



İNÖNÜ
ÜNİVERSİTESİ

50.
yıl



"Tarihi Yeniden Bütünleştirmek"

"To Unify the History Again"

Uluslararası Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu
International Culture, Art and Communication Symposium



Tam Metin Kitabı

Proceedings Book

ISBN: 978-605-9945-52-3

9-10 Mayıs/May 2025

Çevrim İçi



<https://uksanil.bayburt.edu.tr/>

UKSANİL 3

3. Uluslararası Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu

3. International Culture, Art and Communication Symposium

TAM METİN KİTABI

Proceedings Book

Ed.

Doç. Dr. Bülent POLAT

Temel Erişim Kaynağı / Main Accessing Source: uksanil.bayburt.edu.tr

Tüm hakları saklıdır / All rights reserved

“İçerikteki yazıların yasal ve etik sorumluluğu yazar(lar)ına aittir.”

“The legal and ethical responsibility of the articles in the content belongs to the author(s).”

ISBN: 978-605-9945-52-3

Bayburt Üniversitesi

Yayın numarası / Publication number:51



DÜZENLEME KURULU

ONURSAL BAŞKANLAR

Prof. Dr. Nusret AKPOLAT – İnönü Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Mutlu TÜRKMEN – Bayburt Üniversitesi Rektörü

DÜZENLEME KURULU BAŞKANLARI

Prof. Dr. Bilal ALTAY – İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Sedat MADEN – Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanı

DÜZENLEME KURULU

Prof. Dr. Ahmet YATKIN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Derya ŞAHİN – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Prof. Dr. Cemal YURGA – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Prof. Dr. Eyüp Fahri KESKENLER – Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Prof. Dr. Gökhan AKSOY – İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Prof. Dr. Mevlüt AKYOL – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Meysem SAMSUN – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Doğan AKBULUT – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Ümit YILDIRIM, Bayburt Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi

Doç. Dr. Savaş KESKİN – Bayburt Üniversitesi

Doç. Dr. Bülent POLAT – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL – Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Ekin Su KUZU – Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Gökhan KÖMÜR – Bayburt Üniversitesi, SHMYO

Doç. Dr. Kürşad KARA – Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Mustafa DEMİR – Bayburt Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Necati ÇOBANOĞLU – İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sadık ÇALIŞKAN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Adem ÖCAL – Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Ersin AYCAN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Kocaeli Üniversitesi, GSF

Dr. Öğr. Üyesi Murat Gürbüz – Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuğrul Gökmen ŞAHİN – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Emrullah BANAZ – Bayburt Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Dr. Fatih KARAKAYA – MEB

Öğr. Gör. Ahmet Nadir ÖZKUL – Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Öğr. Gör. Ümit ÖZ – Bayburt Üniversitesi, SHMYO

Öğr. Gör. Osman CANAN – Bayburt Üniversitesi, KİK

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK – Bayburt Üniversitesi, TBMYO

Öğr. Gör. Umut Barış USTABULUT – Bayburt Üniversitesi TBMYO

Öğr. Gör. Yavuz Kaan KONUK – Bayburt Üniversitesi TBMYO

Arş. Gör. İlknur EMİR – Bayburt Üniversitesi STF

Arş. Gör. Şevval Nur ŞEN – İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Arş. Gör. Nur UZUNER – İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi



BİLİM KURULU

Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU – Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ali SEYLAN – Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Murat KIRIK – Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Anna Calluori HOLCOMBE- University of Florida
Prof. Dr. Aslı YURDİGÜL – Atatürk Üniversitesi / Kırgızistan-
Türkiye Manas Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN – Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ayça ÇEKİÇ AKYOL– İnönü Üniversitesi, İletişim
Fakültesi
Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Besim YILDIRIM – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Birsan ÇEKEN – Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent SALDERAY – Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Byoung Il SUN – Namseoul University
Prof. Dr. Can KARAHAN – Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL – Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay AKENGİN – Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İNAM KARAHAN – Ondokuz Mayıs
Üniversitesi
Prof. Dr. Erol KILIÇ- Üsküdar Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ – Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN – Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Göksel GÖKER – Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Haluk ZÜLFİKAR – İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Hasip PEKTAŞ – İstanbul İstinye Üniversitesi
Prof. Dr. Hüsamettin KOÇAN – Baksı Müzesi
Prof. Dr. Katarina DORDEVIC– University of Nis
Prof. Dr. Kazimierz PAWLAK – Wrocław Academy of Fine Arts
Prof. Dr. Martin BAEYENS – Gent Royal Nice Academy of Arts

Prof. Dr. Mehmet Gökhan GENEL – Yalova Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU – Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Serdar ERCİŞ – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI – Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Metin EKER – Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Murat GÜREŞÇİ – Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Neslihan KIYAR – Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Nevzat KAYA – Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nural İMİK TANYILDIZI – Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Pınar ARAS – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN – İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ – Kocaeli Üniversitesi
Prof. Süreyya TEMEL – Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Şükrü SİM – İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Teymur RZAYEV – Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Vedat ÇAKIR – Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Vesile ÇAKIR – Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL – Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ömer ALANKA – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Seval YAVUZ -Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Cüneyt KURT – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Seher KURT – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Alper YILMAZ– İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Dilar Diken YÜCEL – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Fırat ADIYAMAN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR – İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN – Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. M. Barış YILMAZ – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Nurcan YILMAZ – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Ozan KOCABAŞ – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Özgür KILINÇ – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Pavel PISKLAPOV – South Ural State University
Doç. Dr. Sadık ÇALIŞKAN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Zafer LEHİMLER – Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Zehra Canan BAYER – Kocaeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ersin AYCAN – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Ö. Faruk YÜCEL – İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer AYGÜN – Galatasaray Üniversitesi

DÜZENLEME KURULU BAŞKANLARINDAN

Sempozyum temel başlıklarımız olan kültür, sanat, eğitim ve iletişim konularına, iki temel kavram eşliğinde bir giriş yapmak ve belki de en önemli toplumsal sorumluluğumuz olan ‘kolektiflik’ duygusuna dikkat çekmek istiyoruz. Çünkü bir süreç olarak tecrübe etmeyi sürdürdüğümüz post-deprem, yani deprem sonrası olgusu, çoğu zaman kendi tarihselini, toplumsalını, hukuksalını ve kültür bağlamını kuran bir karşı-güçtür. Bu güce karşı koymak için kültürün, sanatın ve iletişimin merkezde yer aldığı bir üretkenlik üzerine ortak akıl yürüten insanların emek gücüne katılmaktan kıvanç duyuyoruz. Çünkü çağımızın en değerli üç kurtarıcı ve onarıcı kavramı olan sürdürülebilirlik, kapsayıcılık ve dirençlilik; sempozyumumuzun bilimsel ve sanatsal ufkunu teşkil eden sac ayaklarıdır.

Öncelikle hayatın tabiat olarak ikiliğine dayanan bir toplumsal özetleme yapmak isteriz. Beden ve ruh ikiliği, iyi ve kötü ikiliği, hukuksal ve hukuksal olmayan ikiliği ve sağlıklı ve sağlıksız ikiliği olarak bir tezatı düşünebiliriz. Ancak ikilikler her zaman tezatı değil, bazen bütünleşmeyi ifade ederler. Örneğin kadın-erkek ikiliği, anne-baba ikiliği, duygu-akıl ikiliği bu bağlamda düşünülebilir. Ben de tam olarak bugün, çözüm inşa etmeyi umut ettiğimiz ve hedeflediğimiz ortak akıl ile ortak duyguların tamamlayıcı etkisi üzerine bazı müşahedeleri siz değerli katılımcılar ve konuklarla paylaşacağız.

Antik Yunan’dan bu yana demokrasinin ve birlikte yaşama amacımızın kurucu gücü olan kamusal alanın güvencesi sayılan ortak akıl, salt bir rasyonelliğe mi indirgenmelidir yoksa toplumun belleğinden ve bilincinden beslenen kadim bir sezgiye ve ortak duygulara mı dayanmalıdır? Akıl, yani bilinen kavramsal adıyla logos ve duygu, yani bilinen kavramsal adıyla pathos. Bu iki kavram, birbirlerinden yoksun olduklarında ya akla dayanan bir kötülük ya da kontrolsüzlüğe dayanan bir duygusal çöküş her daim insanlığın en önemli hayat gerçeği olmuştur. Oysa deprem gerçeği bizlere net olarak göstermiştir ki dayanışma seferberliği ortak akılla ortak duyguların bütünleşmesiyle mümkün olmuştur. Empati dediğimiz, başkalarının duygularını hissetmek olmaksızın başkaları için akıl yürütebilir miyiz?



DÜZENLEME KURULU BAŞKANLARINDAN...

Sempati ağları ile kurulmuş bir toplum, farklı duygulardan olanlara her zaman yabancı ya da düşman olur. Oysa bizim medeniyetimiz tam olarak sözünü etmeye çalıştığımız akıl ve duygu birlikteliğinin birikimidir. Deprem zamanında hasıl olan milletçe seferberliğimiz bu birikimin akıl-duygu ortaklığında yükselen dışavurumdur. Bizleri bugün bir araya getiren, her şeyden önce empati duygularımızın vicdanlarımızda yankılanan çağrısıydı. Bu aşamada akılla bütünleşmesini sağlayacak olan duygumuz, toplumsal özdeşleme ve kenetlenme gücümüzün ihtiyaç duyduğu ruhu canlı tutacaktır. Bizler teoriyi pratikle bütünleştirmek, akılı duyguyla bütünleştirmek ve geçmişi gelecekle bütünleştirmek üzere tüm farklarımızla bir aradayız, bütünüz ve özdeşiz. İnsan olma özdeşliği, insanlığımızın evrensel ödevlerinde bizleri sorumlu kılıyor ve bu sorumluluğu sizlerle paylaşarak tarihsel bir rolü üstlenmekten memnuniyet duyuyorum.

Toplum olmak için ihtiyacımız, başkasını düşünme, başkasıyla aynı duyguda olma, başkası için dileme ve başkası için dua etmekten başka ne olabilir ki? Kişinin en büyük öz-düşüncesi ve öz-duygu yoğunluğu, aslında herkesin başkasını da düşündüğü bir toplumsal duyu ile güvende olacaktır. Aksi halde yalnızca kendi için düşünen ve duygulanan her birey, başkasını düşünmeyenler tarafından sürekli tehdit edileceği için her zaman kendini savunmak zorunda kalacaktır. Bugünü benim için çok değerli kılan gerekçe de budur. Başkaları için bir araya gelerek, ortak akıl ve ortak duygu üreten insanların geleceğe dair verdiği güvenden daha önemli bir manevi dayanağımız yoktur.

