doğru hafif kavis yaparak boyun kısmına bağlanmaktadır. Uzun tutulan boyun, üstte sade başlıklı Kâtibi kavukla sonlanmaktadır. Kireçtaşından şahide üzerinde herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir. Ancak, boyun ve başlık kısmında kazıma olarak yazılmış "1257" (M.1841-1842) tarihi okunmuştur (R. 4, Ç. 1).

Dikdörtgen prizmatik ayak taşı, düz bir gövdeye sahiptir. Gövde, üstte iki yandan içe doğru kavislendirilmiş ve düz olarak sonlandırılmıştır. Şahide üzerinde tarih ya da herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

Resim 3- 1 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü



Resim 4- Şahide 1 Ön Yüz



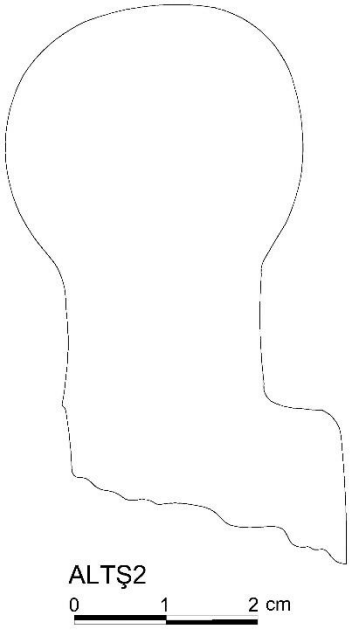
Çizim 1- Şahide 1 Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 2 (ALTŞ2)

Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, düzgün bir şekle sahip olmayan kireçtaşlarıyla sınırlandırılmıştır (R. 5). Mezar güney kenarındaki taşlardan bazıları yerinden oynamış ve mezarın içine düşmüştür. Batı kenarda yekpare bir kireçtaşı ile sınırlı mezarın baştaşı kırılmıştır. Gövde bölümü büyük oranda kaybolan bu taşın sadece boyun ve dairesel kesitli başlık bölümü günümüze ulaşmıştır (R. 6, Ç. 2). Üzerinde herhangi bir süsleme ya da yazı tespit edilmemiştir. Mezarın ayaktaşı ise yerinde mevcut değildir.

Resim 5- 2 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü

Resim 6- Şahide 2 Ön Yüz



Çizim 2- Şahide 2 Ön Yüz

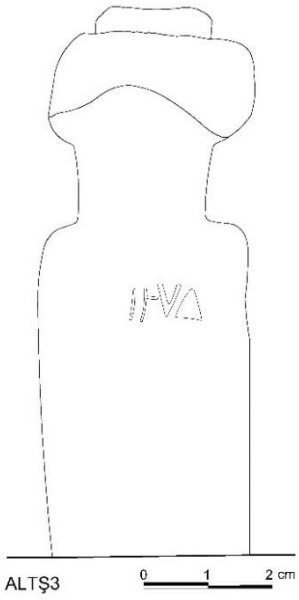
Alata Mezarlığı Şahide 3 (ALTŞ3)

Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, düzgün kesme taşlarla çevrelenmiştir (R. 7). Mezarın doğu ve batı kenarları yekpare düzgün birer taşla sınırlandırılmıştır. Ancak, doğu yöndeki taş yerinden oynayarak toprağa düşmüştür. Mezarın baş şahidesi yerinde dikili konumdayken, ayak taşı mevcut değildir. Dikdörtgen prizmatik gövdeli

baş şahidesi, dairesel kesitli bir boyun üzerine sade başlıklı Kâtibi kavuktan meydana gelmiştir. Şahidenin gövde üst bölümünde "1278" (M. 1861-1862) tarihi okunmaktadır (R. 8, Ç.3). Oldukça sade özellikler gösteren şahidede herhangi bir süslemeye yer verilmemiştir.

Resim 7- 3 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü

Resim 8- 3 Nolu Şahide Ön Yüz

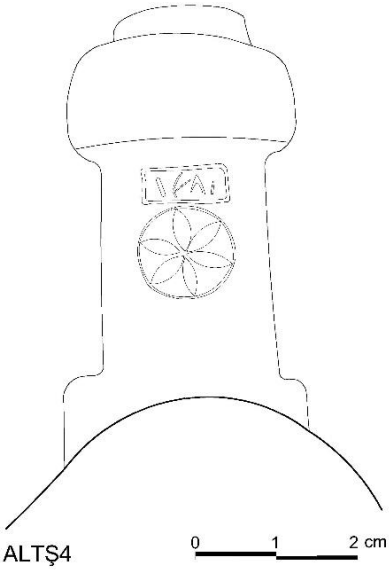


Çizim 3- 3 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 4 (ALTŞ4)

Doğu-batı doğrultulu mezar yapısı kapaklı sandık mezar tipindedir (R. 9). Bir kaide üzerine yükselen sanduka, farklı büyüklüklerde kireçtaşlarından örülmüştür. Baş ve ayak şahideleri mezarda dikili konumdadır. Baş şahidesi, kısa bir gövde üzerine uzun boyun ve sade bir kavuktan meydana gelmiştir. Boyun kısmında üstte bir kartuş içinde "1281" (M. 1864-1865) tarihi okunmaktadır. Bunun altına, dairesel bir çerçeve içinde altı yapraklı bir çiçek motifi kabartma olarak işlenmiştir (R. 10, Ç. 4). Dikdörtgen prizmatik gövdeli ayaktaşı ise gövde üst bölümünde yanlardan içe doğru daralmaktadır. Tepe kısmının ortası aşağı doğru kavisli iki çıkıntı şeklindedir. Şahide üzerinde herhangi bir süsleme ya da yazı bulunmamaktadır. Baş ve ayaktaşlarının birbirine bağlayan kapak bölümüne sonradan müdahale edildiği anlaşılmaktadır. Ayak şahidesi ve bu şahidenin oturduğu bölüm de büyük oranda yerinden oynamış, taşlar sökülmüştür.

Resim 9- 4 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü



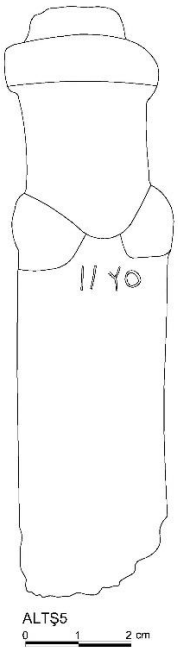
Resim 10- 4 Nolu Şahide Ön Yüz **Çizim 4-** 4 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 5 (ALTŞ5)

Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, iki sıra halinde düzgün kesme taşlarla örülmüştür. (R. 11). Mezarın doğu ve batı kenarları yekpare düzgün birer taşla sınırlandırılmıştır. Baş ve ayak şahideleri mevcut olup, baştaşı yatık konumdadır. Dikdörtgen prizmatik gövdeli baş şahidesinin gövde üst bölümü iki yanda omuzları yansıtacak biçimde belirginleştirilmiştir. Bunun üzerine yükselen dairesel kesitli boyun uzun tutulmuş ve üstte dilimli başlıklı bir kavukla sonlanmıştır. Gövde üst bölümünde tahrip olmuş olmakla birlikte "1260" (M. 1844-1845) tarihi okunmaktadır (R. 12, Ç. 5). Oldukça sade özellikler gösteren ayaktaşı, düz bir gövde ve üstte yanlardan içe doğru daralan bir tepelik kısmından meydana gelmiştir.

Resim 11- 5 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü

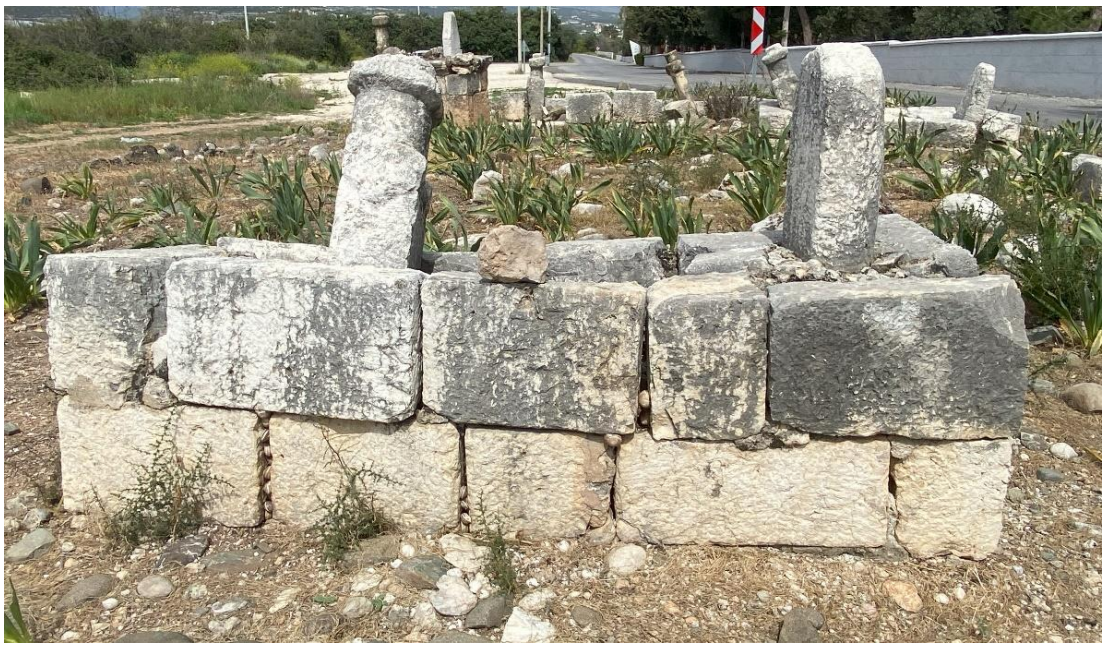
Resim 12- 5 Nolu Şahide Ön Yüz



Çizim 5- 5 Nolu Şahide Ön Yüz

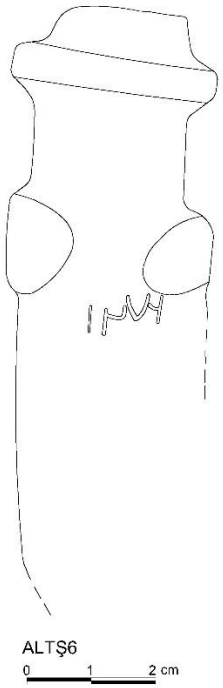
Alata Mezarlığı Şahide 6 (ALTŞ6)

Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, iki sıra halinde düzgün kesme taşlarla örülmüştür. (R. 13). Baş ve ayak şahideleri mevcut olup, baştaşı mezarın kuzey kenarına yatık konumdadır. Dikdörtgen prizmatik gövdeli baş şahidesinin üst bölümü, Şahide 5'e benzer şekilde, iki yanda omuzları belirgin olarak ele alınmıştır. Bunun üzerine dairesel kesitli boyun ve bir kavuk yerleştirilmiştir. Gövde üst bölümünde "1276" (M. 1859-1860) tarihi okunmaktadır (R. 14, Ç. 6).



Resim 13- 6 Nolu Şahide ve Mezarın Genel Görünüşü

Resim 14- 6 Nolu Şahide Ön Yüz



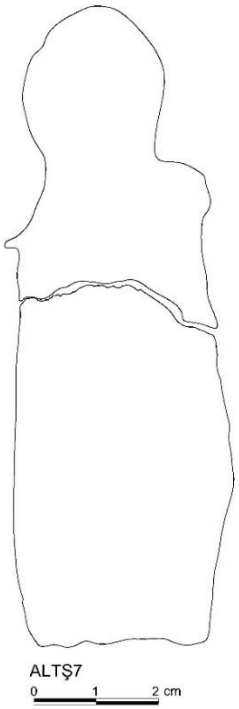
Çizim 6- 6 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 7 (ALTŞ7)

Mezarı belli olmayan şahide, gövde üst bölümünden kırılmış ve iki parçaya bölünmüştür. Şahide 8 ve 9'un mezar güney sınır taşları üzerine yatık haldedir (R. 15). Şahidenin gövde üst bölümü yanlarda dışa hafif çıkıntı yaparak boyun kısmına bağlanmaktadır. Kısa tutulan boyun, üstte dairesel kesitli başlıkla birleşmektedir. Soyut bir insan şeklini andıran mezar taşı üzerinde herhangi bir yazı ya da süslemeye rastlanmamıştır (R. 16, Ç. 7).

Resim 15- 7 Nolu Şahidenin Mezardaki Konumu

Resim 16- 7 Nolu Şahide Ön Yüz



Çizim 7- 7 Nolu Şahide Ön Yüz

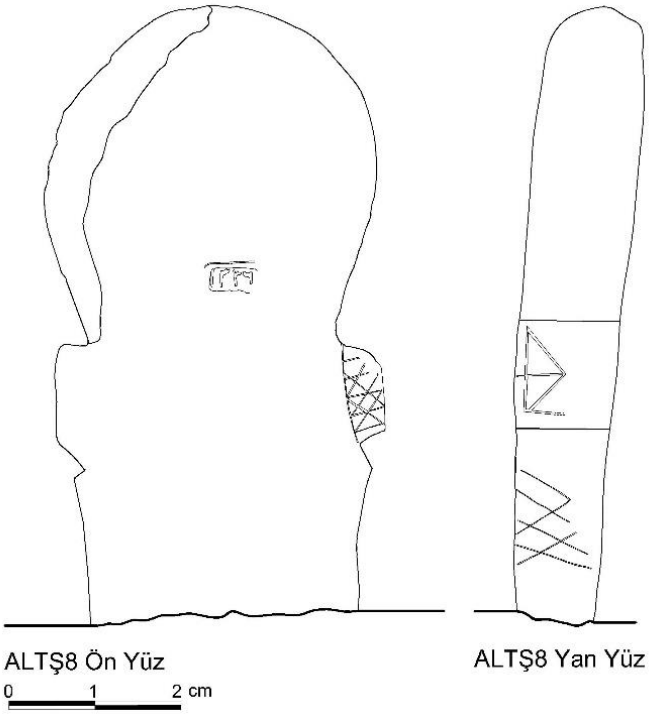
Alata Mezarlığı Şahide 8 (ALTŞ8)

Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen çerçeve şeklindeki mezar yapısı, kuzey yönde başka bir mezara bitişiktir (R. 17). Farklı ebatlarda kireçtaşı ve dere taşları ile çevrelenen mezarın baş ve

ayak şahideleri yerindedir. Dikdörtgen prizmatik baş taşı, gövde üst bölümünde yanlardan dışarı doğru bir miktar çıkıntı yapmakta ve dairesel kesitli tepeliğe birleşmektedir (R. 18, Ç. 8). Soyut insan şeklinin kollarını simgeleyen çıkıntıların yan yüzüne, kazıma olarak bir çerçeve içinde ok motifi işlenmiştir. Ancak, oluşan kırık ve tahribat nedeniyle motifin devamı takip edilememektedir. Şahide yan yüzünün alt bölümünde, yine kazıma tekniğinde baklava dilimi desenleri (eşkenar dörtgen) işlenmiştir. Aynı düzenleme şahidenin diğer yan yüzünde tekrar edilmiştir. Şahidenin ön yüzünde, tepeliğin alt hizasında, "1336 (M. 1916)" ibaresi yer almaktadır.

Resim 17- 8 Nolu Şahidenin Mezardaki Konumu

Resim 18- 8 Nolu Şahide Ön ve Yan Yüzü

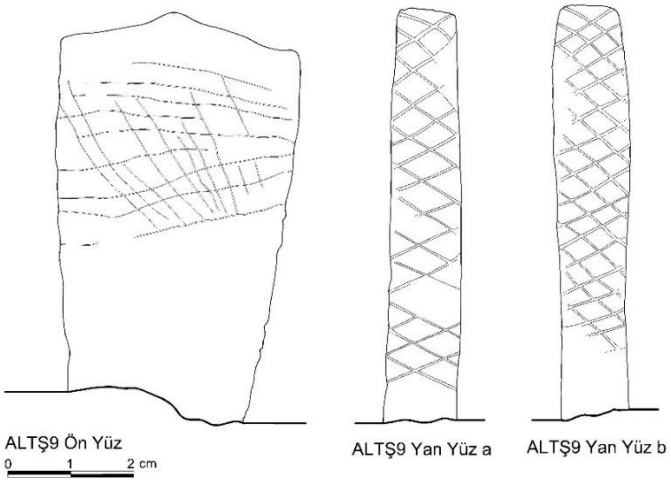


Çizim 8- 8 Nolu Şahidenin Ön ve Yan Yüzü

Alata Mezarlığı Şahide 9 (ALTŞ9)

8 numaralı şahide ile aynı mezarda bulunan taş, yerinde dikili konumda bir ayak şahidesidir. Dikdörtgen prizmatik gövdesi alttan yukarı doğru genişleyen taşın üst bölümü, yanlardan üst ortaya doğru hafif sivri bir tepe oluşturacak şekilde birleşmektedir. Şahidenin ön yüzüne, kazıma olarak, düzgün bir şekil ortaya koymayan baklava dilimine benzer desenler işlenmiştir. Yan yüzlerde ise düzgün baklava dilimi desenleri yer almaktadır.