Tarihi yeniden bütünleştirmek temasına adanan bu sempozyum, bizi biz yapan insanlık değerlerimizin her türlü doğal ve toplumsal afet karşısında bütünleşmek ve kenetlenmek için bir çıkar yol olduğunu hatırlatması bakımından önemlidir. Öyle ki, sempozyumumuza ulusal ve uluslararası katılanlar dahil olmak üzere 80 bildiri ve 105 sanat eseriyle örülen bu zengin ve çeşitlilik içeren kolektif, 60 farklı üniversiteden ve bağımsız sanatçılardan yaklaşık 250 insanın hayal ve akıl gücünü insanlığın evrensel sorunlarına çözüm arama yolunda bir araya getirme kudretine erişmiştir. Böylesine kapsayıcı, sürdürülebilir ve çeşitlilik arz eden bir kolektife başkanlık yapmaktan kıvanç duyuyoruz.

Prof. Dr. Bilal Altay ve Prof. Dr. Sedat Maden



İçindekiler

Sosyal Medyada Afet İletişimine Yönelik Makalelerin Haritalandırılması, Görselleştirilmesi ve Yorumlanması [1-11]

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ, Doç. Dr. Serpil KIR ELİTAŞ

Post-insan ve Onun Yeni Zevk Organları: YouTube’da Apparatus Fetişizmi ve Video İçindeki Uzmumuz Olarak Mikrofon [12-20]

Doç. Dr. Savaş KESKİN

Panoptikon Kuramı Bağlamında Modern Dijital Dizilerde Gözetim ve İktidar: “The 8 Show ve Alice in Borderland Örneği [21-32]

Arş. Gör. Büşra URLULAR, Arş.Gör. Edanur BAYTAK SULUBAY

Seramik Sanatı ve Eğitim Üzerine Katkıları [33-39]

Doç. Dr. Serap ÜNAL

Türk Baskıresim Sanatında Anadolu Kültürünün İzlerini Taşıyan Baskıresimler [40-48]

Öğr. Gör. Dr. Rabiha ARSLAN YILDIRIM, Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY, Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

Fotoğrafın Ekolojik Anlatısı: Çevresel Sorunları Görselleştirmek [49-70]

Halime Şule ARMUTÇU, Doç. Dr. Murat Han ER

Kriz Haberciliği Bağlamında İstanbul Depreminin Ulusal Basında Sunumu [71-83]

Arş. Gör. Edanur BAYTAK SULUBAY, Arş. Gör. Büşra URLULAR

Türk Sinemasında (Yeşilçam) Müzikal Devrim: 1950-1960 Dönemi [84-96]

Mustafa BARAN, Prof. Cemal YURGA

Yerel Belleğin Koruyucusu: Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi’nde Kültürel Süreklilik [97-105]

Merve KAPLAN YILDIRIM

Logolara Yansıyan Somut ve Somut Olmayan Kültürel Değerler (Malatya Belediye Örneği) [106-122]

Doç. Dr. Sevtap KANAT

Doğuştan Görme Engelli Ressam Eşref Armağan’ın Sanatsal Varoluş Serüveni [123-131]

Sevilay SARUHAN, Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN

Toplum ve Sanat Arasındaki Diyalektik İlişki: Pandemi Dönemi Kültür Üretimi ve Değişen Sanat Tarihi [132-157]

Neslihan AVCI, Doç. Dr. Ezgi TOKDİL



İçindekiler

İletişim Kuramları Üzerine Bir Diyalog: Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli Arasındaki Etkileşim [158-172]

Doktorant Canan SARIOĞLU AKBULUT

Cities: Skylines Oyunlarında Grafik Kullanıcı Arayüzü Değişiminin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi [173-184]

Arş. Gör. Cihangir EKER

Sergey Parajanov'un "Narların Rengi" Filminin Bütüncül Sanat Anlayışı Açısından Değerlendirilmesi [185-194]

Prof. Ali Asker BAL

Sanat Organizasyonları ve İletişim [195-206]

Prof. Cemal YURGA, Mehmet Cem YURGA

Disiplinlerarası Yaklaşımla Cleas Oldenburg Eserlerinin Mimari Yapılarla Olan İlişkisi [207-212]

Gürkan TANRIVERDİ

İç Mimalıkta Sonsuz Tasarım Süreci: Bitmeyen Yapılar ve "La Sagrada Famillia" Örneği [213-223]

Esra AKYAZI KALAFAT

Marina Abromavic ve 0 Ritimle Bedenin Sınırları [224-231]

Gül AYGÜNEŞ

Sokak Sanatında Fotoğraf: JR Eserleri Üzerinden Bir İnceleme [232-237]

Emre ŞENEL

Yayın Grafiği Tasarımı Ürünü Olarak Gelenekselden Çağdaş Kitap Kapağı Tasarımının Tipografik Bağlamda Dönüşümü [238-242]

Özlem YILDIRIM

Üniversite Öğrencilerinde Sosyal Medya Bağımlılığının Psikolojik Yansımaları ve İletişim Becerilerine Etkileri [243-255]

Dr. Öğr. Üyesi Nargis ÖZGEN

İlyas Repin'in "Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları" Tablosunun Göstergebilimsel Açıdan Çözümlemesi [256-266]

Prof. Ali Asker BAL





Sosyal Medyada Afet İletişimine Yönelik Makalelerin Haritalandırılması, Görselleştirilmesi ve Yorumlanması

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, turkerelitas@mku.edu.tr

Ordic: 000-0001-8018-1208

Doç. Dr. Serpil KIR ELİTAŞ

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, serpil@mku.edu.tr

Orcid:0000-0002-6653-6102

Özet

İçinde bulunduğumuz dijital çağda, yaşama dair tüm argümanlar melez bir hal alırken özellikle dijital çağın en önemli çıktılarından biri olan sosyal medya zamansızlık ve mekansızlık özelliği ile yüksek hacimli bir veri merkezi özelliği kazanmıştır. Bu özelliğin yanı sıra sosyal medya, ani ve hızlı karar alma ve bu kararların hızlıca iletilmesi noktasında önemli bir amaca da hizmet etmektedir. Dijitalleşmenin arttığı bu çağ küresel çapta krizlerinde yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Bu küresel krizler her ne kadar merkezi bir noktadan yönetilse de sosyal medya da bu krizlerin yönetiminde etkin bir rol üstlenebilmektedir. Özellikle Afet dönemlerinde ani ve sürekli şekilde dolaşıma sokulan ve yüksek etkileşimli enformasyon ve dezenformasyon merkezi haline de dönüşebilen sosyal medyanın, etkili kriz müdahalesi için gerekli olan yorumlamaları engellediği bilimsel çalışmalarla desteklenmektedir. Bu bağlamda çalışma küresel bir kriz sınıflandırılması içinde yer alan afet olgusunun sosyal medyada yer almasına yönelik bir bilimsel haritalama, görselleştirme ve yorumlamaya odaklanmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, afet iletişimde karar alma süreçlerine yardımcı olmak amacıyla sosyal medya kullanımını bilimsel temelli analiz etmekte ve görselleştirmektedir. Çalışma kapsamında Scopus veri tabanından elde edilen 309 doküman RStudio programı kullanılarak incelenmiş ve elde edilen bulgular sınıflandırılarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler; Afet iletişimi, Sosyal medya, Kriz yönetimi, RStudio

Mapping, Visualizing And Interpretation Of Articles On Disaster Communication In Social Media

Abstract

In the digital age we are in, while all arguments about life have become hybrid, especially social media, one of the most important outputs of the digital age, has become a high-volume data centre with its timelessness and spacelessness. In addition to this feature, social media has become a high-volume data centre with its timelessness and spacelessness feature. It also serves an important purpose in communicating decisions quickly. This era of increasing digitalisation is a period of intense global crises. Although these global crises are managed from a central point, social media can also play an effective role in the management of these crises. It is supported by scientific studies that social media, which can also turn into a highly interactive information and disinformation centre, especially in times of disaster, prevents the interpretations necessary for effective crisis intervention. In this context, this study focuses on a scientific mapping, visualisation and interpretation of the disaster phenomenon, which is classified as a global crisis, on social media. Therefore, this study scientifically analyses and visualises the use of social media to assist decision-making processes in disaster communication. Within the scope of the study, 309 documents obtained from the Scopus database were examined using the RStudio programme and the findings obtained were classified and interpreted.

Keywords; Disaster communication, Social media, Crisis management, RStudio

Giriş

Afetler insan kaynaklı dış etkenler ya da doğal nedenlerden dolayı ortaya çıkan tahrip edici, yıkıcı ya da olumsuz anlamlarda değiştirici tüm olayların açıklanmasında kullanılan bir kavramdır. Literatürde olumsuz bir anlam ifade eden bu kavramın meydana geldiği habitatta oluşturduğu tahribat çevreye zarar vermesinin yanın da o çevrede var olan yaşamsal döngüye de zarar verebilmektedir. Varol ve Gültekin'e (2016, s. 1432) göre ortay çıkış sebepleri olarak

doğal, teknolojik ve insan kaynaklı olan ve tehlike düzeyi türüne göre yüksek olabilen afetler, her canlıyı dolaylı ve doğrudan etkileyebilmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de afet ile mücadelede etkin kurumlardan biri olan AFAD’ın konuyu ele alış ve tanımlaması da afet kavramına yönelik yapılan tüm tanımlama ve açıklamalarla benzerlik göstermektedir. Afet’in en önemli özelliği genellikle nerede ve ne zaman ortaya çıkacağının belli olmamasıdır. Bunun yanı sıra beklenmedik bir şekilde ortaya çıkabilen bu istenmeyen durum genellikle ulusal kaynakların müdahale etmesi zaruriyetini de doğurabilmektedir (AFAD, 2012).

Afetler ortaya çıkış sebepleri her ne kadar zamansız olsa da ortaya çıktığı alanda yaşam döngüsüne zarar vermemesi ya da en az zararla karşılaşılabilmesi temel beklentidir. Ancak deprem gibi anlık bir afette ortaya çıkan sosyolojik ve psikolojik çöküşün afet sonrası kontrol edilebilmesi ve iletişim süreçlerinin etkin bir şekilde yürütülmesi de en az yaşam döngüsünü korumak ya da en az zarar beklentisini kadar önemli bir durumdur. Bireysel bağlamda geniş bir alanın etkilendiği afetlerde süreci doğru yönetmek ve yaşanan afetten dolayı ya da doğrudan etkilenen bireylerin motivasyonlarını dengeleyebilmek için doğru kişiler tarafından doğru araçların kullanılması oldukça önemlidir. Bu doğru kişilerin doğru araçları etkin bir şekilde kullanabilmesi ise iletişim faaliyetlerinin kontrolünden geçmektedir. Bu anlamda iletişim faaliyetleri içerisinde sadece afet dönemlerinde karşımıza çıkan ‘Afet İletişimi’ kavramını ne kadar önemli olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Afet iletişimini ulusal bilimler akademisi bireyler, gruplar ve kurumlar arasında bilgi ve görüş alışverişine dayalı etkileşimli bir süreç olarak tanımlamaktadır (Covello vd, 2001, s. 383). Bu bağlamda sürece dâhil olması beklenen birey, grup ve kurumların iletişim pratiklerinin anlık ve etkili bir şekilde gerçekleştirmesi için uygun iletişim araç ve ortamlarına ihtiyaç vardır. Bu noktada Alexander (2014, s. 729)’a göre sosyal medyanın mevcut afet yönetiminde sisteme dâhil edilmesi ve tarafların sosyal medya aracılığıyla anlık verilere ulaşabilmesi, anlık veri yükleyebilmesi ve anlık organize olabilmesi için yoğun kullanımı kaçınılmazdır. Houston ve arkadaşları sosyal medyanın afet iletişimdeki önemini kapsamlı bir şekilde 15 başlık altında sıralamıştır (2015, s.8).

Tablo 1. Sosyal medyanın afet iletişimdeki kullanımı

Afette Sosyal Medya Kullanımı	Afet fazları
Afette hazırlık bilgileri sağlama ve toplama	Afet öncesi
Afet için uyarı gönderme ve alma	Afet Öncesi
Afet sinyalleri verme tespit etme	Afet Öncesi-Afet anında
Yardım ve destek talebi alma ve gönderme	Afet Anında
Kişinin kendi durumu ve konumu hakkında bilgi verme ve başkalarının durumunu öğrenme	Afet anında
Afet sürecini takip etme ve belgeleme	Afet Anında-Afet Sonrası
Afet ile ilgili haberlerin sunulması	Afet Anında -Afet Sonrası
Afet müdahale bilgisi sağlama ve alma; yardım yollarını belirleme	Afet Anında- Afet Sonrası

Farkındalık oluşturarak; bağış yapmak ve bağış almak; yardım etmek veya gönüllü olmak için yolları belirlemek ve listelemek	Afet Anında- Afet Sonrası
Psikolojik/davranışsal destek sağlamak ve almak	Afet Anında- Afet Sonrası
Duygu, endişe ve temenni aktarımı yapma	Afet Anında- Afet Sonrası
Afet müdahalesi, toparlanma ve yeniden yapılanma hakkında bilgi alışverişi yapmak	Afet Anında- Afet Sonrası
Afetin sosyal, politik ve bilimsel nedenlerini tartışmak; sorumluluk değerlendirmesi yapmak	Afet Sonrası
Topluluk üyeleriyle yeniden bağlantı kurmak	Afet Sonrası
Geleneksel kriz iletişimi faaliyetlerini yürütmek	Afet öncesi-afet sonrası

Bu bilgiler ışığında afet iletişimi sadece afet döneminde aktif edilen bir iletişim faaliyetinden ziyade afet öncesine, afet sırasına ve afet sonrasına dönük biçimde geniş bir yönelimle ele alınması gereken bir iletişim türüdür (Taşkıran, 2023, s.359). Bu noktada, sosyal medyanın afet iletişiminde neden ve nasıl kullanıldığına dair literatürde ortaya çıkan eğilimlerinde irdelenmesi önem kazanmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma sosyal medyada afet iletişimine yönelik makalelerin bibliyometrik analizini yaparak, alandaki akademik yönelimleri, odaklanılan tematik başlıkları ve araştırma boşluklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Konu ile ilgili olarak literatür incelendiğinde Türkiye’de toplam 3 adet bibliyometrik çalışma ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmalar; 20 makalenin incelendiği Türkiye’de Afet İletişimi Temalı Çalışmaların Bibliyometrik Analizi (Sarıhan, 2024), 26 makalenin incelendiği Doğal Afet Krizlerinde Sosyal Medyanın Rolü Üzerine Yapılmış Çalışmaların Bibliyometrik Analizi (Bal ve Yılmaz, 2024) ve 547 makalenin incelendiği Afet Yönetiminde Medyanın Rolüne Yönelik Bibliyometrik Bir Analiz (Öztürk ve Demir, 2023) ile konuya katkı sağladıkları görülmüştür.

Çalışma doğrudan sosyal medyada afet iletişim odaklı olması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca 309 dokümanın veri setine dahil edilmesiyle literatürdeki eğilimleri daha kapsamlı bir biçimde analiz etme imkânı sunmaktadır.

Problem Durumu

Çalışma, sosyal medyada afet iletişiminin literatürdeki yerini belirlemek ve önemini nicel veriler ile açıklamak amacıyla Scopus veri tabanındaki makaleler bibliyometrik yöntem ile incelemiştir. Bibliyometrik çalışmalar, herhangi bir alanda oluşan değişiklikleri ortaya çıkarmak ve alanda bulunan bilimsel yayınların kavramsal, sosyal ve entelektüel yapılarının analiz edilmesini sağlamaktadır (Aria ve Cuccurullo, 2022; İnci, 2022, s. 2).

Analiz kapsamında Scopus veri tabanında konu ile alakalı olarak yapılan ilk yayın ve son yayında dâhil olmak üzere dergiler, yazarlar ve ülkelere dair çeşitli kategoriler belirlenmiştir. Bu kategorilerin her biri, sosyal medyada afet iletişimi konusundaki araştırmaların yaygınlık ve gelişim seviyelerini anlamada önemli bir rol oynamaktadır.

Çalışmanın temel problemi, ‘Sosyal medyada afet iletişimi odaklı makalelerin bibliyometrik profili nasıldır?’ sorusu üzerine kurgulanırken alt problemler ana problem ekseninde şu şekilde sıralanmaktadır:

- Sosyal medyada afet iletişimi üzerine Scopus veri tabanında yayınlanmış makalelerin yıllara göre dağılımı haritası nasıldır?
- Sosyal medyada afet iletişimi üzerine en fazla yayın yapan yazarların eğilimleri nasıldır?
- Sosyal medyada afet iletişimi üzerine en fazla yayın yapan ülke eğilimi nasıldır?
- Sosyal medyada afet iletişimi odaklı bilimsel verilerde kullanılan kelimelerin haritası nasıldır?
- Sosyal medyada afet iletişimi konusunda trend olan konular nasıldır?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Çalışmanın temel amacı sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak uluslararası kabul görmüş veri tabanlarında yayınlanmış dokümanların yıllara göre dağılımı, yayın yapılan dergiler, yazarların üretkenlik durumları, yoğunlaşılan kavramlar, konu ile ilgili olarak geliştirilen işbirlikleri ve trend konuları açığa çıkararak bilimsel eğilimin haritalandırılmasını yapmaktır. Bu kapsamda, çalışmada hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yayımlanmış makaleler haritalandırılmakta; kavramlar arası ilişkiler görselleştirilmekte ve sosyal medyanın afet iletişiminde nasıl ele alındığı tematik olarak analiz edilmektedir.

Afetlerin sıklığının ve etkisinin ortaya çıkaracağı olumsuzluklarla paralel bir görünüm arz etmesi afet iletişimine duyulan ihtiyacın önemini ortaya koymaktadır. Özellikle, kriz anlarında bilgiye hızlı erişim ve bilgiyi hızlıca yayma ihtiyacı sosyal medya gibi mecraların afet iletişimindeki kapsayıcılığı noktasındaki kritik önemi her geçen gün artmaktadır. Bu bağlamda konunun bilimsel literatürde nasıl yer bulduğu, hangi temalar etrafında şekillendiği ve akademik üretimin hangi yönleri yoğunlaştığı gibi bilimsel veri çıktılarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışma, literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamakta; aynı zamanda gelecekte yapılacak çalışmalar için kavramsal bir çerçeve ve yön gösterici veri sunmaktadır. Ayrıca, afet anlarında sosyal medyanın etkin kullanımına ilişkin karar alıcı kurum ve kuruluşlara dolaylı katkılar sağlaması bakımından da önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Sosyal medyada afet iletişimine yönelik makaleler ile ilgili bilimsel verilerin toplanması sürecinde Scopus veri tabanında yer alan dokümanlar listelenmiş ve bu listeleme işlemi sırasında yayınlanmış makaleler haricinde kitap bölümleri, erken görünümlü makaleler, konferans metinleri kapsam dışı bırakılmıştır. Bir diğer sınırlılık ise makalelerin dili konusunda olmuştur. Konu ile alakalı olarak uluslararası düzeyde bilimsel verilere ulaşmak için veri tabanında anahtar dizinler İngilizce olarak aranmıştır.

Yöntem

Araştırma metodolojik türü bakımından betimsel içerik analiz sınıfına girmektedir. İçerik analizi sınıflandırmalarında sıklıkla kullanılan betimsel içerik analizi, araştırmacının önceden belirlemiş olduğu konu ile ilgili olarak yayınlanmış bütün çalışmaların veri setine dâhil edilmesi sonucunda açığa çıkarılan eğilimlerin ve sonuçların niceliksel veriler ile güçlendirilerek açıklanmasıdır.

Çalışmada “sosyal medyada afet iletişimi” ile ilgili bilimsel bağlamda genel eğilimleri ortaya koymak ve gizil ilişki pratiklerini açığa çıkarmak için bibliyometrik analiz tekniği uygulanmıştır. Ayrıca ilgili konu ile ilgili olarak yapılan makalelerin yapısal haritalandırılması ve yorumlaması için de yine bibliyometrik analiz tekniğinden faydalanılmıştır.

Bibliyometrik analiz tekniği, son yıllarda özellikle bilimsel büyük verilerin işlenmesi ve yüksek araştırma kapasitesi sayesinde oldukça ilgi gören bir yöntemdir. Özellikle bilimsel çalışmalarda bibliyometrik analizler makale ya da dergi performansında ortaya çıkan eğilimleri, iş birliği modellerini ve araştırma bileşenlerini ortaya çıkarmak gibi sebeplerden dolayı tercih edilmektedir. (Donthu vd, s. 2021).