Resim 19- 9 Nolu Şahide Ön Yüz

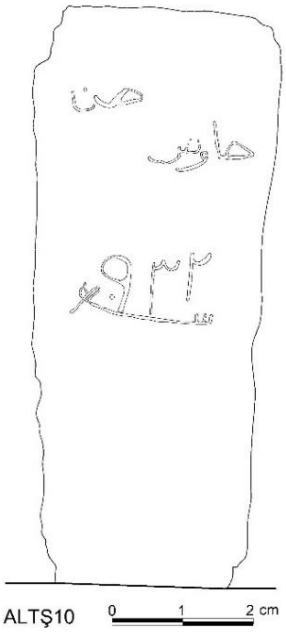


Çizim 9- 9 Nolu Şahidenin Ön ve Yan Yüzleri

Alata Mezarlığı Şahide 10 (ALTŞ10)

Geç döneme ait bir mezar yapısı üzerine yerleştirilen şahidenin gövdesi alttan yukarı doğru genişlemekte ve tepede düz olarak sonlanmaktadır (R. 20, Ç. 10). Şahidenin ön yüzünde "……Han Halis (ya da Çavuş) 1932 ibaresi okunmaktadır. Oldukça aşınmış durumdaki mezar taşında herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

Resim 20- 10 Nolu Şahide Ön Yüz



Çizim 10- 10 Nolu Şahidenin Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 11 (ALTŞ11)

Geç döneme ait bir mezar yapısının baştaşı olarak konumlanan şahide, dikdörtgen prizmatik gövde ve dairesel kesitli bir başlıktan meydana gelmiştir (R. 21, Ç. 11). Başlığın ön yüzüne, saçı simgeleyen ve tepeden aşağı doğru uzanan yan yana çizgiler işlenmiştir. Gövde bölümünde, Latin harfleri ile yazılmış "K. Veli K. Ayşe Fatma Öl. T. 1938 Ruhuna Fatiha" ibaresi okunmaktadır.

Resim 21- 11 Nolu Şahide Ön Yüz

Çizim 11- 11 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 12 (ALTŞ12)

Geç döneme ait bir mezar yapısının baştaşı olan şahide, dikdörtgen prizmatik gövde üzerine dairesel kesitli bir başlıktan meydana gelmiştir (R. 22, Ç. 12). Gövdenin başlıkla birleştiği bölüm bir omuz şeklinde yuvarlatılmıştır. Oldukça sade olan mezar taşının ön yüzünde Latin harfleri ile yazılmış "Müstakime Topçu 1938" ibaresi okunmaktadır.

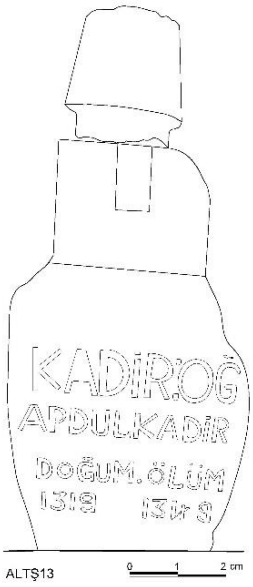
Resim 22- 12 Nolu Şahide Ön Yüz

Çizim 12- 12 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 13 (ALTŞ13)

Geç döneme ait bir mezar yapısının baştaşı olan şahidenin gövdesi alttan yanlara doğru hafif bombeli olarak genişlemekte ve üstte içe doğru daralmaktadır (R. 23, Ç. 13). Gövdenin üstündeki düz başlığın ortasından aşağıya doğru küçük dikdörtgen bir parça uzanmaktadır. Bir fesin püskülü şeklinde değerlendirebileceğimiz bu parça oldukça stilize edilmiştir. Başlığın üstüne başka bir şahideden koptuğu anlaşılan bir fes yerleştirilmiştir. Şahidenin ön yüzünde, Latin harfleri ile yazılmış "Kadiroğlu Apdulkadir Doğum 1319 (M. 1903) Ölüm 1349 (M. 1933)" ibaresi okunmaktadır.

Resim 23- 13 Nolu Şahide Ön Yüz

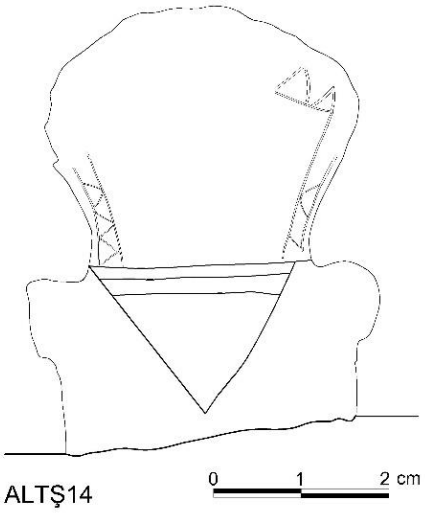


Çizim 13- 13 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 14 (ALTŞ14)

Rastgele kireç ve dere taşları ile çevrelenmiş dikdörtgen bir mezarın baş taşı konumundaki şahide, gövde üst bölümünden itibaren toprağa dikilidir. Daha uzun bir şahide olduğu, kırıldığı ve zamanla mevcut mezara yerleştirildiği düşünülmektedir. Gövde, üst yanlarda bir miktar dışa çıkıntı yaparak içe doğru kavislendirilmiş ve yarım daire şeklinde tepelikle sonlandırılmıştır. Şahidenin boyun kısmından başlayarak tepeliğin kenarlarına yakın kısmına birer kartuş içinde zikzak motifleri işlenmiştir. Tepliğin şekline uygun olarak devam eden motifler tahribat nedeniyle kesintiye uğramıştır. Şahidenin boyun kısmında, kabartma olarak yapılmış ters bir üçgen şekli yer almaktadır. Bu motif, bir gerdanlık gibi boyna takılan muskaya benzemektedir.

Resim 24- 14 Nolu Şahide Ön Yüz

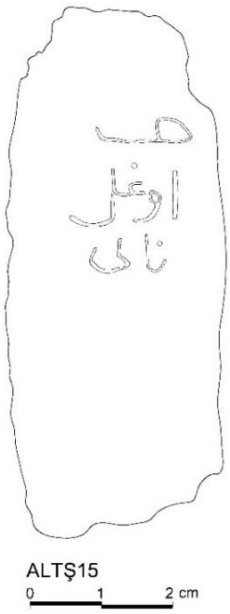


Çizim 14- 14 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 15 (ALTŞ15)

Yerde bağımsız halde ve yatık konumdaki şahidenin mezarı tespit edilememektedir. Oldukça aşınmış ve tahrip olmuş olan taşın ön yüzünde "…… Oğlu Nay" ibaresi okunmaktadır. Herhangi bir tarih ya da süsleme unsuru bulunmamaktadır (R. 25, Ç. 15).

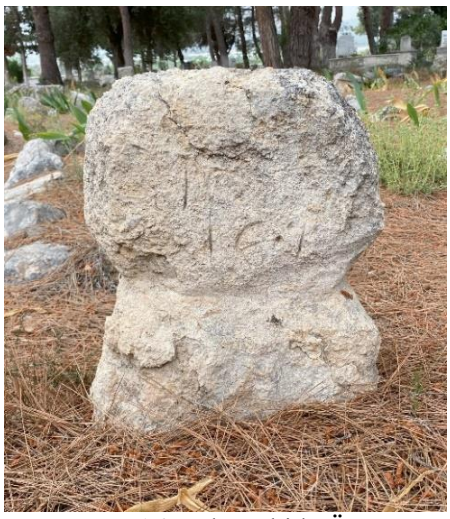
Resim 25- 15 Nolu Şahide Ön Yüz



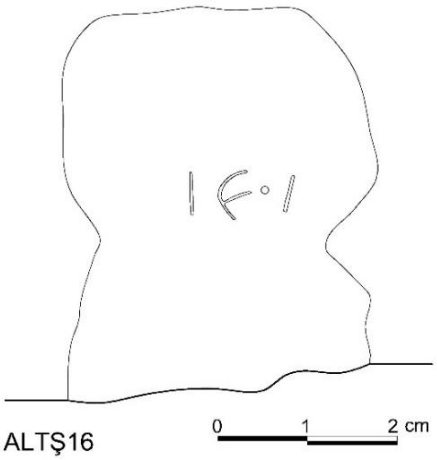
Çizim 15- 15 Nolu Şahide Ön Yüz

Alata Mezarlığı Şahide 16 (ALTŞ16)

Rastgele taşlarla çevrelenmiş bir mezarın baş taşı konumundaki şahide, gövde üst bölümünden itibaren toprağa dikilidir. Gövde, üstte içe doğru kavislendirilerek tepelik kısmına bağlanmaktadır. Üst ve alt köşeleri yuvarlatılan tepelik dikdörtgen formludur. Oldukça sade olan şahidenin tepelik alt bölümünde kazıma olarak sonradan yazıldığı düşünülen yazı yer almaktadır. Bir tarih ibaresine benzemesine karşın, anlamlı bir tarih okunmamaktadır.



Resim 26- 16 Nolu Şahide Ön Yüz



Çizim 16- 16 Nolu Şahide Ön Yüz

TARTIŞMA/DEĞERLENDİRME

Araştırma kapsamında incelenen 16 mezar taşından 11'i mezarda mevcut konumda olup dikili ya da yerinden kopmuştur (ALTŞ1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13). Şahidelerden 3'ünün yerinden koparak başka bir mezara dikildiği tespit edilmiştir (ALTŞ10, 14, 16). 2 şahidenin ise mezarı belirsizdir (ALTŞ7, 15).

Mezar taşları üzerinde Osmanlıca ve Latin rakamlarıyla yazılmış tarih ibarelerine rastlanmıştır. Tespit edilen en erken tarihli şahide 1841, en geç ise 1938'dir. İncelemeye dahil 7 mezar taşı üzerinde Osmanlıca (ALTŞ1, 3, 4, 5, 6, 8, 10), 3'ünde ise Latin rakamları ile yazılmış tarihler yer almaktadır. Osmanlıca yazılmış şahidelerden biri 1932 tarihlidir (ALTŞ10). Şahide Cumhuriyet dönemine ait olmasına karşın, 1928 harf devriminden sonraki yıllarda mezar taşlarında halen Osmanlıca yazma geleneğinin devam ettiğini göstermesi açısından kayda değerdir. 1933 tarihli 1 (ALTŞ13) ve 1938 tarihli 2 mezar taşı (ALTŞ11, 12) ise Osmanlı dönemi mezar taşı geleneğini devam ettirmesi ve 1930'lardan sonra harf devriminin sosyokültürel olarak yaygınlık kazandığını göstermesi açısından önemlidir.

Mezar taşlarının başlıklarının çeşitli şekillerde ele alındığı görülmüştür. Bunları; dairesel, düz ya da sivri tepelik, kavuk ve köşeleri yuvarlatılmış dikdörtgen tepelik olmak üzere beş ana başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Alata Mezarlığı'nda en fazla görülen başlık tipi dairesel kesitli olanlardır. Bu tipte 6 adet (ALTŞ2, 7, 8, 11, 12, 14) mezar taşı tespit edilmiştir. İkinci tipi oluşturan kavuklular ise üç farklı şekilde uygulanmıştır. Bunlardan 2'si sade (ALTŞ4, 6), 2'si Kâtibi (ALTŞ1, 3), 1'i ise dilimlidir (ALTŞ5). Karşılaşılan üçüncü tip düz tepelikli olanlardır. Bu tipte 2 örneğe (ALTŞ 10, 13) rastlanmıştır. 1 örnekte sivri tepelik ile karşılaşılırken (ALTŞ9), 1 örnek köşeleri yuvarlatılmış bir dikdörtgen şeklinde (ALTŞ16) ele alınmıştır. Bir mezar taşının ise başlık tipi yoğun tahribat nedeniyle tespit edilememiştir (ALTŞ15).

Alata mezar taşlarında dua, edebi ifade, şecere bilgisi, unvan, cinsiyet gibi ölen kişi hakkında bilgi veren ifadelere neredeyse hiç rastlanmamıştır. Ağırlıklı olarak tarih ibaresi bulunan mezar taşlarından yalnızca ALTŞ10'da "Halis" ya da "Çavuş" olarak okunabilen bir ifadeye yer

verilmiştir. Bir isim ya da meslek olabilecek bu ibareden kesin çıkarım yapılabilecek tek detay bir erkek mezar taşı olmasıdır. Ayrıca, ALTŞ15'te geçen "oğlu" ibaresi de şahidenin bir erkeğe ait olduğunu göstermektedir. Bunların dışında mezar taşlarının cinsiyetlere göre ayrımı konusunda bilgi veren en önemli unsur başlık (tepelik) kısımlarıdır. İşleniş şekilleri dikkate alınarak ALTŞ1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14 ve 16'nın erkek mezar taşı olduğu anlaşılmaktadır. İncelenen örnekler arasında başlığı ve ön yüzdeki isim bilgisi ile birer kadın mezar taşı olduğu görülen yalnızca 2 şahide tespit edilmiştir (ALTŞ11, 12).

Araştırmaya dahil mezar taşları oldukça sade olup az sayıda örnekte süsleme unsuruna yer verildiği görülmüştür. Ağırlıklı olarak kazıma tekniğinde işlenen bezemeler şahidelerin ön yüzü ve yan yüzlerinde karşımıza çıkmaktadır. Mezarlıkta kazıma olarak bezemenin tatbik edildiği 4 mezar taşı yer almaktadır (ALTŞ 8, 9, 11, 14). Bunlara ok ya da ok-yay (?) şeklinde damga, baklava desenleri, zikzak ve saç motifleri işlenmiştir. 2 mezar taşında ise kabartma olarak tatbik edilmiş altı yapraklı çiçek ve muska motifine yer verilmiştir (ALTŞ4, ALTŞ14).

ALTŞ8'in yan yüzlerinin üst bölümüne işlenen ok, motifi sınırlayan çizgi ile birleşerek bir ok-yayı andırmaktadır. Ancak, taştaki tahribat nedeniyle motifin devamı takip edilememektedir. Anadolu'nun farklı noktalarında kaya resimleri, mezar taşları, halı ve kilimler gibi pek çok yerde karşımıza çıkan bu desen, araştırmacılar tarafından Avşar aşireti ve Oğuzlar'ın Kınık boyu damgası olarak da anılmaktadır (Gülensoy, 1989: 63, 81). Damganın Anadolu'daki yakın benzerleri Yandaklıdere ve Kabaoyuk kaya resimlerinde ve Cunni Mağarası'nda (Ceylan, 2002: 426,427; Somuncuoğlu, 2008: 472; Somuncuoğlu, 2012: 177, 381) karşımıza çıkmaktadır. Mezar taşları üzerinde de yaygın kullanım alanı bulan bu damgaya Çanakkale Bayramiç'teki bir mezartaşı ile Hatay Kırıkhan, Aktepe ve Hassa mezar taşlarında rastlanmaktadır (Aksoy, 2014: 395, Temiz ve Kara, 2018: 73, 85; Temiz, Özkan ve Çiftyürek, 2020: 549; Temiz ve Özkan, 2022: 377). Aynı damga Anadolu dışında Tatar Türkleri aile damgaları arasında, Kırgızistan Saymalıtaş'ta ve Orhun ve Yenisey yazıtlarındaki fonogramlarda da görülmektedir (Esin, 2004: 77; User, 2006: 35-36; Somuncuoğlu, 2011: 539; Aksoy, 2014: 395).

ALTŞ8'in gövde omuz hizası ile yan yüzlerin alt bölümünde ve ALTŞ9 ön ve yan yüzlerinde karşımıza çıkan baklava desenleri mezar taşlarında sıklıkla kullanılan bezeme unsurlarındandır. Aynı mezarın baş ve ayak şahidesi olan bu taşların yan yüzündeki baklava motifleri oldukça belirgin ve düzgün işlenmiştir. Buna karşın ALTŞ9'un ön yüzündeki desenler daha yüzeysel ve düzgün olmayan bir karaktere sahiptir. Araştırmacılar kare, altıgen, daire ve baklava gibi çeşitli geometrik desenleri evren ve sonsuzluğun bir sembolü olarak tanımlamaktadır (Akar-Keskiner, 1978: 20; Yariş, 2020: 362). Anadolu Selçuklu devrine ait eserlerde iç içe geçmeler şeklinde uygulamalarını gördüğümüz bu motife sonsuzluk anlamının yüklendiği bilinmektedir. Aynı motif, Litvanya Tatar Türkleri, Güneydoğu Başkurtları ve Gaziantep eşrafında birer damga olarak karşımıza çıkmaktadır (Gülensoy, 1989: 82; Kuzeyev, 2005: 197; Aksoy, 2014: 394-395, 397). Baklava motifi, mezar taşları üzerine bazen tek bir baklava, bazen de baklava dizileri şeklinde, kazıma ya da kabartma olarak işlenmiştir (Çoruhlu ve Çakır, 2000: 119; Mert, 2008: 9-10; Arslan, 2011: 264; Eroğlu, 2017: 167; Temiz ve Kara, 2018: 83-84; Temiz, Özkan ve Çiftyürek, 2020: 550). Alata mezar taşlarında gördüğümüz baklavalar da aileyi/ boyu temsilen veya sonsuzluğun bir sembolü olarak süsleme grubuna dahil olmuş olmalıdır.