Bibliyometrik analiz ile veri havuzunu oluşturan makalelerin kronolojik sıralaması yapılmış ve sonrasında konu ile ilgili en çok yayın yapan derginin, kaynakların yerel etkilerinin, yıllık atıf sayılarının ve oranlarının, medya okuryazarlık ile ilgili en fazla yayın üreten yazarın ve konuya yönelik en fazla bilimsel katkı sunan ülkelerin derinlemesine anlaşılması ve açığa çıkarılması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada bibliyometrik analiz yapılırken R-Studio programının bibliometrix paketi içerisinde bulunan “biblioshiny” yazılımı kullanılmış ve veriler görsellerle desteklenmiştir.

Araştırma Bulguları ve Yorumlar

Sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak uluslararası veri tabanlarından bir olan Scopus’ta yer alan makaleler çalışmanın veri havuzunu oluşturmaktadır. Scopus veri tabanında "disaster communication" "social media" anahtar dizinleri ile yapılan arama sonucunda 309 makaleye ulaşılmıştır. Bu makaleler R programlama dilindeki biblimetrix paketinin bir ara yüzü olan biblioshiny aktarılmış ve veriler biblioshiny ile sınıflandırılmış, tanımlanmış, karşılaştırılmış ve analiz edilmiştir.

Tablo 2. Sosyal Medyada Afet İletişimi İle İlgili Temel İstatistiki Veriler

Verilerle ilgili Temel Bilgiler	
Zaman Aralığı	2011:2021
Kaynaklar (Dergiler, Kitaplar, vd.)	176
Doküman	309
Yıllık Büyüme Oranı %	13,99
Dokümanların ortalama yaşı	3,56
Doküman başına ortalama atıf	21,68
Doküman İçeriği	

Keywords Plus (ID)	1184
Author's Keywords (DE)	887
Yazarlar	
Yazar sayısı	921
Tek yazarlı Doküman	32
Doküman başına Ortak Yazarlar	3,57
Uluslararası Ortak Yazarlıklar %	30,42
Doküman Türü	
Makale	309

Tablo 2 incelendiğinde Afet iletişimi ile ilgili olarak Scopus veri tabanında ilk makalenin 2011 tarihinde tarandığı görülmektedir. 2011-2025 tarihleri arasında toplam 309 makalenin çalışma kapsamına alındığını ve bu 309 makalenin 176 farklı kaynak tarafından dolaşıma sokulduğu tespit edilmiştir. Yıllık büyüme oranlarına bakıldığında sosyal medyada afet iletişimi konusunun bilimsel literatürde istikrarlı bir şekilde arttığı görülmektedir. Konu ile alakalı olarak makalelerin ortalama yaşı 3,56 olduğu analiz sonucunda tespit edilmiştir. Bu skor konunun oldukça güncel olduğunu göstermektedir. Yine doküman başına düşen ortalama atıf sayısı 21,68'dir ki bu, alanın bilimsel etkinliğinin ve görünürlüğünün yüksek olduğunu göstermektedir.

Keyword plus bibliyometrik analizlerde sıklıkla araştırmacılar tarafından kullanılan bir parametredir. Bu parametre veri tabanı tarafından otomatik olarak atanan kavramsal etikettir. Çalışma kapsamında konu ile ilgili olarak keyword plus 1184, yazarların kullandığı anahtar kelime sayısı 887 olduğu görülmektedir. Bu bağlamda bu sonucu konu farklı açılardan oldukça fazla bir şekilde değerlendirmeye alındığını ve konunun çok yönlü bir şekilde bilimsel literatürde yer aldığını göstermektedir.

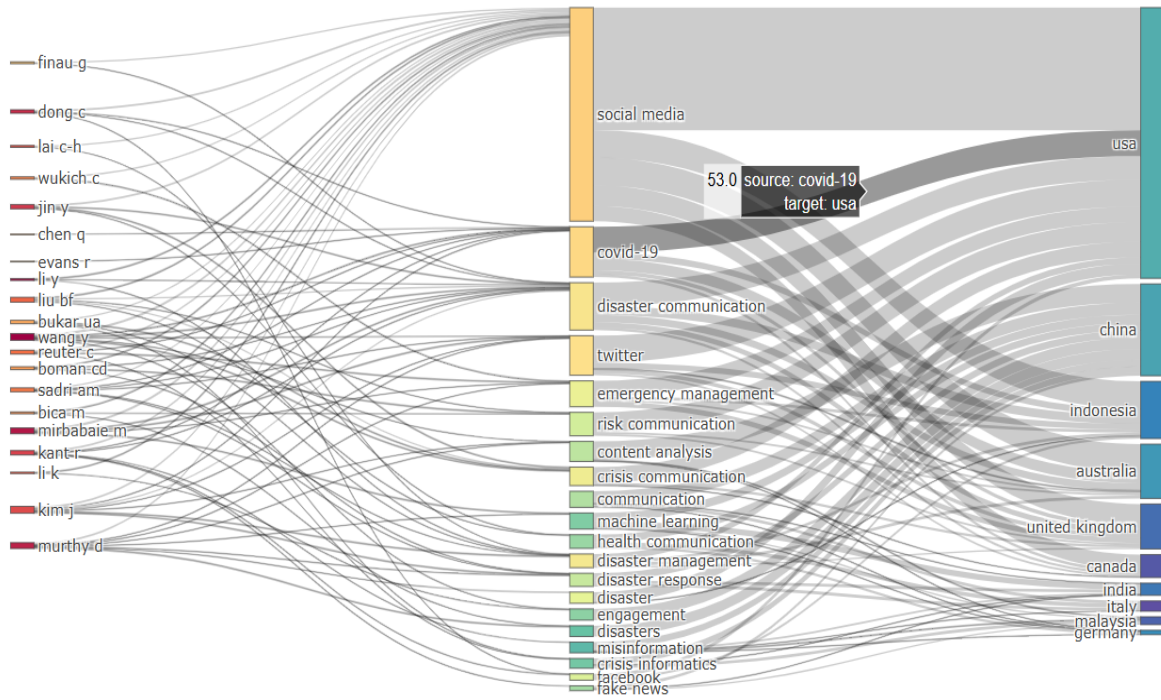
Yazar profilleri incelendiği zaman, sosyal medyada afet iletişimi konusu ile ilgili olarak 921 yazarın katkı sunduğu görülmektedir. Doküman başına düşen ortalama yazar sayısı 3,57 olup, bu durum işbirliğine dayalı araştırma kültürünün güçlü olduğunu göstermektedir. Ayrıca belgelerin %30,42'sinin uluslararası ortak yazarlıkla hazırlanmış olması, konunun küresel bir ilgi alanı hâline geldiğini işaret etmektedir.

Tablo 3. Sosyal Medyada Afet İletişimi İle İlgili Yıllık Bilimsel Üretim

2011	4	2016	11	2021	43
2012	1	2017	5	2022	45
2013	3	2018	14	2023	46
2014	3	2019	13	2024	64
2015	5	2020	27	2025	25

Tablo 3 de sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak Scopus veri tabanında yer alan makalelerin yıllık üretim sayıları verilmiştir. Buna göre konu ile ilgili olarak bilimsel üretimin özellikle 2020 ve sonrası ciddi bir şekilde artış eğilimi içinde olduğu görülmektedir. Tablo 3 incelendiğinde konunun akademik ekseninde öneminin oldukça geç fark edildiği görülmektedir.

2020 sonrası sistematik bir şekilde yaşanan artışın pandemi sürecinin sosyal medyanın afet iletişimindeki rolünün görünür olmasıyla ilintili olduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 1. Sosyal medyada afet iletişimine yönelik üç alan grafiği

Şekil 1’de çalışma kapsamında merkeze alanına konu ile ilgili olarak üç alan grafiği verilmiştir. Grafikte konu ile ilgili olarak en fazla yayın yapan yazarlar sol tarafta, bu yazarların makalelerinde kullandıkları başlıklar içindeki odak kelimeler orta da ve yazarların ülkeleri sağ tarafta gösterilmiştir. Her alanda bulunan dikdörtgenlerin boyutu alana yapılan katkıyı ifade ederken alanları arası çizgiler ise ilişki yoğunluğu ve düzeylerini göstermektedir. Buna bilgiler ışığında listelenen yazarların anahtar kelimelerine bakıldığında sosyal medya haricinde Covid-19 kelimesinin oldukça yoğun şekilde yer aldığı görülmektedir. Bu durum sosyal medyada afet iletişiminin aslında pandemi ile özdeşleştiğini göstermektedir. Konu en fazla katkı veren ülkelere bakıldığında zaman Amerika önemli katkılar sunduğu görülmektedir.

Tablo 4. Sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili makalelerin en çok yayınlandığı on dergi

Kaynak	Makale
International Journal Of Disaster Risk Reduction	14
Public Relations Review	9
Journal Of Contingencies And Crisis Management	8
Computers In Human Behavior	7
Natural Hazards	7
Health Communication	6
Sustainability (Switzerland)	6
Journal Of Applied Communication Research	5
Journal Of Emergency Management	5
Natural Hazards Review	5

Sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili kaynaklar incelendiğinde “International Journal of Disaster Risk Reduction” dergisinin konuya diğer dergilere oranla daha fazla odaklandığı görülmektedir.

Tablo 5. Sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak en fazla doküman üreten on yazarlar

Yazarlar	Makaleler	Articles Fractionalized
Yuan Wang	7	2.41
Yubin Li	6	1.39
Milad Mirbabaie	6	1.68
Dhiraj Murthy	5	1.13
Chuqing Dong	4	0.96
Yan Jin	4	1.37
Romitesh Kant	4	1.25
Jooho Kim	4	1.67
Chih-Hui Lai	4	2.00
Kai Li	4	0.99

Tabloda görüldüğü üzere, en fazla makale üreten yazar Yuan Wang olup, toplam 7 yayın ile alana önemli katkı sağlamaktadır. Ancak fractionalized değer baz alındığında, en yüksek katkı oranı Chih-Hui Lai (2.00) ve Yuan Wang (2.41) gibi yazarlar tarafından sunulmuştur. Bu durum, bu yazarların yayınlarda ya birincil yazar olarak yer aldığını ya da daha az ortaklı çalışmalar yürüttüğünü göstermektedir. (Articles Fractionalized: bir yazarın bilimsel yayınlara yaptığı katkının gerçekçi, paylaştırılmış (orantılı) bir şekilde hesaplanmasını ifade eder.)