ALTŞ14'te işlenen zikzak şeklindeki motifle özellikle Türkmen-Yörük halı, kilim ve çuvallarında ve mezar taşlarında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Motifin yakın benzerlerini Karaman Yörük çuvallarında (Soysaldı, 2022; 201), Fethiye Beşkaza Yöresi Çiftlik, Karaçulha, Esenköy ve Yanıklar Mezarlıklarındaki mezar taşlarında, Denizli Kale-i Tavas ve İzmir Beydağ'daki mezar taşlarında, Nevşehir Ayhanlar Köyü Sarı Abdal Ocağı Türbesi haziresindeki mezar yan taşı üzerinde ve Anadolu dışında Moğolistan Öngöt Mezar Külliyesi'ndeki taşlar üzerinde görmek mümkündür (Kavalçalan, 2003: 236; Mert, 2008: 10-11; Eroğlu, 2017: 152, 159, 160, 163-164, 179; Beyazıt, 2020: 68; Kahya, 2022: 111, 215, 221).

Alata mezar taşları arasında bir örnekte saç motifi işlendiği görülmüştür (ALTŞ11). Tepe bölümünden aralıklı olarak aşağı doğru uzanan saç telleri kazıma tekniğinde ve geniş aralıklarla işlenmiştir. Bu motif, genellikle cinsiyet belirtmek amacıyla mezar taşları üzerinde uygulanmış ve kadın mezar taşlarında sıklıkla yer almıştır. Bununla birlikte, eski Türklerde ölen kişinin yakınlarının saçlarını mezara bırakma geleneğinin İslamiyet ile değişime uğrayarak mezar taşlarında saç motifi şeklini almış olabileceği de araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir (Kayabaşı, 2022: 665). Saç motifli mezar taşlarının Cizre'de, Tunceli'de ve Konya Hadim ilçesinde, Denizli Acıpayam ve Çameli'nde, Muğla Fethiye ve Seydikemer'de, Malatya-Battalgazi Alaca Kapı Mahallesi'ndeki mezar taşlarında faklı tekniklerde ve şekillerde uygulanmış örnekleri bulunmaktadır (İnci, 2008: 162, 184; İgit, 2012: 422; Bülbül, 2020: 8-38; Kaya, 2021: 234, 236, 280; Kayabaşı, 2022: 668).

Mezarlıkta yalnızca bir örnekte, şahidenin boyun kısmına altı yapraklı çiçek motifi işlendiği görülmüştür (ALTŞ4). Türk-İslam sanatı içinde mimari yapılardan el sanatı eserlerine kadar farklı alanlarda tatbik edilmiş olan bu süsleme mezar taşları üzerinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Ordu Mesudiye İlçesi Kaleköy'deki mezar taşları üzerinde (Çoruhlu ve Çakır, 2000: 100, 118), Kayseri Zamantı Irmağı çevresindeki mezar taşlarında (Sağıroğlu Arslan, 2003: 148, 379, 382), Fethiye Beşkaza Yöresi Esenköy ve Sahil Ceylan Mezarlıklarında (Eroğlu, 2017: 174), Nevşehir Ayhan Köyü'nde (Kavalçalan, 2023: 223), Tunceli Hozat Dervişcemal Köyü Mezarlığı'ndaki sandukalar ve Pülümür-Sağlamtaş Köyü mezar taşları üzerinde (İgit, 2012: 439, 541) bu motifin işlendiği mezar taşları ile karşılaşılmaktadır.

Alata Mezarlığı'nda tek bir şahide üzerinde muska desenine yer verilmiştir (ALTŞ14). Türk Dil Kurumu'nun "içinde dinsel veya büyüleyici bir gücün saklı olduğu sanılan, taşıyanı, takanı veya sahip olanı zararlı etkilerden koruyup iyilik getirdiğine inanılan bir nesne" olarak tanımladığı muska, Anadolu'da farklı hammaddeler kullanılarak üretilmiş el sanatı eserlerinde eş kenar üçgen şeklinde sembolize edilmiştir (Kayabaşı ve Yanar, 2013: 175). Aynı inancın bir yansıması olarak mezar taşları üzerinde de görülen bu motife Adıyaman Besni ilçesi İncearaplar Köyü ve Bayındır Yakapınar Köyü mezar taşlarında rastlamak mümkündür (Demirel, 2008: 116, 117; Arslan ve Uysal, 2011: 38; Arslan, 2011: 279; Güçlü, 2013: 25, 28, 30, 34, 37, 50).

Alata Mezarlığı mezar taşları arasında, özellikle yukarıda bahsi geçen süslemeler dikkate alındığında (ok, baklava, zikzak), şahidelerin yörede yaşayan Yörük halkı ile yakından ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu taşlar, Anadolu ve Anadolu dışındaki Türkmen/Yörük halkına ait mezar taşlarıyla olan yakınlığı dikkat çekmektedir. Alata Caddesi'nin doğusundaki büyük mezarlıkta yoğunlaşan bu taşların aileyi/boyu temsil eden damgaları, süslemeleri ve soyut insan

biçimli gövdeleri ile çeşitli Türk boylarının gelenek ve inanışlarını devam ettirdikleri görülür. Anadolu'nun farklı noktalarında genellikle sadece boy ya da aşirete ait damganın işlendiği ve tarih bulunmayan Türkmen/Yörük mezar taşı geleneği Alata Mezarlığı'nda da sürmüştür. Yalnızca bir mezar taşında hem damga hem de tarih ibaresine yer verildiği görülmüştür. Şahideler, bölgede yaşayan Yörük halkının geçmişteki atalarına ait birer kültürel miras olarak günümüze ulaşması ile kayda değerdir. Caddenin batısındaki mezarlık ise gövde ve başlık tipleri dikkate alındığında Osmanlı dönemi klasik mezar taşı geleneğinin devamı gibidir. Ancak cinsiyet, yaş, meslek gibi kişiye ait bilgilerin öğrenilemediği bu taşlar, Osmanlı mezar taşları arasında oldukça sade üslubu ile dikkat çekmektedir.

Sonuç

Mersin Erdemli İlçesi'nin en büyük mezarlığı olan Alata Mezarlığı'nda, tarihi ve kültürel değeri ile ön plana çıkan bir grup mezar taşı tespit edilmiştir. İncelemeye tabi 16 mezar taşı gövde, boyun ve başlık bölümlerinden oluşan soyut bir insan biçiminde ele alınmıştır. Oldukça sade olduğu görülen şahidelerin geniş yüzünde tarih ibaresi dışında herhangi bir yazıya neredeyse hiç yer verilmemiştir. İncelenen örneklerin tarih aralığı 19. yüzyıl ilk yarısı ile 20. yüzyıl ilk yarısıdır. Mezarlıktaki şahideler form ve süsleme özelliklerine göre değerlendirildiğinde, bir gurubunun başlık tiplerine göre Osmanlı klasik mezar taşı geleneğini sürdürdüğü, bir bölümünün ise yan ya da geniş yüzlerinde yer alan damga/şekil/desenleriyle yörede yaşayan Yörüklerle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Bu mezar taşlarındaki damga ve şekiller, Anadolu ve Anadolu dışında Türk kültürünün somut kültürel mirası olan eserlerin bir devamı niteliğinde olup, bölgedeki Yörüklerin atalarının birer mirası olarak günümüze ulaşmıştır. Alata Caddesi'nin ikiye böldüğü mezarlıkta, caddenin batısında bulunan şahide ve mezarların herhangi bir duvarla çevrelenmediği ve tahribata açık olduğu görülmüştür. Yabani otlarla kaplı ve bakımsız durumda olan mezarlıkta gerekli tedbirlerin alınması ve bu somut kültürel mirasın korunması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, M. (2014). *Tarihin Sessiz Dili Damgalar*. Yeni Ufuklar Derneği.

Aktemur, A. (2017). Posof çevresindeki mezarlıklar ve mezar taşları. *Jasss (The Journal of Academic Social Science Studies*, 3/64, 237-268.

Arslan, M., ve Uysal, N. (2011). Adıyaman Besni ilçesi İncearaplar Köyü'ndeki mezar taşları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 25, 15-49.

Arslan, M. (2011). Adıyaman Besni ilçesindeki bazı mezar taşlarında görülen kahve yapımı ve sunumu ile ilgili kabartmalar üzerine. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/30, 257-284.

Beyazıt, M. (2020). Kale-i Tavas mezar taşları'nda orta asya türk kültürünün yansımaları. N. Biray, M. V. Nalbant, S. Eynel (Ed.), *Uluslararası Bilge Tonyukuk Sempozyumu Bildirileri Kitabı* içinde (60-79). Pamukkale Üniversitesi Altay Toplulukları Dil ve Kültürleri Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Bülbül, D. (2020). Konya Hadim'de bulunan saç süslemeli kadın mezar taşları. *Türkmes 2019 Tam Metin Bildirileri* içinde (5-47). Kimlik Yayınları.

Ceylan, A. (2002). Anadolu'daki ilk Türk yerleşimlerinden cunni mağarası. *Türkler Ansiklopedisi* içinde, (Cilt. 6, s. 425-429). Yeni Türkiye Yayınları.

Çolakoğlu, H. (2021). *Erdemli'deki Türk-İslam Dönemi Mimari Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çoruhlu, Y. ve Çakır, Ö. (2011). Ordu'nun Mesudiye ilçesi / Kale Köyü'nden bir türkmen kalesi, mezar taşları ve üç mezar anıtı, *Tarih Dergisi*, 36, 81-136.

Demirel, F. (2008). *Besni Mezar Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eroğlu, E. F. (2017). *Beşkaza Yöresi Yörük-Türkmen Mezar Taşları ve Damgaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Esin, E. (2004), *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınları.

Güçlü, İ. (2013). *Bayındır Yakapınar Köyü Mezartaşı Kitabeleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

İgit, İ. (2012). *Tunceli'dek Mezar Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnci, V. (2008). *Cizre Mezar Taşları (18.- 19. Y.Y.)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahya, S. (2022). *İzmir Beydağ'daki Osmanlı Dönemi Mezar Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Kavalçalan, E. (2023). Bayat boyunun Nevşehir'deki uzantıları: Ayhan köyü mezar taşları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 106, 211-252.

Kaya, G. (2021). *Malatya- Battalgazi Alacakapı Mahallesi Mezarlığı'nda Bulunan Osmanlı Mezar Taşları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kayabaşı, N. ve Yanar, A. (2013). Türk el sanatlarında kullanılan nazar motifleri ve alevilerde nazar inancı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 65, 169-184.

Kayabaşı, O. A. (2022). Güney batı toroslarda saç motifli mezar taşlari: Muğla, Denizli örneği. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4/8, 661-70.

Kırmızı, Ö. (2015). *Erdemli Halk Kültürü Araştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Komisyon (2008). *Dünden Bugüne Erdemli*. Erdemli Ziraat Odası Kültür Yayını.

Kuzeyev, R. G. (2005). *İtil-Ural Türkleri*. Selenge Yayınları.

Mert, O. (2008). Öngöt mezar külliyesi ve külliyede bulunan damgalar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14 (36), 307-313.

Sağıroğlu Arslan, A. (2003). *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*. Güngör Matbaacılık.

Somuncuoğlu, S. (2011). *Taştaki Türkler*. İlke Basın Yayın.

Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların Göçü*. İlke Basın Yayın.

Soysaldı, A. (2022). Yörük çuvalları. *Arış*, 20-21, 183-207.

Tay, L. (2022). Erdemli Sorgun köyü su değirmenleri. *İdil*, 93, 787–804.

Temiz, F. M. ve Kara, D. (2018). Aktepe Büyük Karapınar Mezarlığı'nda Yeni Bulgular. Ö. O. Çerezci, H. Katipoğlu (Ed.). *2. Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildirileri Kitabı* içinde (67-92). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Temiz, F. M. & Özkan, S. & Çiftyürek, M. (2020). 2018 Yılı Bulgularına Göre Kırıkhan ve Hassa Mezartaşlarında Damga, İdeogram ve Simgeler. *Türkmes 2019 Tam Metin Bildirileri* içinde (504-554). Kimlik Yayınları.

Temiz, F. M. & Özkan, S. (2022). 2019 Yılı bulgularına göre Hatay-Hassa mezar taşlarında damgalar ve damga benzeri işaretler. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19/49, 361-385.

Uğuz, S. (2018). Nüfus defterlerine göre 19. yüzyılın ilk yarısında erdemli ve çevresi yörüklerinin idarî ve demografik durumu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* 7/ 2, 1380-1392.

User, H. Ş. (2006). *Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri*. Akçağ Yayınları.

Yariş, S. (2020). Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzelerinde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları. *Sanat Tarihi Yıllığı, 29*, 307-369.

THE MAUSOLEUM OF KHOJA AHMED YASSAWI AND THE VERSES OF THE HOLY QURAN

A.K. Baidabekov[1], E.A. Kemelbekova[2], Ö. Zaimoğlu[3]
[1],[2] L.N. Gumilyov Eurasian National University, Astana, Kazakhstan
[3] Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Antalya, Türkiye
Email:[1]a.baydabekov@mail.ru,[2]e.kemelbekova@mail.ru,
[3]omerzaimoglu@hotmail.com.

Abstract
This article explores the architectural and symbolic relationship between the Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi, built under the order of Amir Timur in the 14th century, and the verses (Surahs) of the Holy Quran. The mausoleum is not just an architectural marvel; it embodies Islamic metaphysics and Quranic numerology through its design. The dimensions, layout, and construction of the mausoleum reflect Amir Timur's deep reverence for Islam, as he deliberately aligned the building's features with specific Quranic Surahs. For instance, the number of rooms, the height of the dome, and other structural elements are believed to correspond to certain Surahs, such as the number of rooms reflecting the Surah of Joseph (12), or the height of the dome symbolizing spiritual elevation. This connection between physical space and spiritual meaning showcases the blend of faith and architecture in the Islamic world. The article aims to provide a comprehensive analysis of the mausoleum's cultural, spiritual, and historical significance, demonstrating how it functions as both a physical tomb and a spiritual message in the heart of Central Asia.
Keywords: Khoja Ahmed Yassawi, Amir Timur, Quran, Islamic architecture, symbolism, Turkestan, Sufism, heritage.

Introduction

Khoja Ahmed Yassawi's life and legacy have been widely discussed in various scholarly works, particularly in relation to his role in the development of Sufism in Central Asia. Scholars such as K.M. Baypakov (2014) and A.P. Abuov (1997) have analyzed Yassawi's philosophical ideas and his influence on Islamic thought. Yassawi is regarded as a key figure in spreading Islamic teachings among the Turkic peoples, and his spiritual practices, which combined mysticism and devotion, had a lasting impact on the region's religious landscape.

In architectural studies, the Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi has been a subject of interest for its cultural and historical significance. V.A. Akhmadullin (2016) examined the historical context of the mausoleum's construction under Amir Timur, focusing on its architectural grandeur and the influence of Timur's Islamic beliefs on the design. The mausoleum, built in 1397, is not merely a tomb but a representation of the divine order, designed to reflect the spiritual and metaphysical dimensions of Islamic teachings.

Researchers have also emphasized the symbolism embedded in the mausoleum's structure. According to M. Hakimxon (2010), the architectural elements, such as the arrangement of rooms and the size of the dome, are believed to correspond with specific Quranic Surahs, symbolizing the connection between the material world and divine wisdom. The mausoleum serves as a sacred space that encapsulates Islamic numerology, aligning the physical design with spiritual meaning.

Additionally, N.B. Nurmukhammedov (1980) provided insights into the restoration and preservation of the mausoleum, emphasizing its importance as a cultural heritage site. The mausoleum's design and dimensions reflect Amir Timur's deep respect for Islamic teachings, which he integrated into his architectural projects.

This body of literature highlights the significance of the mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi not only as a physical structure but as an embodiment of Islamic thought and spirituality, serving as a timeless connection between the sacred and the material world. **Recent research has confirmed that the 'hidden geometric order' in the mausoleum's decoration is a fundamental aspect of its design (Baidabekov et al., 2025, p. 301).** This article builds upon these scholarly perspectives by exploring in greater detail the spiritual and philosophical intent behind the mausoleum's design and its connection to the Quranic verses.