Tablo 6. Sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak en fazla doküman üreten Akademik Kurum ve Makale Sayıları

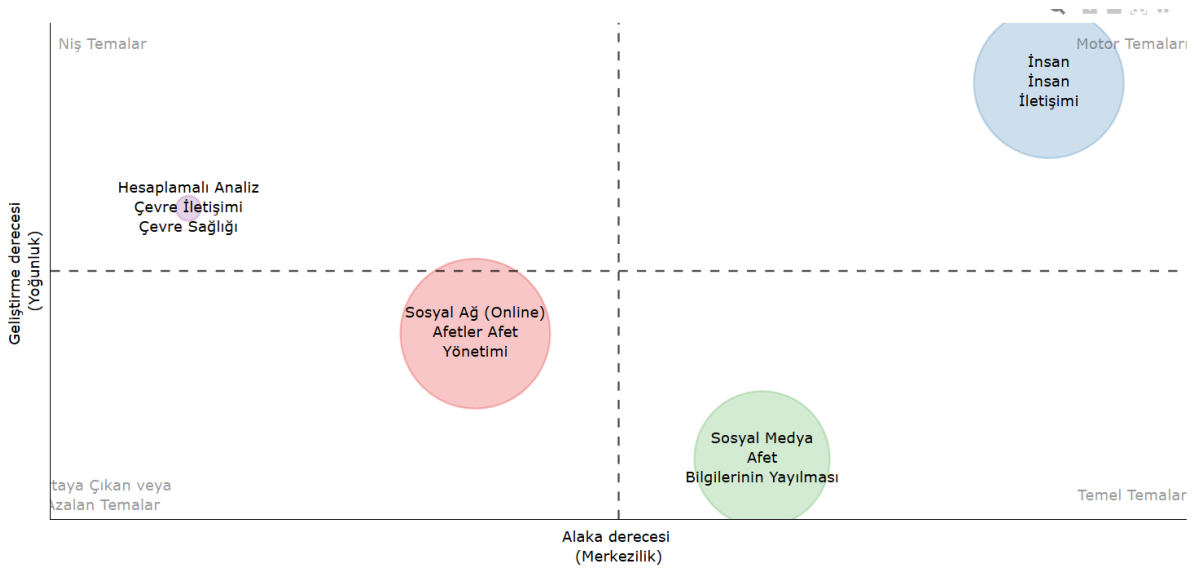
Kurum	Makale
Kaliforniya Üniversitesi	23
Güney Carolina Üniversitesi	17
Maryland Üniversitesi	14
Duisburg-Essen Üniversitesi	13
Charles Darwin Üniversitesi	12
Queensland Teknoloji Üniversitesi	12
Texas Üniversitesi	11
Malezya Putra Üniversitesi	10
Wayne Eyalet Üniversitesi	10
Alabama Üniversitesi	9

Tablo 6 incelendiğinde sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili olarak en fazla yayın üreten kurumlar arasında Amerika’da bulunan üniversitelerin fazlalığı dikkat çekmektedir. Amerika haricinde Almanya ve Avustralya’dan bir üniversite yine konuya odaklanırken, Asya kıtasından sadece Malezya Üniversitesi alana katkı sağladığı görülmektedir.



Şekil 2. Sosyal Medyada Afet İletişimi ile İlgili Kelime Bulutu

Şekil 2 de yazarların makale başlıklarından alınmış tüm kelimelerden oluşturulmuş kelime bulutu verilmiştir. Bu grafiğe göre yazarlar konu ile ilgili olarak çalışmalarında sosyal medya haricinde iletişim, afet, pandemi ve covid kavramlarına sıklıkla başvurdukları görülmüştür.



Şekil 3. Sosyal Medyada Afet İletişimi ile İlgili Tematik Haritalama

Tematik haritalandırma sonucunda sosyal medyada afet iletişimi ile ilgili makaleler yoğunluk ve merkezilik bağlamında dört tematik başlık altında sınıflanmıştır. Grafiğin sağ tarafında yer alan insan- insan iletişimi adlı tematik başlık nispeten merkeziliğe uzak olmasına rağmen yüksek gelişmişliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu başlığın her iki kategoride yüksek sonuçlar vermesi alan ile ilgili olarak yapılan çalışmaların temel taşı olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu durum, afet iletişiminin yalnızca teknik değil, aynı zamanda güçlü bir insani ve etkileşimsel boyut içerdiğini ortaya koymaktadır.

Analiz kapsamında yapılan değerlendirmede dikkat çeken bir diğer sonuç ise sosyal medya afet bilgilerinin yayılması adlı tematik başlıkta görülmektedir. Bu tematik başlık merkezi olmasına rağmen gelişmişlik düzeyi diğer tematik başlıkların oldukça gerisinde kalmıştır. Bu durum, söz konusu temaların literatürde önemli bir yer tuttuğunu ancak henüz yeterince derinlemesine ele alınmadığını göstermekte; dolayısıyla gelecekte bu alana yönelik daha kapsamlı çalışmalar yapılabileceğine işaret etmektedir.

Sonuç

Çalışma 2011-2025 tarihleri arasındaki Scopus veri tabanında yer alan sosyal medyada afet iletişimi konusuna yönelik 309 makaleyi bibliyometrik analiz ile incelemiş ve alandaki temel eğilimleri, öne çıkan kavramları, en üretken yazar ve kurumları belirlemiştir. 176 kaynakta 921 yazar tarafından konuya katkı yapıldığı ve bu yazarların özellikle konu ile ilgili çalışmalarında uluslararası ortaklık ile yayınlarını oluşturduğu tespit edilmiştir. Konunun akademik çevrelerce 2020 yılından sonra ciddi bir şekilde bilimsel gündeme getirildiği görülmüştür.

En çok katkı sunan kurumların büyük ölçüde Amerika merkezli olduğu, Avrupa'dan Almanya ve Asya'dan ise Malezya'dan konuya katkılar sunulduğu görülmüştür. Tematik haritalama sonucunda, "insan iletişimi" gibi motor temaların literatürün merkezinde yer aldığı, buna karşın "afet bilgisi yayılımı" gibi konuların hâlen gelişmeye açık olduğu tespit edilmiştir.

Öneriler

Öncelikle bibliyometrik analizi sonucu elde edilen verilerin ışığında konunun bilimsel yönünün oldukça erken dönemde olduğu görülmüştür. Bu bağlamda hem nitel hem de nicel çalışmaların Sosyal medya ve Afet İletişimi konusunda artırılması gerekmektedir. Yine aynı şekilde dünyanın birçok yerinde farklı afet türlerinin yaşandığı gerçeği düşünüldüğünde birçok ülkenin konuya bilimsel katkı sağlaması gerekmektedir. Ayrıca "afet bilgisi yayılımı" ve "çevrimiçi sosyal ağlar" gibi kavramların disiplinler arası yaklaşımlarla ele alınması önerilmektedir.

Kaynakça

- AFAD (2021). Teoride ve pratikte afet sonrası iyileştirme çalışmaları. Ankara: Afet ve acil durum yönetimi başkanlığı
- Alexander, D. E. (2014). Social media in disaster risk reduction and crisis management. *Science and Engineering Ethics*, 20(3), 717–733. <https://doi.org/10.1007/s11948-013-9502-z>
- Aria, M., ve Cuccurullo, C. (2022). *Science mapping analysis with bibliometrix R-package: An example*. https://bibliometrix.org/documents/bibliometrix_Report.html Erişim: 01 Mayıs 2025.
- Bal, F. ve Yılmaz, E. S., (2024). Doğal Afet Krizlerinde Sosyal Medyanın Rolü Üzerine Yapılmış Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. *Afet ve Risk Dergisi*, 7(1), 128-138.
- Boztepe Taşkiran, H., (2023). Afet İletişimi Nedir, Ne Değildir?. *Yeni Medya*, 14(1) 359-363.
- Covello, V. T., Peters, R. G., Wojtecki, J. G., & Hyde, R. C. (2001). *Risk Communication, the West Nile Virus Epidemic, and Bioterrorism: Responding to the Communication*

- Challenges Posed by the Intentional or Unintentional Release of a Pathogen in an Urban Setting.* *Journal of Urban Health*, 78(2), 382–391
- Donthu, N., Kumar, S., Mukherjee, D., Pandey, N., & Lim, W. M. (2021). How to conduct a bibliometric analysis: An overview and guidelines. *Journal of business research*, 133, 285-296.
- Houston, J. B., Hawthorne, J., Perreault, M. F., Park, E. H., Hode, M. G., Halliwell, M. R., Turner McGowen, S. E., Davis, R., Vaid, S., McElderry, J. A., & Griffith, S. A. (2014). Social Media and Disasters: a Functional Framework for Social Media Use in Disaster Planning, Response, and Research. *Disasters*, 39. <https://doi.org/10.1111/disa.12092>
- Öztürk, M., & Demir, Y. (2023). Bilgilendirme ve Kaos Arasında: Afet Yönetiminde Medyanın Rolüne Yönelik Bibliyometrik Bir Analiz. *TRT Akademi*, 8(18), 506-527. <https://doi.org/10.37679/trta.1270615>
- Sarıhan, Z. (2024). Türkiye’de “afet iletişimi” temalı çalışmaların bibliyometrik analizi, *Urban 21 Journal*, 2(1), 10-23
- Varol, N., & Gültekin, T. (2016). Afet Antropolojisi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(59). <https://doi.org/10.17755/esosder.263244>

Post-insan ve Onun Yeni Zevk Organları: YouTube’da Apparatus Fetişizmi ve Video İçindeki Uzvuğumuz Olarak Mikrofon

Doç. Dr. Savaş KESKİN

Bayburt Üniversitesi, savaskeskin@bayburt.edu.tr

Öz

İnsanın yalnızca bedeninden ibaret olmadığı üzerine teknoloji deterministik tezlerden belki de en meşhuru olan “extension of man”, yani ‘insanın uzantısı olarak medya’ önermesini sadakatle ve biraz da şehvetle savunan McLuhan’ınki olabilir. Çünkü insan diye tanımladığımız örgenli yapı, organik olmanın sınırlarını yalnızca felsefi olarak (transcendental hâle) ihlal etme koşulu sağlamakla kalmaz, özellikle araçlarla “içli dışlı” olmaya başladığı ilk zamanlardan beri melez ve merkezsiz bir örgütlenme biçimini alır. İnsanın varlık prensibini tanımlayan yapıyı organ yerine muadili olan örgen kavramı ile açıklamaktaki kasıt, organik insandan örgenik insana geçişte meta-organ diyebileceğimiz bazı apparatusların insanı yapılandırmaya yarayan örgütleyici vasıfları kazanmasıdır. Bu metin, tam olarak bir dijital-aracılı apparatus olan mikrofonun fetişist kullanım değeri üzerinden yeni bir organın/uzvun üretildiği izleme deneyimlerinin bir eleştirel okumasıdır. Bir betimleme denemesi de olan bu metin, ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response) olarak bilinen sosyo-dijital kültür deneyiminde belirgin olarak öne çıkan mikrofon/apparatus fetişizminin ilk bakışta anlamlandırması gözden kaçan “organik” boyutunu tartışma konusu haline getirmiştir. Çünkü mikrofon, salt bir ses aracı, kayıt aracı ya da bunlardan daha ileride bir tür arzu nesnesi olarak değil, insanın, bedeninin dışında ve videonun içinde yaşayan zevk organı olarak tanımlanacak ve bu tanımlamaya dair tezlerin, basit bir argümantasyonu yapılmıştır. Mikrofonu seksüel ya da seksüel olmayan bir zevk tetiklemesi olarak kullanan ve meta-nesne özellikleri yükleyen ASMR kültüründe, insanın video içerisinde örgütlenen bir organ aracılığıyla öz-bedeninde zevk üretebilmesinin ne tür bir gerçeklik ya da halüsinasyon olduğu hakkında tartışmalar üretilmiştir. Çünkü “karıncalanma” olarak tarif edilen zevkin temel amaç olduğu bu kültürde, haptik görsellik ile dokunsal halüsinasyon arasındaki bir çelişkiye gerçekten üretilen bazı hislerin, halüsinatif olmakla itham edilemeyecek kadar gerçek zevk organları tarafından güdülendiğini ve öz-bedende üretildiğini savunmak, bu gibi yeni meselelere ilgi duyan meraklılara yardımcı olacaktır.