Methodology

The research employs a multidisciplinary approach that integrates various methodologies to comprehensively analyze the Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi. This includes historical-architectural analysis, symbolic interpretation, numerological comparison, and textual study of the Holy Quran. The historical-architectural analysis focuses on the construction and design of the mausoleum, examining the architectural techniques, materials, and the significance of its spatial organization. It also considers the broader historical context of the Timurid period, particularly Amir Timur's (Tamerlane's) role in commissioning monumental structures as expressions of Islamic devotion and power.

The symbolic interpretation method involves exploring the deeper meanings embedded in the mausoleum's design. Scholars argue that the building's proportions and spatial layout are not merely aesthetic decisions but are imbued with spiritual significance, symbolizing key elements of Islamic cosmology. The structure of the mausoleum is believed to reflect the relationship between the earthly and the divine, with the design serving as a bridge between the two realms.

Numerological comparison is central to understanding the mausoleum's alignment with the Quranic text. The mausoleum's dimensions, the number of rooms, the height of the dome, and other features are intentionally linked to specific Surahs of the Quran. The research compares key architectural measurements, such as the diameter of the dome, the length and width of the building, and the number of rooms, with the numbers found in various Surahs. For instance, the number of rooms on the ground floor correlates with Surah 12, Yusuf (Joseph), while the height of the dome is linked to Surah 72, Al-Jinn. By studying these numerical relationships, the research draws connections between the physical structure of the mausoleum and the spiritual teachings of the Quran.

The textual study of the Holy Quran further supports these findings. Scholars have highlighted that Amir Timur, a ruler known for his deep reverence for Islam, incorporated Quranic references into the design process of the mausoleum. The research draws on Islamic theological sources that interpret the symbolism behind these numerical and spatial elements, providing a deeper understanding of how the mausoleum was conceived as not only an architectural marvel but also as a reflection of Islamic principles and divine harmony.

Historical documentation, including accounts of Timur's life and architectural endeavors, offers additional insights into his religious motivations and the cultural context in which the mausoleum was built. By combining these diverse methodologies, the research provides a thorough examination of the mausoleum's design, its Quranic connections, and its significance as a spiritual monument in Central Asia.

Amir Timur and His Spiritual Vision

Amir Timur's Vision and Influence on Architecture. Amir Timur (Tamerlane), one of the most powerful and influential rulers of the medieval Islamic world, was not only known for his military conquests but also for his deep patronage of Islamic culture, art, and architecture. As a devout Muslim, Timur's life was profoundly influenced by his religious beliefs, and he demonstrated a particular reverence for the Quran. Historical sources indicate that he had a deep knowledge of Islamic texts and, in some cases, memorized verses from the Quran. Additionally, Timur consulted religious scholars to guide his understanding of Islamic principles and incorporated these teachings into his architectural works.

His approach to architecture was not merely functional; it was also deeply spiritual. Timur viewed monumental construction as a way to express his piety, power, and the divine order, often seeking to align his architectural projects with the metaphysical teachings of Islam. The mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi in Turkestan, Kazakhstan, is perhaps his most sacred and ambitious architectural project. The mausoleum was intended not only as a burial site but also as a spiritual monument that embodied his devotion to Islam and his reverence for the Sufi mystic, Khoja Ahmed Yassawi. It was designed to reflect Islamic metaphysical concepts, with particular attention to numerology and symbolism drawn from the Quran. Timur's involvement in the design process further emphasizes his personal connection to the project, as he sought to create a space that embodied both spiritual enlightenment and architectural grandeur.

Architectural Overview of the Mausoleum. The Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi, located in the historic city of Turkestan, Kazakhstan, is one of the largest and most architecturally sophisticated Islamic monuments in Central Asia. Built in 1397 by Amir Timur, the mausoleum stands as a monumental symbol of Timur's religious devotion and architectural vision. Constructed with fired brick, the mausoleum reaches a towering height of 44 meters, making it one of the tallest structures of its time in the region. The building complex is expansive, containing over 35 rooms that include underground cells, chambers on the upper floor, prayer spaces, and rooms designated for educational purposes, reflecting the multifaceted nature of the building as both a religious site and a center of learning.

The mausoleum's architectural design follows the principles of traditional Islamic architecture, with an emphasis on harmony, geometry, and symbolic proportions. The main dome, which is one of the most iconic features of the structure, has a diameter of 18 meters, which is significant in its symbolic connection to the divine order and the vastness of the cosmos. The portal, which serves as the main entrance to the mausoleum, stands at an impressive 20 meters in height, symbolizing the gateway between the earthly realm and the divine presence.

The dimensions of the mausoleum are equally remarkable, with a length of 65.5 meters and a width of 46.5 meters, creating a grand and symmetrical structure that radiates spiritual significance. These measurements are thought to correspond to specific Quranic Surahs, adding a layer of sacred meaning to the design. Each element of the mausoleum, from the size of the building to the proportions of the rooms, was carefully planned to embody a physical manifestation of divine principles, further illustrating the deep connection between Islamic architecture and spiritual thought.

Main Features:

- **Main Dome:** The dome, which is the defining feature of the mausoleum, has a diameter of 18 meters. Its massive size represents the vastness of divine power and serves as a physical manifestation of the cosmic order. The height and proportion of the dome are symbolic of the spiritual ascent one experiences when approaching the divine.
- **Portal Height:** The grand entrance portal stands at 20 meters in height. In Islamic architectural tradition, the portal serves as a symbolic gateway between the material and spiritual worlds. The portal's towering height signifies the importance of the building as a space that leads one toward enlightenment and divine knowledge.
- **Dimensions:** The mausoleum spans 65.5 meters in length and 46.5 meters in width, creating a grand and symmetrical structure. These proportions are thought to correspond with specific Surahs of the Quran, embedding spiritual meaning into the building's design. The careful planning of these dimensions demonstrates Timur's understanding of both architectural design and Quranic numerology.
- **Rooms:** The mausoleum contains over 35 rooms, which include underground cells, chambers on the upper floor, prayer rooms, and educational spaces. Each room serves a different purpose, reflecting the multifaceted nature of the mausoleum as both a sacred burial site and a center of Islamic learning. The underground cells may represent the connection between the earthly realm and the spiritual world, while the upper-floor chambers symbolize a higher state of enlightenment.

- **Centerpiece:** One of the most striking features of the mausoleum is the massive bronze cauldron, or *kazan*, located in the central courtyard. The cauldron, which serves as the focal point of the complex, is symbolic of unity and hospitality in Islamic tradition. It is believed that the cauldron represents the gathering of believers under the divine dome, emphasizing the theme of spiritual unity and collective faith.

The Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi, with its extraordinary size, intricate design, and deep spiritual symbolism, remains one of the most important architectural and cultural landmarks of Central Asia. It is not merely a tomb but a living testament to the intersection of faith, architecture, and philosophy during the reign of Amir Timur. The mausoleum continues to attract scholars and visitors alike, who come to marvel at its beauty and ponder its deeper spiritual messages.

Quranic Symbolism in Dimensions and Structure

It is believed that Amir Temur consciously coordinated the design of the mausoleum with specific surahs of the Quran. The number of rooms, their arrangement, and overall dimensions correspond to the surah numbers and spiritual concepts (Table 1).

Table -1. Dimensions of the mausoleum and the name of the surah

Structural Element	Measurement	Quranic Surah	Surah Name
Dome Diameter	30 gaz (~18m)	Surah 30	Ar-Rum (The Romans)
Portal Height	20m (~33 gaz)	Surah 33	Al-Ahzab (The Confederates)
Mausoleum Height	44m (~72 ft)	Surah 72	Al-Jinn (The Jinn)
Underground Rooms	12	Surah 12	Yusuf (Joseph)
Second-Floor Rooms	23	Surah 23	Al-Mu'minun (The Believers)
Width	46.5m (~77 ft)	Surah 77	Al-Mursalat (The Emissaries)
Length	65.5m (~108 ft)	Surah 108	Al-Kawthar (Abundance)
Portal Arch Height	62 ft	Surah 62	Al-Jumu'ah (Friday Prayer)

These measurements are not coincidental but reflect Timur's deep engagement with Quranic text and Sufi cosmology.

4. Sufi Symbolism and Spiritual Geography

The spatial design of the mausoleum reflects the journey of the soul in Sufi philosophy. The central cauldron room (Kazandyk), surrounded by seven chambers, reflects Surah 7 — Al-A'raf (The Heights), symbolizing the spiritual boundary between paradise and hell.

- **Seven sections**: Symbolizing seven stages of spiritual purification.
- **Twelve underground rooms**: May represent the 12 Imams in Shia Islam or 12 spiritual stations in Sufi tradition.
- **23 rooms in upper structure**: Reflecting the 23 years of Quranic revelation.

Every aspect of the mausoleum, from the curvature of its domes to the configuration of corridors, contributes to a sacred spiritual geometry.

Discussion

The research employs a multidisciplinary approach that integrates various methodologies to comprehensively analyze the Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi. This includes historical-architectural analysis, symbolic interpretation, numerological comparison, and textual study of the Holy Quran. The historical-architectural analysis focuses on the construction and design of the mausoleum, examining the architectural techniques, materials, and the significance of its spatial organization. It also considers the broader historical context of the Timurid period, particularly Amir Timur's (Tamerlane's) role in commissioning monumental structures as expressions of Islamic devotion and power.

The symbolic interpretation method involves exploring the deeper meanings embedded in the mausoleum's design. Scholars argue that the building's proportions and spatial layout are not merely aesthetic decisions but are imbued with spiritual significance, symbolizing key elements of Islamic cosmology. The structure of the mausoleum is believed to reflect the relationship between the earthly and the divine, with the design serving as a bridge between the two realms.

Numerological comparison is central to understanding the mausoleum's alignment with the Quranic text. The mausoleum's dimensions, the number of rooms, the height of the dome, and other features are intentionally linked to specific Surahs of the Quran. The research compares key architectural measurements, such as the diameter of the dome, the length and width of the building, and the number of rooms, with the numbers found in various Surahs. For instance, the number of rooms on the ground floor correlates with Surah 12, Yusuf (Joseph), while the height of the dome is linked to Surah 72, Al-Jinn. By studying these numerical relationships, the research draws connections between the physical structure of the mausoleum and the spiritual teachings of the Quran.

The textual study of the Holy Quran further supports these findings. Scholars have highlighted that Amir Timur, a ruler known for his deep reverence for Islam, incorporated Quranic references into the design process of the mausoleum. The research draws on Islamic theological sources that interpret the symbolism behind these numerical and

spatial elements, providing a deeper understanding of how the mausoleum was conceived as not only an architectural marvel but also as a reflection of Islamic principles and divine harmony.

Historical documentation, including accounts of Timur's life and architectural endeavors, offers additional insights into his religious motivations and the cultural context in which the mausoleum was built. By combining these diverse methodologies, the research provides a thorough examination of the mausoleum's design, its Quranic connections, and its significance as a spiritual monument in Central Asia.

Conclusion

The Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi stands as a unique and timeless masterpiece of Islamic architecture, embodying not only the grandeur of medieval construction but also the profound spiritual worldview of Islamic civilization. More than a burial site, it is a sacred structure meticulously designed to reflect the divine order through its proportions, layout, and symbolic elements. Each architectural feature-from the massive dome to the number and arrangement of rooms-demonstrates a deliberate connection to the Surahs of the Holy Quran. This alignment between physical structure and spiritual scripture is not coincidental but rather the result of Amir Timur's conscious effort to encode religious meaning into architectural form.

Amir Timur, guided by deep respect for Islamic teachings and a keen understanding of symbolic numerology, envisioned the mausoleum as a living Qur'anic text-an architectural manifestation of harmony, faith, and divine knowledge. The spatial geometry of the structure follows sacred proportions, where mathematical precision meets spiritual symbolism. For instance, the height of the portal, the diameter of the dome, and the number of rooms are believed to correspond with specific Quranic chapters, each carrying its own theological significance.

Through this fusion of geometry, numerology, and Islamic theology, Amir Timur succeeded in creating more than a monumental tomb-he created a spiritual bridge between the material world and the divine. The mausoleum reflects the metaphysical beliefs of its era, where every architectural decision is rooted in a deeper spiritual logic, echoing the belief that sacred space can guide the soul toward higher understanding.

Today, the Mausoleum of Khoja Ahmed Yassawi continues to inspire reverence and contemplation. It stands not only as a symbol of the rich spiritual and cultural heritage of Central Asia but also as a lasting reminder of how sacred architecture can embody the eternal truths of a civilization. As a result, this monument transcends time, acting as a profound link between the earthly and the heavenly, between the historical and the eternal.

References

1. **Kazakhstan. National Encyclopedia.** (2007). Volume 5. Almaty: National Academy of Sciences.
2. **Baidabekov, A., Zaimoglu, O., Nurmakhanov, B., Kozhabergenova, K., & Umraliyeva, B.** (2024). Geometric figures in the facades of the Khoja Akhmet Yasawi

Mausoleum. *Nexus Network Journal*, *27*, 297–314. https://doi.org/10.1007/s00004-024-00809-5

3. **Baypakov, K.M.** (2014). *Localization of Cities of the Kazakh Khanate*. Bulletin of the National Academy of Sciences, (5). Almaty.
4. **Abuov, A.P.** (1997). *Worldview of Khoja Akhmet Yassawi in Kazakh Philosophy: Doctoral Dissertation Abstract.* Almaty.
5. **Akhmadullin, V.A.** (2016). *The Soviet State and Pilgrimage Organization (1944–1965).* Moscow: Islamic Book.
6. **Hakimkhan, M.** (2010). *Tura ibn Masumkhan Tura. Muntakhab ut-tavorikh.* Tashkent: New Century Generation.
7. **Altai, H., Zhanaltai, D., & Altai, A.** (1991). *The Holy Quran: Kazakh Translation and Commentary.* King Fahd Printing Complex.
8. **Nurmukhammedov, N.B.** (1980). *Mausoleum of Khoja Ahmed Yasawi.* Almaty: Oner.

DEVELOPİNG PROFESSİONAL TRAİNİNG OF PEDAGOGİCAL STUDENT TO DESİGN MUSİCAL ENVİRONMENT İN PRE-SCHOOL EDUCATİONAL İNSTİTUTİON

1Issayeva Aigul Arystanbekovna
Master of Pedagogical Sciences, doctoral student at Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova, Astana; 010000; Republic of Kazakhstan
aigul_isaeva_20@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-3578-1782

Abstract

The paper discusses the process of developing professional training of bachelor students to design musical environment in pre-school educational institution. The experience of the Kazakh National Art University named after Kulyash Baiseitova with the implementation of a set of pedagogical conditions promoting the formation of readiness for this type of activity in the educational process is presented. In addition, it is important that the design of a musical environment considers the age characteristics of children and that individual approaches are used with a view to the development of each child's personality. This contributes to the professional development of pedagogical students and enriches their professional experience in pre-school education.

Key words: professional training,pedagogical conditions, formation of musical environment.

Introduction: The training of qualitatively new specialists with general cultural and professional competences, who possess innovative technologies and can solve professional problems in the socio-cultural sphere, whose activity is constructive, creative, cultural-humanitarian, pedagogical, socio-cultural, is at the centre of the modern innovative approach to higher musical-pedagogical education. Their actions aim at the creative interaction of social and individual musical culture.

The search for optimal ways of developing students' readiness for professional activity is actively pursued in the theory and practice of higher musical-pedagogical education. The conditions of development of modern society make demands on the professional qualities of a teacher, according to which he/she should be a musician, a researcher, a teacher, a free

personality, innovative and creative, possessing organisational and pedagogical skills, computer literate, highly cultured, active and responsible person, capable of innovation, needing to be constantly enriched and updated with knowledge.

Above all, he or she must be a person who is capable of productive work in a musical and cultural social environment. We are talking about specific educational outcomes of higher musical-pedagogical education. Knowledge is a necessary but not sufficient condition for achieving the required quality of professional education. In other words, we are talking about "professional competence". It is not the informativeness of the subject that is in the foreground, but the practical sphere of the subject, his or her ability to solve problems arising in various fields of activity [3].

Therefore, the quality of the professional training of future teachers depends on the effectiveness of the organisation of the musical-educational process in preschool educational institutions, the central core of which is the creation of a musical environment [4].

We consider the musical environment of the pre-school educational institution as specially organised conditions for the comprehensive musical development of children, including forming the foundations of musical and auditory culture, developing musical and performing skills.

The creation and design of a musical environment in a pre-school educational institution is a determining factor in the formation of the professional competence of an individual music teacher. It is in the structure of this that we see:

- motivational component (motivation of the individual, his/her specific ideas about the purpose of creating a special musical space, interest)
- cognitive component (knowledge of the structure, content and form of life of the musical environment in a pre-school institution);
- activity component (mastering the technology of organizing the learning process in the musical environment of a preschool educational institution);
- creative component (manifestation of creative activity, inventiveness and originality).

The personality of a teacher who is willing to create a musical environment in a pre-school educational institution is the most important structural component of professional competence.