Özellikle YouTube sahasında popüler bir alt-kültür ya da yaygın kültür olarak gözlenen bu binöral deneyim yapay sinir ağlarından çok daha farklıdır ve varsayımsaldır. Post-insan olarak tanımlanan yeni sosyal varlığın organik-ötesi yapılanma/yaratılma biçimleri çerçevesinde önem kazanan bir kitleli-öz organ (mikrofon), herkesin kişiselleştirebildiği bir dijital-dolaylı yakınlık hissiyle ve tek ekranla bireylere dağıtılır. Aslında bu organ aynı anda hem hiç kimseye ait değildir hem de herkese aittir. YouTuber, kendine ait bir aparatı, bizim organımız gibi kullanarak bizle kendisi arasında zevke dayalı büyüleyici bağlar kurar. Bu büyüleme stratejisi, “organik bağlılık” ürettiğimiz YouTuber’lara aidiyetimizi güçlendirir. Çünkü onlar artık bizim organımıza sahiptirler.

Anahtar Kelimeler: ASMR, Mikrofon, Arzu Nesnesi, Zevk Organı, Post-İnsan, YouTube

Post-humans and Their New Pleasure Organs: Apparatus Fetishism on YouTube and the Microphone as Our Limb in Video

Abstract

Perhaps the most famous of the technological deterministic theses on the idea that humans are not merely physical beings, is McLuhan's "extension of man," which he defends faithfully and somewhat passionately, proposing that the media is an extension of the human body. Because the organic structure we call human not only provides the condition for transcending the limits of organic existence philosophically (in a transcendental sense), but has also taken on a hybrid and decentralized form of organization since the earliest times when it began to become "intimately connected" with tools. The intention behind explaining the structure that defines the principle of human existence with the concept of organ instead of organ is that, in the transition from the organic human to the organ-based human, specific apparatuses that we call meta-organs acquire the organizing qualities that structure the human. This text is a critical reading of surveillance experiences in which a new organ/limb is produced through the fetishistic use value of the microphone, a fully digital-mediated apparatus. This text, which is also an attempt at description, brings to the fore the "organic" dimension of microphone/apparatus fetishism, which is prominent in the socio-digital cultural experience known as ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response), and which at first glance is difficult to comprehend. Because the microphone is not merely a sound medium, a recording device, or even a type of desire object, but rather defined as a pleasure organ that exists outside the human body and within the video, the arguments supporting this definition have been articulated. In ASMR culture, which uses the

microphone as a trigger for sexual or non-sexual pleasure and imbues it with meta-object characteristics, debates have arisen about the nature of the reality or hallucination of a person's ability to produce pleasure in their own body through an organ organized within the video. Because in this culture, where the pleasure described as "tingling" is the primary goal, arguing that some of the sensations produced in the contradiction between haptic visuals and tactile hallucinations are driven by real pleasure organs and made in the self-body, to the extent that they cannot be accused of being hallucinatory, will be helpful to those curious about such new issues.

This binaural experience, particularly popular on YouTube as a subculture or mainstream culture, is very different from artificial neural networks and is hypothetical. Within the organic-transcendent structure/creation forms of the new social entity defined as "post-human," a mass-self organ (microphone) gains significance, distributed to individuals through a single screen with a digital-mediated sense of closeness that everyone can personalize. This organ belongs to no one and yet belongs to everyone simultaneously. YouTubers establish enchanting, pleasure-based connections between themselves and us by using their apparatus, like our organs. This enchantment strategy strengthens our sense of belonging to YouTubers, who now possess our organs.

Keywords: ASMR, Microphone, Object of Desire, Pleasure Organ, Post-Human, YouTube

Giriş: Mikrofon Neden Bir Arzu Nesnesi Değildir de Zevk Organıdır?

İnsanın haz duygularını güdülediği zevkleri, çeşitli nesnelerin fetişleşmesi ve arzu nesnelere dönüşmeleriyle sonsuzlaşan bir tatminsizlik hissi olarak sürekli yeniden üretilir. Arzu nesneleri, basitçe zevklerin yönlendirildiği anlamsal ve sembolik uyarıcılar olarak çalışırlar. Onlar arzuyu kendi üzerlerine çekerek insanın zevk organlarında imal edilen geçici tatminler için fetişistik bir misyonu gerçekleştirmek üzere totemleştirilirler. Bu geleneksel ilişki, insanın dönüşmesi ve sonralaşmasının bir sonucu olarak değişime uğrar ve YouTube ekranlarındaki ASMR formatının "karıncalanma hissi üreteçleri" olan bazı *apparatus*'lar, "normalde görülmeseler de olacakken" özellikle bazı formatlarda kasten ön-merkezde görünürler. İlk aşamada kameranın gözümüzün yerini alması gibi mikrofonun video içindeki kulağımız olduğunu varsayabiliriz. Bu ilk bakışta anlaşılması gereken şeydir. Oysa bu çalışma, mikrofonun bir duyu organı değil zevk organı olarak insanın video içindeki uzvu olduğunu öne sürer. Sinemada, dizilerde ve birçok video formatında kamera-göz ile mikrofon-kulak görülmez. Bu tür durumlarda mikrofon bir duyma organı gibi çalışır. Ama merkeze bir *apparatus* olarak konumlandırılmış mikrofon, izlediğimiz kişinin kulaklarımızla kurduğu ilişkiden daha fazlasını kuran ve uyarılan bir organımızın yaptığı şeyi yapmaya başlar. Çoğunlukla ASMR türündeki videolarda bizde sinestetik ve dokunsal halüsinatif hisler ya da duysal karmaşalar yaratan bu *apparatus*'un görevi, zevkin gerçekleştiği fizyolojik tetiklenmeleri/tepkileri taklit eden bir uyarılma yaratmasıdır. Çünkü ASMR, vücutta yayılan karıncalanma hissini bir uyarılma/tetiklenme olarak amaçlar ve ASMRtist, uyarıcı seslerini ve görsel hareketlerini mikrofon odağında sergiler. Mikrofon bu durumda bizim duyumsayan değil, uyarılan organımızdır ve sinir uçlarımız oradaymışçasına binöral olarak uyarılan bu organ sayesinde tabiri caizse "tüylerimiz diken diken olur". Bu sebeple ASMRtist mikrofonu okşar, öper, yalar, sıvazlar, emer, ona yakın tahrik edici sesler çıkarır, ona sürtünür, onu vücuduna sürter, onu uyarmaya ve tetiklemeye çalışır.

Bu deneyim, vücudumuzdan demonte halde olan modüler zevk organımızın bizi aslında izlediğimiz videonun içerisine soktuğu yeni bir entegre boyutsallık deneyimidir. Biz, aslında videonun kısmen ve uzven içindeyizdir. Mikrofon, gözümüzün duysallığından farklı olarak bir tür 6. duyu olarak çalışır ve zevk nesnesinden daha ileriye gidip zevk organımızın bir temsili gibi davranır. Onu bu özelliği nedeniyle *fallus* olarak çağırmak mümkündür. Zevk nesneleri, ASMRtist ve onun mikrofonu uyarmak için kullandığı tetikleyicilerdir. Bu binöral organ ses

tarafından tetiklenen/uyarılan, tıpkı erojen bölgelerimizin aşırı duyargaya sahip olması gibi hazzı tüm vücudumuza yayma kapasitesindeki bir organdır. Bedenimizin dışındaki bu organ, hem erkekler hem de kadınlar için birer zevk organıdır ve daha çok eril davranır. Nitekim ASMR dünyasında kadınların nesneleşmesi ve cinselliği erkek odaklı üretmesi gibi eleştirel bir durum geleneksel olarak sürdürülür. Bu durum aslında bedenlerimizin yalnızca bedenlerimizden ibaret olmadığı, cinsiyetlerimizin doğuştan değil kültürel olarak konuşlandığı normatif tezleriyle toplumsal cinsiyete bela okuyan Butler'i (2006) anmayı, bilhassa ASMR kültürünün heteronormatif yapısı özelinde gerekli kılar. Daha çok erkek tatmini odaklı bu kültürel ekranda, sinir ağlarımızla bağlı olmadığımız halde sinirlerimizi tetikleyen bir halüsinasyon etkisi vardır ve karıncalanma hissini yaşarız. Mikrofon duyularımız değil, sinir ağlarımızdır. Bu organik ya da örgen durumda olmayan organımız, bize zevk vermekle yükümlü bir nesne değildir. Doğrudan zevkin üretildiği *apparatus* haldeki zevk organımızdır. Mikrofonlar bu nedenle kimi zaman tüylü, kimi zaman tüysüz, kimi zaman büyük, kimi zaman küçük, kimi zaman insan uzvu gibi kimi zaman ise diğer fetiş nesneler gibidir. Böylelikle akışkan zevkin ve akışkan uzuvların sarmaladığı yeni bir izleme deneyimi, insanların izleme ve özdeşleşim bağımlılıklarını kökleştirir. Dolayısıyla bu yanılsamalı ve yoğun uyarıcı fetişistik sömürünün insanları kandırmanın yeni bir yöntemi olmasına karşı farkındalık ve beden okur-yazarlığı perspektifimizi genişletmek için yeni bir tartışmayı başlatmamız gerekir.

Bu metnin önesürümü, zevki ve arzuyu haz ilkesine indirgemek değildir; bilakis Freud gibi haz ilkesinin ötesinde düşünmektir. Freud (2011) nasıl ki davranışlarımızın haz ilkesine indirgenmesini sorunlu bulur ve bedensel hazla sınırlı olmayan bir dürtü sisteminden söz ederse, bu metin de beden sınırları ötesindeki *apparatus* nitelikli bir dürtü ve güdülenme sistemine odaklanır. Freud'un haz ilkesinin ötesindeki travmatik boyutu tanımladığı "tekrar zorlantısı", istenmeyen durumların da sürekli tekrarlanmasını ve tekrar tekrar hatırlanmasını anlamlı kılarken, Lacan (2006) bu tekrar zorlantısı deneyimine yeni bir yorum getirerek, eksiklik ilkesinin gereğince hiçbir zaman tamamlanamayacak olan deneyimin sürekli tekrarının yalnızca travmaları değil arzusunun yapısını da kurduğunu savunur. Aslında tam anlamıyla bir ASMR videosunu tekrar tekrar izlemek ve her seferinde haz ya da zevk duymak, arzusunun yapısını kurduğu için bir tekrar zorlantısı oluşturur ve bu tamamlanamayacak olan deneyime karşı bağımlı talep oluşturur.

Lacan'ın (2006) *écrits*/yazılar serisinde belirttiği gibi, asla tam olarak tamamlanamayacak olan dilsel/sembolik arzusunun anlamı her zaman bir eksiklik tarafından yapısal boşluğa uğratılacak ve bu boşluk da mutlaka bir büyük öteki'nin ya da jouissance'ın, yani bir tür haz-ötesilik ilkesinin varlığıyla doldurulacaktır. Çünkü bir haz ve hazzın güdülendiği zevke yönelik arzu, organik ihtiyaçlara değil dile içkindir. Bu yüzden aslında ilk bakışta '*objet petit a/arzu nesnesi*' olarak algılanması mümkün olan mikrofonun ASMR videolarındaki anlam karşılığı, bir fısıltının, yani bir dilin aracılığıyla uyarılan zevk boyutudur. Apparatus olarak mikrofon, dil ile ilişki içindeki bir zevk organı olarak organik boyutunu dilin sembolik boyutuyla tamamlar ve anlamlı ya da anlamsız seslerden zevkler üretir. Mikrofon burada yalnızca cinsel hazzın değil, erojenik olarak üretilebilen tüm karıncalanma hazlarının ve rahatlamının sağlandığı bir öte-organdır.

Görsel 1. Yaygın ASMR Videolarında Mikrofonla İlişkiler

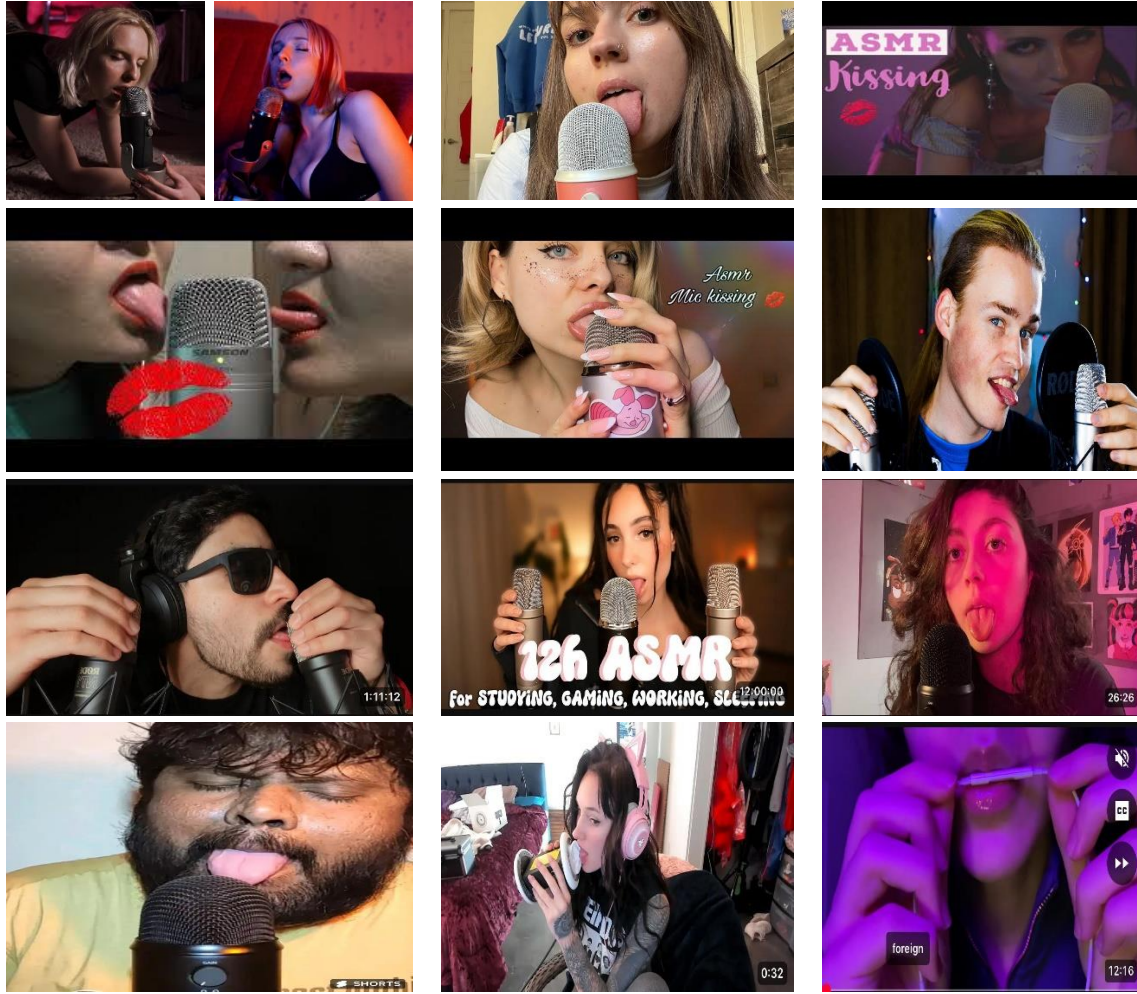


Görsel seti, Lacan'ın (2006), "the signification of the phallus" yazısında öne sürdüğü *fallus* temsiline, aslında ASMR videolarındaki mikrofon olduğunu gösterir mi? *Fallus*, asla salt olarak erkeklik organıyla bir tutulmaz ve onun yerini almaz. Aksine o, eksiklik ilkesinin ve arzunun tam anlamıyla tamamlanamayışının telafisi olan bir gösteren/temsil biçimidir. *Fallus*, psişedeki bir eksikliğin yerini alan ve onun yerini doldurduğunu keskin bir biçimde gösteren, göze batan bir temsildir. Aslında hazzı, bedensel olarak tatmin düzeyinde üretemeyen insanların ASMR videolarındaki mikrofonu *fallus* yerine koyması, ASMRtist'in de dahil olduğu ikili bir ilişkiyi olağanlaştırır. Çünkü yalnızca izleyici mikrofonla bir *fallus* niyetine özdeşleşim kurmaz; ASMRtist de bu ilişkide mikrofonla izleyicinin *fallus* muamelesi yaparak süreci destekler. Böylece ASMR kültürü, tatmin arayan bireylerin bağımlı oldukları bir *apparatus kültü* halini alır. Çünkü Lacan (2006) *fallus*'un, özne (izleyici) ile diğeri/öteki (ASMRtist) arasındaki arzu ilişkisini düzenlediği fikrini bağlılıkla savunur. Bu nedenle *fallus* olarak mikrofon, salt cinselliğin değil arzunun merkezindedir. Çünkü *fallus*'un temsili (mikrofon), arzusunun daimî eksikliğin yerini alan telafî sistemleri arasındadır. İnsan hiçbir zaman arzunun nesnesine sahip olamaz ancak onunla kendi organıymış gibi bir ilişki kurmanın imkanını mikrofon aracılığıyla yaşar.

Fallus'un biyolojik bir organ olmanın ötesinde simgesel olarak arzuya anlam katan bir temsil olma tezi Lacan'ın (2006) önemli bir önesürümü iken, onun sağladığı hazzın da bedensel hazzdan çok daha fazlasını içeren bir *jouissance/hazötesi* olduğunu ifade etmek mümkündür. Çünkü mikrofon, hiçbir fiziksel temas olmaksızın yalnızca psişik bağ kuran izleyicilerin vücutlarında çeşitli rahatlama ve şehvet zevklerini çeşitli uyarımlar ve tetiklemeler yoluyla kurabilir. Bu zevk, bir fantazyaya olarak arzunun hiper-realistik boyutudur ve bedensel olandan daha gerçekçidir. Bu yönüyle Laplanche ve Pontalis'in (1988) belirttiği erojen bölgelerde hazzı yaygın ve çok kez üreten mikrofon, yalnızca haz nesnesi değil, simgesel bir temsildir. O, erkeklik organının değil hazzın üretildiği tüm organların, duyuların, hayallerin ve *apparatus*'ların yerine geçebilen, tek bir kişiye aitmiş gibi görüldüğü halde herkesin sahiplenebileceği kadar kolektif bir aygıttır.

Bilincin yanı sıra bilinç dışının da sembollerini içeren temsil ekranlarındaki her şey gibi mikrofonun da diğer birçok şekilde olabilmesi mümkün iken *fallus* şeklinde yaygın kullanımının bir yönelimsel eksiklik ilkesiyle bağı olmalıdır. Bir mikrofon, her şeye benzemesi mümkün olan şeyler içindeki tek bir şeye benzeyen bir *sinthome* olma özelliğini de barındırır. Çünkü o açıkça ve doğrudan bir gösteren değil, karmaşık, anlaşılması ve ne işe yaradığının kesilmesi zor bir temsil setidir. Fallus'a benzese de tam olarak o olduğu söylenemez. Fallus'un işlevlerini gördüğü halde tam olarak haz nesnesi olduğu da söylenemez. Onu organlaştırmak, kişiselleştirilmiş ilişkinin kendisidir. O, bazıları için yalnızca teknik bir aygıttır, bazıları içinse gerçekten zevkin cinselliğe indirgendiği salt bir fallus görevini üstlenir.