The development of the professional readiness of students to shape the musical environment is understood as the process of its formation under the influence of controlled factors, purposefully created conditions: these are education and training.

Forming the students' professional readiness to create a musical environment in a pre-school educational institution becomes a factor in achieving the goal of musical-pedagogical education[6].

All this determines the importance of introducing the competence approach at the Pedagogical institute in developing the readiness of musical students to orientate to this type of professional activity.

It is well known that the functioning of a particular pedagogical process is carried out in accordance with the purpose of the learning process. As N. Chinyakova writes, "this process, - is specially ordered, included in the system elements, their arrangement, relations, action and interaction." [10, p. 41].

Consequently, it is important to determine the order of transfer of theoretical and practical experience, i.e. to harmonise learning goals and objectives, for productive learning and high student achievement.

Pedagogical conditions, which correspond to the current state of the pedagogical process and develop according to the goals and objectives of the university, are the result of the purposeful selection, design, modelling and use of content elements, methods and forms of teaching to achieve a specific pedagogical goal.

Students' readiness for the creation of a musical environment in a pre-school educational institution is productive only in the presence of a certain set of pedagogical conditions.

At the same time, the main factor influencing the positive dynamics of development of professional and personal qualities of students is the pedagogical conditions of realisation of the musical-pedagogical process by future music teachers.

Thus, we consider pedagogical conditions of formation of professional readiness of students to create musical environment as a set of interrelated activities.

The pedagogical process, observing which ensures that students achieve a high level of professional preparation, and we also add the following:

1) formation of positive motivation of students for creation of musical environment in pre-school educational institutions

2) introduction into the educational process of optional disciplines “Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution”, “Fundamentals of pre-school musical education”.

3) inclusion in the educational process of practical activities of students of pre-school educational institutions[5].

The formation of positive motivation is a determining factor in the system of professional directions of a future teacher, that is the motivating value for the whole educational activity.

Consequently, the quality of development of interest in a certain type of activity determines the level of professional preparation of students for pedagogical activity.

The cognitive-activity component of the student’s readiness to create a musical environment is implemented during the study of the subject “Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution”.

The introduction of this optional course is dictated by the need to ensure continuity and logic in the formation of the professional training of the students. This is done by combining and generalising the information obtained during the optional course “Fundamentals of pre-school musical education”. [1, 2].

The content of the optional course “Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution” was professionally significant knowledge,

skills and abilities. It provided the formation of professional training of students to design the musical environment in the pre-school institution.

The introduction of this optional course was prompted by the need to provide continuity and logic in the formation of the students' professional readiness, through the integration and generalisation of the information acquired during the optional course “Fundamentals of pre-school musical education”.

The content of the optional course “Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution” consisted of professionally significant knowledge, skills and abilities, which enabled the students to be professionally prepared to create a musical environment in a pre-school educational institution.

The structure of the course was determined by the logic of implementation of the process of creating a musical environment as a means of holistic musical development of children in the pre-school educational institution. The methods used were appropriate to the methods of the whole experimental educational methodology.

The course programme deals with the degree of importance of the creation of a musical environment in a pre-school educational institution; the history of the formation of the ecological approach in psychological and pedagogical sciences; the peculiarities of the creation of a developmental environment in a pre-school educational institution; the role of musical art and artistic activity in the process of the creation of a musical developmental environment; the value of the childəs personality in the created environment; the concept, purpose, tasks and principles of the creation of a musical developmental environment; structural components and forms of the organisation of the environment; the teacher’s activity in the creation of an organised and unregulated musical developmental environment in a pre-school institution[9].

As a result of mastering the course students should know: the bases of formation and development of the ecological approach in pedagogical theory and practice; goals, objectives and principles of creation of developmental environment in pre-school educational organisations; concept, structure and forms of organisation of musical developmental environment in pre-school educational organisation; technology of implementation of musical developmental environment in pre-school educational organisations.

The students should be able to: plan the work of creating a musical developmental space in a pre-school educational institution taking into account the age and personal characteristics of pre-school children; independently develop and implement forms of introduction of regulated and unregulated musical environment in a pre-school and critically analyse their activities;

As a result, the students should be proficient in the technology of the creation of a musical developmental environment that contributes to the qualitative musical development of the personality of pre-school children.

The practical course "Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution" provides for variable use of the following activities

- Writing reviews and comments on scientific articles, composing and outlining a specific text, organising group discussions that allow to express one's point of view formed as a result of creative processing of information on the problem.

For example, the imitation of the process of musical education of children in the pre-school institution was the basis for the use of quasi-subjective forms of activity. The main part of these forms were such forms of learning as dramatisation, business-didactic game, group discussion.

Dramatisation (role-play) was one of the activities in the form of games.

Dramatisation (role playing) was one of the activities in the game form. Students familiarised themselves with the situation. They distributed the roles of the participants among themselves. In this case, the roles were divided among a part of the group (the other students played the role of an active spectator, a competent jury or a children's audience). Alternatively, the students were divided into small groups that played the roles of the collective group. Within the framework of the optional course, we used dramatizations of children's musical fairy tales, musical-creative games, role-playing games - musical-pedagogical mini-defense.

This is a model for the creation of a musical development environment in a pre-school setting from the point of view of a future music educator.

The business-didactic game as a kind of learning activity allowed to perceive and assimilate the necessary amount of information; served as an effective stimulating factor;

allowed to include in the educational material the actual topics of development of pre-school musical education; paid attention to work with scientific literature; realised the interrelation of independent work and the educational process as a whole.

The specific game actions of each participant of the business game varied according to the individual characteristics of the students and were supported by the emotional experience of all participants, so that a steady interest in the games was registered. We considered the participation in the business game as a way of self-expression, where, in addition to a more solid assimilation of knowledge and skills, the student received moral satisfaction and recognition of his activity by the group.

The group discussion is a joint discussion of a problematic issue, which makes it possible to clarify individual opinions, positions and points of view in the process of direct communication. The range of tasks to be solved in a group discussion: exchanging information on important issues; finding solutions to specific problems; creating conditions for reflection and critical thinking. Ways of organising the group discussion: in a large group; in pairs or triples; in sub-groups. Students were asked to consult the relevant discussion questions compiled for each topic in preparation for the practical exercises.

Today, developing pedagogical science and practice requires that a teacher's position on teaching and pedagogy is independent and that he/she develops his/her practical skills on a professional level. Therefore, the theoretical knowledge acquired by the students during the study of the optional subjects "Fundamentals of pre-school musical education", "Organisation of musical-developmental environment in pre-school educational institution", should be realised on the practical basis of the pre-school educational organisations.

Therefore, 11 practical lessons were held in a pre-school institution based on the kindergarten "Asyl" in Astana within the framework of the study of disciplines. The preschool institution is an innovative structural unit, which includes a uniquely created educational environment with the necessary structural components for developing a child of any age [7, p. 10].

Conclusion: It is intended to become "a fundamental link in the formation of creative personalities, possessing creative abilities and striving to transform themselves and the

surrounding reality" [8, p. 26]. It also enables the implementation of innovative and applied scientific research of the Institute's staff and students in the practice of teaching pre-school children. It also enables the organisation of seminars, consultations for teachers of complementary education, teachers of pre-school educational institutions and individual consultations for parents on issues of education, upbringing and development of pre-school children.

According to the head of the centre, the centre allowed to organise continuous (weekly practical lessons) practical activities of students, to provide consolidation of acquired knowledge, to develop skills of qualitative design and organisation of the process of musical education.

To summarise, effective design of musical environment in pre-school educational institutions allows for improvement of professional qualification of students, development of creative thinking and improvement of skills of work with children. The professional growth of students and the quality of education will be positively affected by introducing elements of novelty, cooperation and exchange of experience into this process. Thus, the creation of a musical environment in pre-school educational institutions is an important tool in the development of the professional training of pedagogical students, as it contributes to the development of children's creative potential, the formation of musical culture and the enrichment of their pedagogical experience.

Bibliography

1.A. Syzdykbayeva. Formirovanie issledovatelskoi kompetentnosti budushego uchitelya nachalnyh classov. Dis., doc.phil.nauk – 2016. – 137 s.

2.A. Zheksembinova. Universitettik bilim beru zhuyesinde Bolashak aleumettik pedagogtardyn zertteushilik quzirettiligin qalyptastyru: 6D012300: philos. doc. (PhD). dis. - Алматы, 2017. - 171 b.

3.Q. Zhanadilova, A. Zhumabayeva. Bastayysh synyp pedagogterinin metaquzyrettiligin qalyptastyruda oqytudyn jana tasilderin qoldanu erekshelikteri // Qazaq ulttyq qyzdar pedagogıkalyq unıversıtetinin Habarshysy. – 2020. - No3(83). – 158–163 b.

4.U. Ahatayeva, A. Amirova. Bolashaq pedagogtar bastauiysh synyp oqushylarynyn zertteushilik-areketin damytuga daıarlaudyn qurylys-mazmundyq modeli // “Qazaqstannyn gylymy men omiri” halyqaraldyq gylymı jurnaly. - Almaty, 2020. – No8. - B. 99-104.1.

5.M. Borovkova. Mektepke deıingi bilim beru mekemesinde oqushylardyn muzykalyq-shygarmashylyq damytushy ortany jobalauga daıyndygyn qalyptastyru tehnologıasy / M.V. Borovkova // Sibir pedagogıkalyq jurnaly: Gylymı jurnal. - 2013. – No 12 .- 235-237 b.

6. N. Vınokurova. Bolashaq mugalimnin tajırıbelik daıyndygynyn ınovasıalyq ulgisi / N. Vınokurova 2012 – No2. – 46 – 48 b.

7.N. Vınokurova. Pedagogıkalyq unıversıtettegi bilim beru ortasyn uıymdastyru / N.V. Vınokurova // Reseıdegi jogary bilim: gylymı-pedagogıkalyq jurnal - 2012. - № 5. – 85 – 88 b.

8.M. Satimbekova, F. Jumabekova. Qysqa merzimde balany mektepke daıarlau bagdarlamasy. Almaty. RBK. 2001.

9.I. Kobozeva. Fortepıanoda oınaudy uırenu prosesinde balalardyn muzykalyq-tanymdyq areketin belsendiru / I.S. Kobozeva, U. Velıchko // Jogary mýzykalyq bilim berudin ózekti maseleleri. Gylymı-analıtıkalyq jane gylymı-tanymdyq jurnal. – Nijnii Novgorod: NNGK baspasy (akademıasy). M.I. Glınka, 2012. – 5(26). – 23-27 b.

10.N. Chınakova. Muzykalyq pedagogıkalyq bilim berudegi oqu-konserttik daıyndyqty qurylymdau negizderi / N.I. Chınakova // Jogary muzykalyq bilim berudin ozekti maseleleri: gylymı-analıtıkalyq jane gylymı-tanymdyq jurnal. – Nijnii Novgorod: NNGK baspasy (akademıasy). M.I. Glınka, 2012. – 5(26). – 41-45 better. Avtor turaly aqparat

THE CONCEPT OF FUTURODESIGN AND ITS ROLE IN PEDAGOGY / FUTURODESİGN VE ÖĞRETMEN EĞİTİMİNDE YENİ YÖNELİMLER

S. B. Shulanbekova[1], Ömer Zaimoğlu[2], K.E. Yeralin[3]

Zhanibekov university, Department of Vocational Training and Fine Arts, Shymkent, Kazakhstan, https://orcid.org/0009-0001-8866-6354 [1]

Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Antalya, Türkiye, https://orcid.org/0000-0002-9884-8397 [2]

Zhanibekov university, Department of Vocational Training and Fine Arts, Shymkent, Kazakhstan, https://orcid.org/0000-0002-1669-0101 [3]

Öz

Bu makale, geleceğin öğretmen-tasarımcılarının mesleki yeterliliklerini, futurodesign yaratıcılığı aracılığıyla geliştirmenin sanat-teorik ve pedagojik temellerini incelemektedir. Çalışma, geleneksel tasarım yaklaşımlarını, çağdaş toplumsal sorunlara cevap verebilecek yeni tasarım projeleri oluşturarak geliştirme yöntemlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Makale, tasarım uzmanlarının mesleki becerilerinin geliştirilmesinde gelecekteki sosyal, ekolojik ve teknolojik değişimleri dikkate almanın önemini vurgulamaktadır. Ayrıca, futurodesign'ın eğitim sürecine entegre edilmesi, öğrencilerin proje tabanlı düşünme, yaratıcı karar verme ve yenilikçi projeler geliştirme becerilerini teşvik ederken, modern tasarım problemlerini etkili bir şekilde çözmelerini sağlar. Makale, geleceğin eğitimcilerinin yeterliliklerini hem metodolojik hem de içerik açısından geliştirmenin yollarını temellendirmeyi hedeflemektedir. Futurodesign aracılığıyla öğretmen yeterliliklerini geliştirmeye yönelik mevcut yaklaşımlar, genellikle geleneksel olanları değiştirerek yeni tasarım projeleri oluşturmakla sınırlıdır. Bununla birlikte, geleceğin bir tasarım uzmanının yeterliliklerinin oluşumu, mevcut tasarım projeleriyle ilgili sorunları geleceğin toplumsal zorlukları bağlamında analiz etmek ve ele almak için bir sanat tarihi ve pedagojik temel gerektirir. Futurodesign'ın eğitimde kullanılması, geleceğin tasarımcılarını çağdaş tasarım problemlerini çözme ve tasarım projeleri oluşturma konusunda donatır. Geleceğin öğretmenlerinin niteliklerini geliştirmeyi amaçlayan faaliyetlerin anlamlı ve metodik bir şekilde uygulanması öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Futurodesign, Mesleki yeterlilik, Yaratıcılık, Teknolojiler, Yenilik.

Abstract

This article examines the art-theoretical and pedagogical foundations of developing the professional competencies of future teacher-designers through futurodesign creativity. The study aims to analyze methods for enhancing traditional design approaches by creating new design projects that address contemporary societal challenges. The article emphasizes the importance of considering future social, ecological, and technological changes in developing the professional skills of design specialists. Furthermore, integrating futurodesign into the educational process fosters students' project-based thinking, creative decision-making, and ability to develop innovative projects while effectively solving modern design problems. The article aims to substantiate, both methodologically and in terms of content, ways to enhance the competencies of future educators. Current approaches to developing teacher competencies through futurodesign are often limited to creating new design projects by modifying traditional ones. However, the formation of a future design specialist's competencies requires an art-historical and pedagogical foundation to analyze and address problems related to existing design projects in the context of future societal challenges. The use of futurodesign in education equips future designers with skills to solve contemporary design problems and create design projects. It is anticipated that activities aimed at developing the qualifications of future teachers will be implemented in a meaningful and methodical manner.

Keywords: Futurodesign, Professional competence, Creativity, Technologies, Innovation.

INTRODUCTION

From a philosophical perspective, futuristic design (future design) is a body of doctrines that produces meanings about the future based on predictions of technological evolution and societal and cultural changes. In this context, it can also be considered a form of "design sociology." The concept of "futuristic design," while limited to professional design and form-giving activities, also shapes communication environments, industrial products, and symbolic languages. Design is deeply embedded in the system of social relations and aims to embody people's life ideals, needs, myths, and urgent problems. However, what is at stake here is not direct social design, but rather an "imaginary model" within a problematic future scenario. Design is an effort to anticipate and shape the future, similar to the human impulse to "leap forward." The essence of design lies in the concept of the "project." The word "project" derives from the Latin verb "proicere" (to throw forward), meaning "sketch," "plan," or "proposal." In this context, futuristic design represents a design orientation that extends beyond the present time. Initially, future design emerges as an abstract idea, such as a drawing, plan, film, or multimedia product. Later, this concept can transform into concrete industrial forms like

graphic design, architecture, future cities, concept vehicles, fashion trends, or next-generation vehicles.

Futuristic design is an avant-garde design field shaped around meanings attributed to the future. Future design has several fundamental application dimensions: Design is sometimes equated with the innovations of scientific and technical progress. The pursuit of innovation manifests itself in areas such as nanotechnology, new materials, digital technologies (web design, game design, simulations, photo manipulation, etc.), 3D printing, implant technologies, and cybernetic organisms (Bryzgov & Zherdev, 2015, pp. 482-521). However, trends that could reduce the necessity of design also exist: miniaturization in electronics, robotics, and automation, for instance. Rapid developments in robotics, genetic engineering, and nanotechnology could lead to uncontrolled processes and insurmountable problems for society (Margolin, 2007, p. 11).

Design relies on forecasts and scenarios about the future. In this context, the commercial or impersonal nature of design projects is emphasized. Such projects often remain only at the theoretical level and represent a field of possibility. Design is related not only to global problems and their solutions but also to individuals' desires and dreams concerning the "here and now." Integrated into the cycle of production and consumption, futuristic design becomes a style and marketing tool. The marketing value of the "future" concept is high. The emphasis on mythology and the promotion of needs serving a practical function constitute the focus of this article. From this perspective, not only industrial products but also fictions created by the cinema industry and fashion trends fall within the scope of the study.

The primary motivation for the development of futuristic design emerges in a social context characterized by widespread class inequalities and social injustice, where problems in human life are increasing. Global design goals aim to save the world from war, poverty, hunger, and environmental pollution and to provide comfort and resource security for all members of society (Fresco, 2011, p. 6). However, it is clear that fundamental social issues cannot be entirely resolved through design; only environmental conditions can be improved.

The difference between Futurodesign and traditional design education can be examined in two dimensions. Traditional design education focuses on the challenges of creating an existing design project. Futurodesign education, however, concentrates on diagnosing problems linked to future societal developments and developing design projects to address these problems. This highlights the importance of training educators who can adapt to rapidly changing conditions. In the education of a professional, the development of teachers' soft skills and creative approaches that enable them to gradually master creative processes hold a significant place. The

primary reasons for integrating futurodesign activities into teacher education include; a focus on the future, digitalization in education, and changes in student needs.

METHOD

The design of the future is supported by science fiction (Lem, 2008; 2009), futurism, the sociology of the future, and various philosophical concepts. In the second half of the twentieth century, futurology offered a collage of theatricalized scenarios from various segments of society rather than a holistic picture when defining the future (McLuhan, 2008; Belokovilsky, 1998). In other words, futurology fails to provide a universally valid prediction of the future for a decentralized, fragmented, and functionally dispersed social structure (Jim Al-Khalili, 2020; Kravchenko, 2010; Turchin & Batin, 2013). Embodying the project becomes possible through the sociology of the future. This approach allows for the examination of current social problems from a developmental perspective (Volkov, 2020; Lenkov, 2013).

Design problems are shaped by dissatisfaction with the current situation and the projection of evolving trends into the future. In the field of design, this situation brings with it the problem of designing future objects, management systems, information systems, and communication tools. Futuristic design is an important tool for businesses that think strategically about the future. This approach is a way to foresee the future to solve any problem, predict how technology and user scenarios will change, and determine which elements will come to the fore.

The aims and functions of futuristic design create products and projects not for immediate use but to find solutions that will provide benefits in the future, depending on the level of society's development (Fresco, 2011). The three main objectives of futuristic design are:

- To increase people's quality of life in the future,
- To anticipate potential problems and difficulties and propose responses to them,
- To tailor design decisions to potential future needs rather than current requirements (Margolin, 2007).

Basic Functions of Futuristic Design:

Prediction: Helps to anticipate possible future scenarios in order to develop strategies for a better quality of life. For example, futurists' prediction of the widespread adoption of alternative fuel sources paved the way for the development of electric vehicles today.

Innovation: Futuristic design encourages creativity and supports the development of groundbreaking concepts, products, and services. For instance, past speculations by scientists

and writers about artificial intelligence laid the foundation for modern neural network technologies.

Evolution of Modern Design: Futuristic design helps adapt existing products and systems to future changing needs and conditions, ensuring their sustainability (Bryzgov & Zherdev, 2015). The design of new cities and the re-planning of urban infrastructure for modern metropolises, considering growing populations and climate change, is a striking example of this.

The characteristics of futuristic design operate on a more conceptual and philosophical level compared to traditional design. It encourages thinking about how new technologies can transform daily life and the future. Therefore, futuristic designers often create concept prototypes rather than products ready for mass production. This approach is, in a sense, an extension of myth-making. Futuristic artists, architects, and inventors have created sketches of future objects through drawings and models. The value of figures like Tsiolkovsky, Fuller, and Sant'Elia lies not in accurately representing images, but in stimulating the creative thought of their contemporaries (Kosmodemyansky, 2020; Keats, 2022; Tubli, 1992). In the early twentieth century, predictions focused on specific forms were replaced by the evaluation of society's possible development scenarios.

The second half of the twentieth century significantly altered the content of futuristic design. The catalyst for this new orientation was consumer dissatisfaction with existing products. Traditional design entered a phase of active development, constantly transforming through innovations. The profession evolved from being visually oriented to being thought and concept oriented. The prediction of specific forms was replaced by the creation of society's possible development scenarios.

Futuristic design is a non-profit design discipline. This design understanding emphasizes the importance of cultural and social living spaces, going beyond economic and production factors (Murzyn-Kupisz & Hołuj, 2021). For futuristic designers, interiors, household items, furniture, functional clothing, construction objects, and equipment are important areas of interest. Many inventions applied in industry and widely used today seemed fantastic at the initial sketch stage. However, designers' interest and persistence in this regard ensured these ideas were realized.

Today, the concepts of "innovation" and "future design" have become almost synonymous. It is about designing not an object, but a thought; not a product, but the future itself. The innovations revealed by this type of creativity transform people's lives, give them new orientations, and offer the possibility of predicting the future and making it better (Pigulevsky & Mirskaya, 2024).

FINDINGS AND INTERPRETATION

Experts evaluating design-fiction as an innovation tool must first acknowledge that the future is not a fixed target but a dynamic field, continuously evolving and expanding, containing multiple potentials (Jim Al-Khalili, 2020). Realizing this potential requires embracing the fact that individuals perceive the world differently according to their personal, geographical, social, and economic contexts (Volkov, 2020). Research shows that creating a vision for the future can expand people's thoughts about possibilities, but it can also limit their perceptions of what is possible (Turchin & Batin, 2013). As critics also emphasize, planning for a possible future should not be a one-way process but a multi-dimensional and comprehensive approach (Margolin, 2007). The primary goal of this process is to demonstrate how individuals, communities, cities, governments, and companies can adapt, grow, develop, and succeed in an unstable world (Fresco, 2011).

The practical application of futurodesign creativity holds significant transformative potential in the field of education. The role of futurodesign in educational practice is considered within the context of training educators in areas such as the development of innovative thinking, the design of the future of educational environments, and preparing teachers for new technologies (Pigulevsky & Mirskaya, 2024). Futurodesign aims to develop projects focused on future public problems, specialize in the design technologies of these projects, and prepare education for the future (Bryzgov & Zherdev, 2015).

The integration of futurodesign into academic disciplines is characterized by the organization of pedagogical disciplines and interdisciplinary courses (Lenkov, 2013). The use of the futurodesign methodology in the delivery of disciplines enables the emergence of new educational forms such as the "method of teaching artistic work," "fundamentals of design," and specific futurodesign teaching techniques. Through organized futurodesign courses, students are trained in creating integrated projects at the intersection of art, science, and technology and developing future-oriented educational products (Murzyn-Kupisz & Hołuj, 2021).

In the context of application results and effectiveness, the outcomes of futurodesign applications show that they make significant contributions to the development of students' cognitive, analytical, and design competencies (Lem, 2008). This process reveals the difference between a new project and a traditional design project, strengthening critical thinking and problem-solving skills. During team and individual work, students' skills in constructing a project's futurodesign perspective develop (McLuhan, 2008).

Studies on the design of future school buildings and interiors increase students' motivation for futurodesign. The analysis skills of futurodesign projects completed by students are acquired in

practical lessons; competencies for evaluating results are built through participant and teacher feedback (Kravchenko, 2010).

In terms of Challenges and Risks, there are various challenges in the process of forming the professional competencies of future educators through futurodesign creativity (Margolin, 2007). These challenges include; insufficient subject-specific training of educators, limited resources, and the need to replace traditional teaching methods with new futurodesign projects. Additionally, the lack of standardized approaches defining the criteria and indicators for the formation of professional competence is notable (Belokovilsky, 1998).

Risks related to the process are as follows: the possibility of excessive dependence on technology and ethical issues related to futurodesign applications (for example, data privacy, the impact of technology on students) (Turchin & Batin, 2013).

Looking at Recommendations and Solutions, the following ways can be suggested to overcome the mentioned challenges (Pigulevsky & Mirskaya, 2024):

- Creating programs for the continuous development of educators' skills,
- Investing in educational technologies,
- Conducting empirical studies that disseminate the futurodesign approach and verify its effectiveness,
- Promoting interdisciplinary collaboration among designers, IT specialists, engineers, and other professionals,
- Introducing new teaching methods, preparing lesson materials, and developing a comprehensive exercise system.

DISCUSSION AND RECOMMENDATIONS

The research findings reveal the importance of the futurodesign approach as an innovative pedagogical strategy in the training of educators. In this context, the following discussion points and recommendations have been developed:

Discussion

The widespread implementation of futurodesign practices in education will contribute to the development of a future-oriented pedagogical understanding, going beyond traditional teacher training models (Murzyn-Kupisz & Hołuj, 2021). The integration of project-based learning and futuristic design solutions into pedagogical formation programs will play a critical role in preparing teacher candidates for the future needs of education.

Developing interdisciplinary collaboration is vital for students to acquire 21st-century skills. Addressing pedagogy, design, technology, and psychology disciplines in an integrated manner will provide a comprehensive transformation in teacher education (Bryzgov & Zherdev, 2015).

In the context of digital transformation, the development of learning platforms enriched with futurodesign elements and the use of artificial intelligence applications in determining educational needs offer significant opportunities for the future of education (Jim Al-Khalili, 2020).

Recommendations

Continuous professional development programs should be established to enable educators to specialize in futurodesign methodologies. Futurodesign and interdisciplinary approaches should be integrated into the curricula of pedagogical universities. Digital learning platforms should be redesigned from a futurodesign perspective, and AI-supported learning analytics should be developed. Interdisciplinary collaboration mechanisms among designers, technology experts, and educators should be established.

CONCLUSION

This research aimed to examine the potential impact of integrating the futurodesign approach into teacher education on the development of professional competencies. The findings indicate that futurodesign, as an interdisciplinary approach transcending traditional pedagogical models, can play a significant role in training teachers who can respond to the future needs of education.

Within the scope of the study, a methodological framework built on four basic principles—systemic approach, activity-based learning, interactive methods, and environmental context—was developed and its effectiveness was observed during the implementation process. This model, supported by motivational, semantic, and activity indicators, enabled teacher candidates to specialize in futurodesign knowledge and design skills.

Data from the experimental application showed that futurodesign-based professional development programs led to significant progress in areas such as mastery of basic concepts and terminology, the ability to carry out effective design activities, and proficiency in futurodesign teaching methods.

The research has important implications for educational policies and teacher training programs. Primarily, it is recommended that teacher education curricula be reviewed from a futurodesign perspective, interdisciplinary content be added to pedagogical formation programs, and the necessary infrastructure for the effective use of digital technologies be established.

In conclusion, the adoption of the futurodesign approach in teacher education is of strategic importance for training qualified educators equipped with future-oriented thinking and design skills, capable of adapting to the dynamic needs of the 21st century. It is hoped that this study will guide future research on the development of innovative pedagogical approaches in education and the transformation of teacher education. In future research, it is recommended to test applicability in different cultural contexts, monitor long-term effects, and develop more comprehensive assessment and evaluation tools.

REFERENCES

Belokovilsky, M. S. (1998). Futurology. *Contemporary Philosophy Dictionary* (pp. 994-996). Panprint.

Bryzgov, N. V. & Zherdev, E. V. (2015). *Industrial Design: History, Modernity, Futurology*. Moscow State University of Art and Industry.

Fresco, J. (2011). *The Design of the Future*. Florida: The Venus Project.

Jim Al-Khalili. (2020). *What is the Future Like? Scientists Can't Even Predict It... Or Can They?*. Alpina Non-Fiction.

Keats, J. (2022). *You Belong to the Universe: Buckminster Fuller and the Future*. RANEPA Publications.

Kosmodemyansky, A. A. (2020). *K.E. Tsiolkovsky: From First Steps in Science to the Theory of Interplanetary Travel*. URSS Publications.

Kravchenko, I. I. (2010). Futurology. *New Encyclopedia of Philosophy: In 4 Volumes* (2nd ed.). Mysl Publications.

Lem, S. (2009). *The Sum of Technology*. AST Publishing House.

Lenkov, R. V. (2013). *Social Forecasting and Design*. TsSP i M Publications.

Margolin, V. (2007). Design, the Future, and the Human Spirit. *Design Issues, 23*(3), 4-15.

McLuhan, M. (2008). Culture in the Audio-Visual Age. In A. I. Kravchenko (Ed.), *Textbook on Cultural Studies* (pp. 333-343). Prospect Publishing.

Murzyn-Kupisz, M. & Hołuj, D. (2021). Fashion Design Education and Sustainability: A Balance between Craftsmanship and Artistic and Business Skills? *Education Sciences, 11*(9), 531.

Pigulevsky, V. O. & Mirskaya, L. A. (2024). Scientific and Technological Progress and Futurodesign. *Humanitarian of the South of Russia, 13*(4), 61-80.

Tubli, M. P. (1992). Antonio Sant'Elia: From Modernism to Futurism. *Proceedings of the Conference on Problems in Architectural History* (pp. 137-138).

Turchin, A. V. & Batin, M. A. (2013). Futurology. *The 21st Century: Immortality or Global Catastrophe?*. Science Laboratory Publications.

Volkov, Yu. G. (2020). *Sociology of the Future: Sociological Knowledge and Social Project*. Knorus Publications.

THE CONCEPT OF NATIONAL EDUCATION IN MAĞZHAN ZHUMABAYEV'S PEDAGOGICAL WORK PEDAGOGY

Head of the Department
of Musical Performance and Pedagogy,
Kazakh National University of Arts
named after
Kulyash Baiseitova,
PhD, D.E. Kozhebaev
ORCID:0000-0001-7000-5921
e-mail: k.darhan_1990mail.ru
Тел.+770146135/83

G.A. Khusainova – Candidate of Pedagogical Sciences,
PhD, Professor
ORCID: 0000-0002-1164-7390
Email: husainovagulzada@mail.ru
Phone: +7 701 434 6217

Abstract

This article explores the significance of national education in Mağzhan Zhumabayev's seminal work *"Pedagogy"* (1922), which remains a cornerstone of Kazakh educational thought. Addressed primarily to teachers, the work presents a holistic approach to child development, encompassing physical, intellectual, moral, and aesthetic upbringing. Zhumabayev emphasizes that education should not only prepare individuals for life but also shape them into responsible members of their nation and humanity at large. He advocates for a dual path in pedagogy: one rooted in personal experience, and the other in national traditions—carefully adapted to meet contemporary needs. The study highlights Zhumabayev's integration of Western psychological and pedagogical theories with Kazakh cultural values, aiming to create a unique model of national pedagogy. Key concepts such as language preservation, the role of traditional lullabies, the impact of music and art, and the importance of ethical and spiritual development are critically examined. Despite being written over a century ago, Zhumabayev's pedagogical philosophy remains highly relevant in modern educational discourse, particularly in shaping culturally responsive and morally grounded educators.

Keywords: Mağzhan Zhumabayev, pedagogy, national education, Kazakh culture, holistic development, moral upbringing, language, tradition

Summary

This article examines the significance of national education in Magzhan Zhumabayev's work Pedagogy (1922), which laid the foundation for Kazakh pedagogical thought. Primarily intended for teachers, this work offers a holistic approach to child development, integrating physical, intellectual, moral, and aesthetic education. Zhumabayev emphasizes that the goal of

education is not merely adaptation to life but also the formation of an individual as a responsible citizen toward both the nation and humanity. He proposes a dual approach in pedagogy: one grounded in personal experience, and the other based on national traditions, yet adapted to contemporary requirements. The study analyzes how Zhumabayev sought to synthesize Western psychological and pedagogical theories with the cultural values of the Kazakh people to create a distinctive model of national pedagogy. Key concepts—such as the importance of language preservation, the educational role of cradle songs, the influence of music and art, and the necessity of moral and spiritual development—are critically examined. Despite being written a century ago, Zhumabayev's pedagogical perspectives remain relevant in modern education, particularly in shaping culturally sensitive and ethically grounded teachers.

Keywords: Magzhan Zhumabayev, pedagogy, national education, Kazakh culture, holistic development, moral education, language, tradition.

In the pursuit of nurturing the nation and advancing enlightenment, the Kazakh intellectual elite have devoted considerable efforts and sincere intentions, yielding significant benefits for the people. One can only wonder whether the public fully comprehends the aspirations embedded within these ideas. To realize these aspirations, our enlightened and wise educators tirelessly dedicated their energy, often risking their very lives, embodying the spirit of "a thousand deaths and a thousand rebirths." Does contemporary Kazakh society truly recognize and appreciate their invaluable contributions? To genuinely understand, one must immerse oneself in the works of these educators, savoring them as one would pure, clear spring water.

In the history of Kazakhstan, the lineage of pioneering educators begins with the great scholar Al-Farabi and continues with Ybyray Altynsarin, who established the first professional schools on Kazakh soil. Following in their footsteps, we proudly recognize Magzhan Zhumabayev, a poet and pedagogue, who contributed to national education and authored works emphasizing the spiritual and cultural upbringing of the nation.

In 1922, while in Kyzylzhar, Magzhan composed his renowned work Pedagogy, dedicated to Kazakh teachers. Beginning with the words, "If the children of the Six Alash gather, the place of honor belongs to the teacher," this work examines the forms of national education, spanning from the physical well-being of Kazakh children to their spiritual health, offering detailed pedagogical and psychological analyses. Magzhan emphasizes that the teacher embodies the unity, prosperity, and well-being of the nation.

He also contextualizes his ideas within the works of prominent psychologists such as S.L. Rubenstein, Skvortsov, and Smirnov, adapting their insights to resonate with the Kazakh cultural and social milieu. While the work may contain some linguistic and structural imperfections, it remains a foundational text that bridges Western pedagogical thought with Kazakh educational realities, providing an essential guide for teachers and a model for nurturing national consciousness [1, 26].

Magzhan Zhumabayev's work addresses the general field of pedagogy, outlining the objectives, purposes, and components of education. He defines education as "the assistance provided to the growth and development of any living being." According to Magzhan, the main components of education include physical education, intellectual education, aesthetic

education, and moral (behavioral) education. When these four aspects are fully realized, they contribute to the comprehensive development of an individual as a fully-formed personality.

The ultimate goal of education, as articulated by Magzhan, is to make individuals and nations, and ultimately all of humanity, happy. In other words, education should not only create an inhabitant of the Earth but a child of Mother Earth. This concept aligns with the Kazakh proverb: "Do not be merely the child of your father, be the child of humanity."

Magzhan further emphasizes the significance of pedagogy as a scientific discipline. He writes, "Child-rearing is an art; as an art, it is a demanding one. To educate a child properly, one's personal experience alone is insufficient. Therefore, one must rely on the collective insights of other people and scholars. This is the essence of pedagogy." Pedagogy, as a subject, emerged as a distinct science in the 17th century, initially separated from philosophy by the English philosopher Francis Bacon and subsequently formalized by the Czech educator Jan Amos Comenius. Since then, it has developed continuously as a scientific discipline. According to Magzhan, pedagogy constitutes the foundational basis of educational theory and practice [1, 29].

The contemporary goal of education is to raise a child in accordance with the requirements of their era. Consequently, educational practices must continuously evolve. Education should adapt to the demands of the time while remaining grounded in its fundamental principles and objectives. According to Magzhan Zhumabayev, there are two primary approaches to education.

The first approach is based on personal experience. In this method, the educator guides the child using lessons drawn from their own experiences and observations of life. Importantly, the aim of this approach is not to mold the child into a replica of the educator. Rather, the child should develop independently, avoiding the mistakes and paths taken by the educator.

The second approach emphasizes national education. This involves educating the child through traditional methods that have been shaped by centuries of cultural and social development within their own nation. Therefore, every educator must be familiar with their nation's educational traditions. However, not all traditional methods are suitable for every child; only those that are appropriate and relevant to the contemporary context should be selectively applied.

Furthermore, these two approaches alone may not fully suffice. To enhance the child's development, educators may also incorporate methods from the educational practices of other nations, drawing on insights from scholars and teachers worldwide. Nevertheless, such adaptations should always be contextualized to align with the cultural and national identity of the child, ensuring that the educational process remains true to the heritage of their nation.

To effectively utilize the discipline of pedagogy and provide a comprehensive education to a child, it is essential to integrate knowledge from other related sciences. In other words, pedagogy should establish interdisciplinary connections with various subjects.

For physical education, supportive disciplines include anatomy, which examines the structure of the human body; physiology, which explains the processes occurring within the body; hygiene, which focuses on maintaining health; and gymnastics, which teaches physical exercises to strengthen and preserve bodily well-being.

For mental and moral development, the relevant subjects encompass psychology, which studies the state, balance, and well-being of the human mind and soul; logic, which provides

methods for correct reasoning and thinking; and ethics, which addresses questions of morality, character, and proper conduct.

These disciplines should be considered auxiliary or supportive to the main educational process, offering the educator the necessary tools to form a holistic approach to child development [1, 31].

In the section on physical education, Magzhan provides comprehensive guidance for Kazakh mothers regarding the care and health of a child. He discusses essential aspects such as the child's weight, body temperature, respiration, pulse, the conditions of the child's room, nutrition, proper breastfeeding, dietary routines, sleep schedules, bathing and hygiene practices, clothing, handling and cradling, movement, outdoor walks, and the eruption of teeth.

For each activity, Magzhan explains its purpose, benefits, and potential risks for both mother and child. For example, the normal body temperature of a healthy child is 37–37.5°C; however, the temperature of a newborn may fluctuate throughout the day, being lower in the morning and higher in the evening. He emphasizes the importance of the child's room environment, including temperature and lighting. According to Ryumer, the optimal room temperature is 16–17°C, while in Celsius it corresponds to 20–21°C. Adequate lighting in the room is crucial for the child's growth. He advises that windows should face east or southwest to ensure proper sunlight exposure. Magzhan's approach integrates detailed empirical observations with practical recommendations, ensuring that caregivers can provide optimal conditions for the child's physical development and overall well-being [1, 36].

Breast milk is the most essential nutrition for an infant. However, in cases where maternal milk is insufficient or unavailable, alternative feeding methods must be employed. For formula or supplementary feeding, donkey milk or goat milk is preferable; if these are unavailable, cow's milk may be used.

Cow's milk contains a higher proportion of protein and fat, but relatively low sugar content. Therefore, it is necessary to dilute and sweeten cow's milk to make it suitable for the infant. For dilution, three parts of water should be added to one part of cow's milk. The temperature of the milk should be maintained between 35–37°C. To improve palatability, a teaspoon of honey may be added per glass of milk. This approach ensures that the infant receives balanced nutrition while adapting to the available resources, reflecting a practical and scientifically informed methodology for child care [1, 37].

Both international and domestic pedagogical scholars have often opposed the traditional practice of tightly swaddling infants in cradles, arguing that it may hinder proper growth, blood circulation, and digestion. However, in Kazakh culture, cradle swaddling (бесікке бөлеу) is an indispensable national custom deeply rooted in history and identity. Removing this practice would contradict Kazakh cultural heritage.

Traditionally, when placing a child in the cradle, two tight bindings—one around the head and one around the feet—were used, which significantly restricted blood flow. To address this, Magzhan Jumabayev proposed an alternative method: instead of two narrow bindings, a single wide swaddle should be used to wrap the child from head to toe, called "jabu" (covering). This involves tying the swaddle with 6-7 bands on one side, then wrapping it around and tying again on the other side, thus avoiding excessive pressure on the child.

Magzhan noted that this method was innovative and underutilized at the time. Today, this “jabu” technique is recognized as a safer variant of traditional swaddling, reflecting Magzhan’s lasting influence on harmonizing cultural practices with child health [1, 43].

The eruption of teeth is a significant developmental milestone in a child’s growth, often causing discomfort and restlessness. The process of teething is categorized into four stages:

1. Incisors (kurek tic) – There are 8 incisors, which typically emerge between 5 and 12 months of age.
2. Canines (it azu) – Consisting of 4 teeth, these usually appear between 12 and 16 months.
3. Premolars (as azu) – These 4 teeth erupt between 17 and 20 months.
4. Molars (tupki azu) – The final 4 molars emerge between 20 and 24 months.

The names of these teeth correspond to traditional Kazakh worldview and terminology. Additionally, wisdom teeth (akyl azu) appear much later, typically between 20 and 25 years of age [1, 49].

This section discusses the preciousness and mystery of the soul, affirming its existence and significance. To understand the soul, the text refers to the discipline of psychology, which encompasses all branches dedicated to the study of the soul (psyche). It elaborates on the manifestations of the soul and the body, highlighting their differences.

Furthermore, it addresses the types and structure of sensory perception. External senses include sight, hearing, smell, taste, touch, and tactile sensations. These senses enable a person to fully experience and enjoy the surrounding environment. Among these, the sense of hearing is particularly significant due to the auditory stimuli it receives.

Kazakh culture is rich in sounds that influence hearing: the lullabies, songs, and musical pieces sung by parents and grandparents, epic ballads, and folk tales all contribute to the formation of a child’s national consciousness through auditory perception. During the traditional cradle-swaddling period, it is customary to sing lullabies, which is an essential part of the cradle’s purpose.

Even if the child does not understand the words, the sweet voice of the mother or grandmother nurtures the soul and soothes the child to sleep. In his work, Magzhan presents the lullaby as a precious heritage to mothers, emphasizing its importance in spiritual and cultural upbringing.

Furthermore, alongside the lullaby, if melodies, songs, and epic poems are also recited, it would be highly beneficial. According to Magzhan, if one wishes for a child to grow into a fully developed individual and a well-rounded personality, the child should not be deprived of songs, melodies, or music in general. Thus, music provides significant educational value, particularly in the field of national musical art. Any form of national art reflects, narrates, and embodies the history, culture, worldview, and artistic heritage of our people. Therefore, introducing a child to art from an early age fosters holistic development and helps cultivate the child’s national language, spirit, faith, culture, and artistic sensibilities.

The most valuable manifestation of the soul is thought, and the language of thought is speech. Through words, a person accumulates knowledge. Speech serves as a means of communication, and the primary object here is language. There are approximately 7,000–8,000 languages in the world. Among them, the Kazakh language belongs to the group of languages spoken by around 70,000 people. The primary characteristic that defines a nation as a nation is

its language. A nation whose language dies is considered a dead nation. Preserving the national language is the duty of the nation. Magzhan Zhumabaev stated: 'The vast Kazakh steppe possesses a rich and expressive language. Among the contemporary Turkic languages, there is none richer, more structured, or deeper than Kazakh. Turkish children who wish to speak Turkish will inevitably return to the Kazakh language over time. The literary language of the Tatars gradually approaches the Kazakh language year by year. If, someday, the languages of the Turkish children converge and the foundation of that unified language is Kazakh, then the Kazakh people will occupy a central place in the future history of the Turkish nation. We have firm faith that this will come to pass [1, 114].

Cultivating the Sense of Beauty. To develop an appreciation of beauty, a person can derive pleasure from various sources: some from music, others from visual arts, and yet others from poetry. Magzhan Zhumabaev outlines the proper ways to cultivate this aesthetic sensibility:

- Appreciation of natural beauty: A child should experience delight from the creations of nature, developing a sense of wonder and admiration for the natural world.

- Harmony and order in the surroundings: Children should be exposed to organized, harmonious, and clean environments, which fosters tidiness, discipline, and cleanliness in their character.

- Introduction to the arts: Children should engage with music, songs, visual arts, beautiful words, and poetry. They should listen to various musical instruments and learn to play them. Special emphasis is placed on learning to play national musical instruments, which is particularly valuable for fostering a connection with cultural heritage [1, 127].

Moral and Ethical Education of a Person. To cultivate virtuous, benevolent, and sincere character, a person must overcome negative, cruel, and animalistic tendencies and achieve moral freedom. One must have faith in the Creator of the world and perform acts of devotion before this Creator. Such qualities significantly contribute to the preservation and development of humaneness.

At the conclusion of his work, Magzhan discusses what kind of person a child, and more broadly a human being, should strive to become, as well as their place in the world. However, these objectives cannot be realized without the guidance of an educator. Parents and teachers are primarily responsible for this nurturing process, with the teacher's role being especially critical. Since the future of the nation lies in its youth, it is the teacher who shapes these young individuals. Magzhan concludes with a reference to the poetry of Ibrāhīm (Abai), underscoring the enduring importance of moral and ethical guidance:

Ustazdyq etken zhalykpas,

Uiretuden balaga [1, 146].

Although this work was written in the early 20th century, its ideas and recommendations remain highly relevant for contemporary Kazakh society, especially for young future teachers. Although the work is titled "Pedagogy", it also closely engages with psychology, a discipline closely connected to pedagogy, outlining its objectives and tasks. The text provides comprehensive and precise information on all psychological and physiological processes occurring from birth until early childhood.

At the conclusion of our discussion, it is fitting to cite Magzhan Zhumabaev's poem "I Believe in the Youth". Indeed, the future of the nation rests in the hands of young people, and

throughout history, the intellectual elite placed their trust in the youth, entrusting them with the nation's future.

List of References:

1. Zhumabayev M. Works (literary edition). Vol. 2: Poems, epics / Compiled by Zhubaniyazov S. – Almaty: Zhazushy, 2013. – 376 p.
2. Zhumabayev M. Works (literary edition). Vol. 1: Poems, epics / Compiled by Zhubaniyazov S. – Almaty: Zhazushy, 2013. – 376 p.

EĞİTİMSEL-SİNERJİK ÖNEM: GELECEĞİN MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN EĞİTİMİNDE KAZAK ETNOKÜLTÜRÜNDE MÜZİK VE GÜZEL-UYGULAMALI SANATLAR

G. F. Mussabekova-
Kazak National University of Arts named after Kulash Baiseitova
"Music performance education and pedagogy" the program 2nd year doctoral student
ORCID: 0009-0001-4465-9830
gulbaxram.musabekova@bk.ru

G. A. Khussainova-
Kazak National University of Arts named after Kulash Baiseitova
pedagogy candidate of Sciences, PhD, professor
ORCID: 0000-0002-1164-7390,
husainovagulzada@mail.ru

Özet

Makale, mesleki pedagojik eğitim bağlamında etnokültürel eğitim teknolojilerinin uygulanması konularını ele almaktadır. Önemli bir husus, geleceğin müzik öğretmeninin kişiliğinin eğitimi, öğretimi, gelişimi ve onun entelektüel ve yaratıcı yeteneklerinin gelişimi gibi acil görevlerin çözümüne yönelik olup, mesleki oluşumda büyük bir rol oynamaktadır.

Bu makalenin amacı, geleceğin müzik öğretmenlerini yetiştirirken, bir üniversite ortamında modern mesleki pedagojik eğitimin etnokültürel yönünü ele almaktır. Bu yön, Kazak müzik kültürüne alıştırma yoluyla bireyin etnokültürel kimliğinin korunmasını hedeflemelidir. Aynı zamanda, öğretilen şarkıların sözlerinde halkın dekoratif ve uygulamalı sanatlarının unsurlarının (halı dokuma, tekemet basma vb.) zorunlu tanımı ve gösterimi yoluyla öğrencilerin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkaran zorunlu bir koşul seçilmiştir. Bu, Kazakistan'ın, vatan topraklarının tarih ve kültürüne dikkatli bir bakış açısını güncel kılmayı ve geleceğin müzik öğretmenlerinin eğitim, öğretim ve gelişim sürecinde çeşitli sanat türleri arasındaki sinerji sürecinin gösterilmesini mümkün kılmıştır.

Etnokültürel eğitim, muazzam bir pedagojik potansiyele sahiptir, çünkü Kazakların geleneksel kültüründe vatana, doğaya, Karaşanırak'a (yuva), ataların kültürel mirasına sevgi, aileye, emeğe, bilgiye, halk bilgeliğine, manevi ve ahlaki değerlere yönelik değerli bir tutum, modern Kazakistan eğitim idealinin temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleceğin Müzik Öğretmeni, Müzikal Sanat, Kazak Halkının Manevi Kültürü, Pedagoji, Öğretmen Eğitimi, Sinerji, Estetik Eğitim.

EDUCATIONAL-SYNERGETIC SIGNIFICANCE OF MUSIC AND FINE-APPLIED ARTS to KAZAKH ETHNOCULTURE IN THE TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Abstcract

The article considers the issues of implementing ethnocultural educational technologies in the context of professional pedagogical education. An important aspect aimed at solving the urgent tasks of training, educating, and developing the personality of a future music teacher, his intellectual and creative abilities, which plays a major role in professional formation.

The purpose of this article is to consider the ethnocultural direction of modern professional pedagogical education in a university setting when training future music teachers. It should be aimed at preserving the ethnocultural identity of the individual through familiarization with Kazakh musical culture. At the same time, a mandatory condition is chosen that reveals the creative potential of students in the study of Kazakh song creativity by mandatory description and demonstration of elements of folk decorative and applied art (carpets weaving, tekemet basu, etc.) in the texts of the taught songs. This made it possible to actualize a careful look at the history and culture of Kazakhstan, the native land, and the demonstration of the process of synergy between various types of art in the process of training, education, and development of future music teachers.

Ethnocultural education has enormous pedagogical potential, because in the traditional culture of the Kazakhs, love for the Motherland, native nature, karashanyrak (native home), the cultural heritage of ancestors, a value attitude to family, labor, knowledge, folk wisdom, spiritual and moral values form the basis of the modern Kazakhstani ideal of education.

Keywords: future music teacher, musical art, spiritual culture of the Kazakh people, pedagogy, teacher training, synergy, aesthetic education.

In the context of professional pedagogical education, the implementation of ethnocultural educational technologies is an important aspect aimed at solving the urgent tasks of training, educating, and developing the personality of a future music teacher, his intellectual and creative abilities, which plays a major role in professional formation.

The purpose of this article is to consider the ethnocultural direction of modern professional pedagogical education in a university setting when training future music teachers. It should be aimed at preserving the ethnocultural identity of the individual through familiarization with Kazakh musical culture. At the same time, a mandatory condition is chosen that reveals the creative potential of students in the study of Kazakh song creativity through the mandatory description and demonstration of elements of folk decorative and applied art (carpets weaving, tekemet basu, etc.) in the texts of the taught songs. This made it possible to actualize a careful look at the history and culture of Kazakhstan, their native land, and the demonstration of the process of synergy between various types of art in the process of training, educating, and developing future music teachers.

The content of ethnocultural education, in our opinion, is focused on the following important characteristics that characterize the modern Kazakh ethnocultural professional pedagogical space:

1. Basing on the fundamental foundations of folk philosophy, history, culturology, pedagogy, socio-cultural activity. Obtaining an expanded course of knowledge through elements of local history, integrating and systematizing the scattered ideas of future music teachers about the culture, life, customs and traditions and historical events of Kazakhstan, identifying the individual with his centuries-old culture.

At the same time, the Kazakh ethnocultural educational component acts as a necessary structural element of educating the multicultural personality of the future music teacher, contributing to the active involvement of participants in the interaction in changing value ideals aimed at preserving the originality of society, the uniqueness of its own culture, and revitalizing the spiritual culture of the native land [18].

2. To fully demonstrate the wealth of the Kazakh national culture (traditions and lifestyle of the people, folk wisdom, spiritual goals and values, social norms of behavior), to contribute to the formation of national consciousness, to the assimilation of the values of native, Kazakh, world cultures by young people, and to the preparation of future music teachers for a deep understanding of the philosophical and cultural space.

3. To transition from traditional teaching to alternative technologies (master classes; elements of local history; author's schools, etc.).

4. To provide favorable conditions for the constructive interaction of students in the musical and pedagogical process.

In our opinion, ethnocultural education has enormous pedagogical potential, because in the traditional culture of the Kazakhs, love for the Motherland, native nature, karashnira (native home), the cultural heritage of ancestors, a value attitude to family, labor, knowledge, folk wisdom, spiritual and moral values form the basis of the modern Kazakhstani ideal of education.

The ethnocultural features of the modern educational policy contribute to the deep immersion of students in the study of ethnoculture within the framework of higher education disciplines and encourage them to constantly work in creative, initiative, search and research styles.
“Life is an ocean, time is a wave” [7, p. 337], as the great Kazakh thinker, poet, composer, translator Abai Kunanbayuly said, and the smooth sailing of a ship on the river of life requires great dexterity. The musical culture of the Kazakh people, with its content full of philosophical synthesis, history, height of spirit, aesthetic and emotional taste, the idea of God, and practical and customary activities that have a special influence on regulating the quantitative sphere of life, occupies a significant place in the spiritual identity of the ethnos.
Kazakh music is one of the brightest manifestations of the civilization of horse-riding nomads and the Turkic culture in general. The emergence and formation of Turkic musical culture is particularly evident in the deep-rooted traditions and indigenous qualities of Kazakh music.
As a son of the great steppe, he led a nomadic lifestyle, preserved the heritage left by his ancestors like the whites and blacks of his eyes, and passed on his knowledge, philosophical beliefs, customs and traditions, along with the life experience he had gained in raising his descendants, along with the daily work of his children.
The lifestyle of the Kazakh people, who considered raising livestock to be their ancestral profession, was closely connected with nature. They produced their food, their means of transportation, their clothes, their homes, their daily household items, etc., all from livestock. Having mastered the secrets of Mother Nature so well, the Kazakh people spared no effort in predicting the weather, knowing the time of migration, the equinox, and choosing a comfortable place for livestock.

And their lifestyle, beliefs, and understanding were covered and expressed in sacred songs and art. The Kazakh people did not teach each art form to a separate generation, but rather closely connected it with each other, and adjusted it in the process of using it in everyday life. In this regard, we decided to use the term "synergetic" connection, combining all its values.
The term "synergetics", which draws attention to and explains the harmony of the interaction of parts in creating a single structure, comes from the Greek word "suppeggeia" - "friendship", "unity".
In the "Big Encyclopedic Dictionary" "synergetics" is defined as "a scientific direction that studies the relationship between structural elements (internal systems) that arise in open systems due to the intensive (flowing) exchange of matter and energy with the environment in unbalanced conditions" [2, p. 418].
In our case, it is the study of the synergy of musical material associated with decorative and applied arts.
For our study, it is important to define "synergy" as a new worldview concept of the ethnoculture of the Kazakhs in its global evolution. In the Philosophical Dictionary [10, p. 618-619].
"Synergetics is a modern theory of self-organization, a new worldview that connects the study of the phenomena of self-organization, nonlinearity, equilibrium, global evolution with a new approach to life.
The definition proposed by the German scientist, physicist Hermann Haken is widely used in the scientific literature. Synergetics, in his opinion, is "the cumulative collective effect of the interaction of many internal systems, leading to the emergence of stable structures and self-

organization in complex systems." Self-organization processes occur through the reorganization of existing ones and the creation of new connections between the elements of the system. It is hoped that synergetics will contribute to mutual understanding and the further development of seemingly completely different sciences [16, p. 382-383].

The question of how we educate the younger generation in the field of education and how we can contribute to the full development of the personality is currently an urgent issue.

It would be an exaggeration to say that the traditional arts of the Kazakh people, which have been preserved in their purest, most pure form for centuries, and passed down from generation to generation, are the most effective of the answers to this question.

It is clear that educating, training and developing the younger generation on the basis of our national values, the path to their revival has opened up today, will have a great impact on the formation of the ideological unity of the future Kazakh society.

The Law of the Republic of Kazakhstan "On Education" states and establishes: "The necessary conditions for education aimed at the formation, development and improvement of the individual on the basis of national and universal human values, achievements of science and practice" [20]. Accordingly, the following ethnocultural generalization was important for our study. "If you want to improve your country, improve your cradle," as the saying goes, in the era of rapid development of modern technology and economy, the revival and application of our national education, which was almost abandoned only yesterday, based on the traditions of our nation in the upbringing of generations, is rapidly developing.

Historically, according to the traditions of Kazakh family education, "the concept of family for Kazakhs is sacred." Family is a house that a person enters when he is born, where he is surrounded by a wide open door, where he grows up, grows up, and achieves his potential. The most sacred golden cradle in which to create. The upbringing he receives in the family, the growth of a person's mind, the development of his intellect, the good and bad deeds and actions he sees in his family, all of which obviously affect the child's feelings and consciousness. A child who has seen the love and upbringing of his father and mother, who has learned and absorbed the arts known to both parents, is very likely to follow this way of life in his own family in the future [8, p. 128].

Historically distinguished, national forms of folk art include: crafts, hunting, kuy, traditional songs, poetry, and herding, which are widely used in the Kazakh way of life. In any art form, one can observe the way of life of that country, its philosophical, artistic thought and aesthetic taste, beliefs, traditions, worldview, and the socio-historical periods it has experienced.

For example: in Kazakhs, life itself is called a "round world" and the symbolism of the circle is widely used, folklore and poetry, architecture and crafts, round-shaped yurts and products, household items (mattresses, jugs, dishes, etc.), even the sacred seven-layered dish (seven loaves), the round shape found in the structure of songs and kui, the moon and sun, which are worshiped religiously, the sky, and handicrafts reveal the secrets of a certain historical period, linking and synthesizing these types of art [3, p. 12].

Although there were no public institutions specifically engaged in child education in the former Kazakh steppe, from the first day of life, the baby in the cradle was raised by singing lullabies, kui, songs, and after being taken out, by telling him "black ears" (to hear), and then by reciting lullabies, kui, songs, and forty-five poems, fairy tales, and after he was older, by telling him stories, tales, stories, oratorical words, and epics. "Eight-sided, one-eyed", "Seven arts are not

enough for a man", "Don't be a father's child, be a human child", "Artistic never dies" can be seen in the way the Kazakh people taught their children.

Through family education, the human race is endowed with intelligence, wisdom, faith, and morality, which later become unchangeable qualities. As a girl grows up, she is educated in labor - she helps her mother with household chores, and a boy learns animal husbandry, hunting, etc. from his father [4, 5 p.].

There is a proverb that says "See your mother - take your daughter." As an example, a girl who begins to master crafts with her mother's words and teachings, while singing and listening to kui, can learn to make kurak, weave, spin urchyk, carve, press felt, make tekemet, embroider, weave rugs, etc. The combination of two types of art, which led to the effective completion of the work [4, 6 p.].

At present, it can be said that there are almost no kuis and songs dedicated to a particular type of craft among the Kazakh people. However, if we look at the few kuis that have reached us, we can see a tendency to create special kuis, often arising in connection with a certain event or in a situation that impressed a true artist.

An important aspect of modern professional pedagogical education is the development of ethical and aesthetic consciousness in future music teachers based on knowledge of the values and laws of folk art and culture, the foundations of spirituality and morality.

This is evidence of public interest in traditional song creativity and its traditional musical heritage: traditions, customs, and performance on the dombra instrument, which is synergistically connected with national needs, including colorful elements of imagery found in kuis.

Thus, the folk song "Sirke gondyrgan Akzhele" is the pinnacle of Kazakh jewelry art, a very complex technique in which a delicate relief is made by making a piece of silver the size of a millet and attaching it to a bracelet worn on the hand or to the surface of a ring (singa) [13, p. 10]. Among the people, a performance that understands the song and immerses itself in the song with the heart is called "sirke gondyrgan tartu". Like a jeweler, a dombra player develops the song in his own way and transforms it with various patterns, and when he sings it, he is praised and applauded, saying, "Pah, beu, shirkin, a real master kuishi who attaches vinegar!" [12, p. 61].

In his work "Key of Centuries" by the prominent Kazakh music researcher, conductor, composer, and professor Akhmet Zhubanov, "There is a series of kuis called "Akzhelen" in the treasury of Kazakh folk music. The history of their appearance is told by dombra players as follows. In the past, there would be a dombra player named Akzhelen. Since the Kazakhs count sixty-two veins, she would continue to play the kuis until all sixty-two veins were removed." For example, "Altynay's Akzhelen" is sometimes called "Betashar Akzhelen." According to legend, when a girl gets married, she covers her face with a new white scarf or white cloth, and when she becomes a bride, she covers her face with a new white scarf or white cloth, and when she becomes a bride, she covers her face with a new white scarf or white cloth [5, p. 246].

In the legend of the famous kuish Oskenbai's "Ingai Tokpe" kui, "The great sand-covered Sanki, who was passing by the rich spider web, criticized Oskenbai and said, "Please join my daughters who weave this web in your kui," and the kuish immediately sat down and composed a new kui that had never been heard before [11, p. 381-382].

For example, the kuis, which are presented in the manner of the composer and kuist Dina Nurpeisova, have a high ethnocultural educational potential, and the way Dina Nurpeisova performs the kurchik spinning method using the movements of the right hand in the "Nauysky" position, which sometimes shows the reason why this kui is called "Urchyk tokpe" [14, p. 162]. We note that in the folk kui "Kenes" legend, it is a short kui that tells about the respected elders and bi-bolys of the village sitting on a white felt, gathering and forming a council [6].

Mukhtar Magauin in his work "The Alphabet of Kazakh History" wrote that "during the khan election ceremony, the khan is seated on a white felt, and four young men hold the four corners of the felt and lift it up to the shoulders and honor it" is equivalent to the ceremony of enthronement [9, p. 15].

And through the sentences found in the texts of household songs, we find sentences dedicated to the best works of craftsmanship. In general, we notice that labor songs compose their own lyrics to the music of a certain song, embellish it with the art of poetic imitation, and produce the text of the song without disturbing the melody of the song. For example: The folk song "Saulem ay" has the same melody in each region, but the text is found in different versions.

The Kazakh people memorized the songs and moods they liked by seeing and hearing them, and they performed them in a way that they could express and change, and in scientific terms, they learned them in an authentic way [15].

In the folk song "Dedim ay au", thanks to the text of this song, we notice that Kazakh art, including the model of printing or making a tekemet, is described with the beauty of nature, and the high value is placed on the product [1, p. 39].

Like an apple tree blossom
Like a tree trunk
The seasons are passing
You and I are not aware of it.

In the folk song "Flowers of the Moon" [1, 36b]:

My village is moving away to the muddy lake,
The wind is blowing, the beshpet is beating its bell.
If you leave, the wind is far away,
Don't cry for me, my dear.

In the lyrics of the song "Atameken" by the Soviet and Kazakh composer, People's Artist of the Kazakh SSR Iskender Hasangaliyev, the lyrics of which were written by the folk writer of Kazakhstan Kadyr Myrza Ali, he compares his love for his homeland, especially his homeland, the soil of his homeland, the green grass, to a carpet woven by Mother Nature herself [19, 70b].

Green meadow, fluffy carpet, blue carpet.
I roll around on the blue carpet a lot, I laugh a lot.
The breeze that caresses my forehead.
I know that the Kazakh is the palm of my hand.

The text of the folk song "Kyz" mentions one of the types of handicrafts - silk spinning, among several types of spinning [1, p. 69].

White silk, red silk, I will spin,
I will run under the golden throne.
When I leave, I will wear a hat to your village,
I will write a letter and send it from a swallow.

The process of giving high marks to the most beautiful handicrafts, which are the basis for the works of a poet, singer, and musician, is valued among the country's artists.
At the same time, the mechanisms of ethnocultural education are conditions for natural performance interpretation based on the provision of professional ethnocultural knowledge for the development of future teachers within the framework of musical and pedagogical education in universities [17].
The study of ethnocultural phenomena in Kazakhstan is the main condition that contributes to the disclosure of the creative potential of future music teachers in the profession. Educational institutions play a special role here. Ethnocultural education is implemented at all levels of education: in kindergartens, schools, secondary vocational education and higher education, as well as in the system of professional development of music teachers. The tasks of revitalizing folk traditions and customs are closely related to the education of future music teachers at the university, the formation of national consciousness in them, and the implementation of the principle of ethnocultural education based on the values of the Kazakh national culture and the process of synergy of related art forms.

References

1. Baibosynov K., Syr Sanguk. Anthology of Kazakh songs. Astana. 2016. - 616p.
2. Great Soviet Encyclopedia / editor-in-chief Prokhorov A.M., Moscow. Publishing house "Soviet Encyclopedia" 1976. - P. 670.
3. Burkitbaev T., Ornamental art - our precious treasure in the upbringing of generations // National education / editor-in-chief, Zhakupova M.B. №1. 2008. - 12-15p.
4. Zhuzeeva K., Induction of students to decorative and applied arts - the basis of national education // National education / editor-in-chief, Zhakupova M.B. №1. 2008. - 329p.
5. Zhubanov A.K. Key of the Centuries. "Dyke - Press" publishing house, 2002. - 325p.
6. Kenzhaliev I. Zhigerli kuyler / "Kazakh literature" magazine. 1975, October 12.
7. Kunanbayev A., Works. 1 volume. Almaty: KazMemKAB, 1961. - 446p.
8. Anthology of Kazakh educational thought / Compiled by K. Zharykbayev, S. Kaliyev., - Almaty: Rauan, 1994. - T. 1. - 320 p.
9. Magauin M., Alphabet of Kazakh history. - Almaty.: "Kazakhstan" 1997. - P. 214.
10. The newest philosophical dictionary / comp. A.A. Gritsanov. - Mn.: Izd. V.M. Skakun, 1998. -P. 896.
11. Seidimbek A. His works are in six volumes: 3 volumes. Kazakh state art. - Astana.: Foliant, 2010. - 832 p.
12. Combing Akseleu. Kui genealogy. Almaty., 1992. - 222 p.
13. Stopped by A.E. 62 Akzheleni St. of Atyrau. Almaty.: "Olke", 2000. -159 p.
14. Toktagan A.E, Toktagan A.A. Kuishi Dina. Pulling-Greeting. - Almaty.: "Asia - Channel", 2011. -170p.
15. Turumbetova A.E. Traditions of Kazakh dombro performance in the conditions of institutionalization of modern education // Musical world of nations / Sost. V.R. Dulat-Aleev, A.A. Sokolskaya; Kazan. Mr. conservatory. - Kazan, 2020. - S. 60–75.
16. Hacken G., Synergetics. Moscow., "Mir" 1980. - S. 405

17. Husainova G.A., Tapenov D.T., Kozhebaev D.E., Zhumasheva A.E. Actualization of local knowledge competence in the process of training a musician-pedagogue in a university // Problems of musical science / Music Scholarship. 2021. No. 1. S. 203-212. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.203-212.
18. Husainova G.A., Kozhebaev D.E. Musical regional education in Kazakhstan: understanding and use of music teachers // Culture and art: traditions and modernity: material VIII Mezhdunar. science and practice conf. / pod.ed. N.I. Baskakova; CHGIKI. Cheboksary, 2020. S. 141-146
19. Hasangaliyev E. Fatherland. Almaty.: "Art", 1981. - 96 p.
20. https://adilet.zan.kz/kaz/docs/Z070000319_ Law of the Republic of Kazakhstan on Education.