Görsel 2. Cinselliğe İndirgenmiş ASMR Videolarında Mikrofonla İlişkiler



Mikrofona karşı bu aşırı ilginin ve izleyiciden yöneltilen aşırı isteğin/arzunun, bilinçdışı bir tarafı olduğu da bir gerçektir. Lacan (2006), eksiklik ilkesini dolduran *Büyük Öteki*'nin, bilinçli ve çoğu zaman bilinçdışı olarak arzularımızı yönlendiren bir güçle bizleri kuşattığını söyler. ASMR kültürünün bu denli birbirine benzer ve ortak kültürel davranışlarla genişleyen bir homojen kültür olmasının ardına YouTube'un bir *Büyük Öteki* olarak algoritmaları aracılığıyla bizlere neleri izleyeceğimizi ve seveceğimizi göstermesi fikrini koyduğumuzda gerçek anlamda tutarlık sağlanacaktır. Algoritmaların bize önceleyerek sevdirdiği içerikler gibi arzular yaratan YouTube, Lyotard'ın (1993) libidinal ekonomisinde olduğu gibi bir tür dikkat ekonomisi olarak da işler. İlgimizi mikrofona yönelik bir eyleme çeken bu dikkat ekonomisi,

libidinal ekonominin seçici ilkelerindeki gibi zevk odaklı bir bilinçdışı mekanizma tarafından yönlendirilir. Mikrofona yönelik bu aşırı istek, bir *jouissance* biçiminde farklı haz boyutlarını yaşamamızı sağlar.

Özet olarak mikrofonun, video içindeki uzvumuz olarak bir arzu nesnesi olmanın ötesine geçerek bir tür zevk nesnesi olmasına dair teorik tezler, bir kültürel fenomenin neden böylesine etki kurabildiğini açıklamakta *apparatus* bağlamı bir çıkar yol sunar. Bu çıkar yol, *apparatus fetişizminin* aldığı boyutu ve dikkati sömürecek kişiselleştirilmiş aşırı ilgilerin hangi psişe katmanlarına yayıldığını da gösterecektir.

Tele-organik Beden: Mikrofon Fetişizmi Nasıl ‘Organik’ Bir İlişki Halini Alır?

İnsan ve onun varlığının sınırlarına dair felsefî, sosyolojik, antropolojik ve psikolojik temellendirmelerin neredeyse tamamının beden-merkezci bir yaklaşım etrafında doğup, bedenin sınırlarını aşan bir ilişkisel ve düşünümsel boyuta doğru büyüdüğü hakkında mutabık kalındığını söylemek yanlış sayılamaz. Ancak dürtüsel haz ve güdülenmiş zevk olarak düşünülmesi mümkün olan arzularımız, gerçekleşme alanı olarak bedende konuşlanırlar. Bu nedenle bedeni, hazzın ve zevkin yaratıldığı tetiklenmiş bir dizi ilişkisel eylemden meydana gelen yapı olarak değerlendirmek, onun sınırlarını genişletmek ve esnetmek için yararlı bir referans olacaktır. Buradaki temel husus ise, mikrofonun, yani bir *apparatus*’un, insanın bedeninin dışında, kendi varlığına katabileceği bir zevk organı işlevi üstlenip üstlenemeyeceği mevzusudur. Kastedilen organ, bir örgen niteliğindedir. Üstelik onun zevke şartlanmış olması yalnızca *cinsel organ* olduğu anlamına gelmez. Zevki kimi zaman cinsel boyutta, çoğu zaman ise rahatlama ve dinginleşme boyutunda üreten bir *apparatus* organının imkanlarını tartışmak için varlık felsefesinin sahasında biraz gezinmek gerekir.

Heidegger (2008), varlığın bedenden ibaret olmadığını savunan genişletilmiş *Dasein* kavramsallaştırmasıyla “*orada-oluş*” halini kasteder. Beden yalnızca orada olmanın, varlığın orada gerçekleşmesinin gerektirdiği ilişkiyi kuracak olan aracıdır. Bedeniyle orada olan, eylemleri ve araçlar yoluyla dünyayla ilişki kuran kişi, anlam dünyasıyla iç içe geçmiş bir varoluş olan *Dasein* boyutunda daha geniş bir varlığa sahiptir. İşte insan da artık bedeninden ibaret olmayan varlığına eklemlediği *apparatus*’larıyla (akıllı telefon, tablet, akıllı saat, bilgisayar, mikrofon) *Dasein* olarak varlığını genişletir. Orada oluş halini, video içindeki bir *apparatus organ* sayesinde sağlar ve artık o mikrofon, onun varoluşunun bir tamamlayıcısıdır. Mikrofon, bizim videoda/orada oluşumuzu sağlarken, tele-bilgisayarın ya da tele-fon’un sağladığı uzaktan varoluş imkanları sayesinde bir tele-organ ya da meta-organ hüviyetine de kavuşur. Çünkü *Dasein*, beden de dahil olmak üzere orada olma halini tesis ve temin eden tüm bileşenlerin iç içe geçme ve bütünleşme hali olarak varlığın ilkesini ve algısını kurar.

Nitekim orada-oluş olarak (*Dasein*) varlık felsefesini destekleyen yersiz-yurtsuzlaşma tezinin öncüllerinden olan Deleuze ve Guattari (2004), organsız beden/corps sans organes savunularında, bedeni, organların yapılanması olarak değil arzunun serbest dolaşımı ve akışkanlığı olarak tanımlar. Böylece yapısal baskılardan arınmış ve sadece arzunun serbestçe dolaşabildiği alanlardaki oluş biçimleri, varlığın sınırlarını belirleyecektir. Bu varoluş sınırlandırılmaz; biyolojik bedene indirgenemez bir varoluş biçimidir. Profillerimiz gibi mikrofonlar da organsız bedenimizin oluş ve akış biçimlerinden biridir. Nitekim bir profil nasıl ki aslında sonsuz platform düzlemindeki bir yer olarak var ise mikrofon da bir video içinde

yeniden yerli yurtlu hale gelen varlığımızın temellendiği akışkan araçlardan biridir. Öylesine akışkandır ki sürekli yer, biçim ve kişisel ilgi değiştirir. Onu her videoda ayrı ayrı kişiselleştirebiliriz. Dilediğimiz zaman inkar edebiliriz. Fakat böylesine akışkan ve genellikle *apparatus*'lar arasında ilişkisel olarak yersiz-yurtsuz varlık kazanan bedenimiz, hiper-modülasyona uğramasına karşın bölük-pörçük değildir ve bir nevi birliğe sahiptir. Hayles (1999), post-insan olarak tanımlanan sanal bedenlerin geçirdiği bu parçalanma halini bütünleştiren yeni ilişkisel düşünme ve yorumsama boyutunun siberetik olduğunu belirtir. Aslında mikrofon ile insan varlığı arasında 'organik' bir bağ kurabilmek de siberetik bir yaklaşımdır. Çünkü koşullu ya da koşulsuz tümleşme, insan ile insan dışı varlıkların birbirine içkin hale gelmesi süreciyle birlikte ilerlemektedir. Öyleyse insan, bir mikrofonu uzvu olarak varsaymakla kalmaz, onun sağlamakla yükümlü olduğu tüm görev ve yerine getirmeleri de sağlar. Tabii ki bu sağmanın haptik bir görseelliğin sağladığı binöral doyum mu yoksa dokunsal halüsinasyon olarak bilinen psişik problemin bir türevi mi olduğu, veri odaklı bir çözümleme perspektifi ile çözümlenmelidir.

İkircikli rolüne rağmen ASMR kültürünün bedende gerçekliğinden şüphe edilemez bir karıncalanmayı/zevki yaratması, yersiz-yurtsuzlaşarak *apparatus*'lar ile iç içe geçen bedenin nasıl yeniden yerli-yurtlu bir yapıda birlik kazandığını açıklamayı zorunlu kılar. Zaten her şey karmaşanın kendisindeki çözümde apaçıktır. Foucault (1980), dispoitif olarak yeniden tanımladığı *apparatus*'ların, iktidarın dağınık ve her yere sinik olan tüm yapısal unsurları arasındaki birliği kuran ve birbirlerinden bağımsız aygıtlar olduklarını söyler. Üstelik bunlar yalnızca araçlardan ibaret değildir; söylemler, görevler, semboller, metinler, filmler ve ASMR içerikleri de dahil her şey, bir güç ilişkisinin tarafları arasındaki sağlayıcılardır. Aslında mikrofon, bir amaç ya da birlik anı değildir; yapısal olarak arzunun tamamlanamayışından kaynaklanan eksiklik ve parçalanmaya karşı bir psişe arayışı ve telafi sistemi olarak bir tür *sinthome*'dur. Bir başka deyişle birliğin kendisidir. Hatta Freud (2024), *psişik apparatus* olarak tanımladığı ve benzer işlevler görev yapısal aygıtlardan bahseder. Bunlar, benlik ve bilinçdışı arasında bütünlük kurarlar. Bedenin ayrı uzuvları arasındaki birliği sağlama görevini de üstlenirler. Mesela, kolunu kaybetmiş birinin aparat/protez kolu bedeninin bir parçası olarak kabullenme süreci ya da daha basit haliyle gözlüğü kabullenme sürecimiz, onu ya da ona dair olan şeyleri *psişik apparatus*'lar şeklinde örgütlememizden kaynaklanır. *Psişik apparatus* olarak *mikrofon*, hazzı kendi organlarında deneyimlemekte eksik hisseden bireyin, dışarıda gerçekleşen bir hazzı içselleştirmesine yarayan birlik ve tutarlılık ilkesi olarak da vardır.

Para, nasıl bir *sembolik apparatus* olarak biz ve sahip olmak istediğimiz şeyler arasında sistemsal tutarlılık ve birlik ilkesi görevi görüyorsa, mikrofon da psişik bir *apparatus* olarak biz ve sahip olmak istediğimiz zevkler arasında bir organik taşıyıcı görevi görür. Burada arzu nesnesi ASMR videosudur ve videoda görünen kadın ya da erkektir. Mikrofon ise arzunun zevke dönüştürüldüğü güdüleme organıdır. Doğal olarak bu durum, tıpkı *meta fetişizmi* gibi bir *apparatus fetişizmine* neden olur. Bir meta, gerçekte taşımadığı değeri, para yoluyla taşıyarak fetişleşirse, mikrofon da normalde taşımadığı organik görevi taşımakla yükümlü olduğu bir durumda fetiş hale gelir. Onu fetişleştirmek, *psişik apparatus* kılma prensibiyle birlikte gelişen bir algıdır. Bu fetişizm alt boyutu, cinsel fetişler, arzu fetişleri, ekonomi fetişleri ve diğer meta fetişleri ile birleşerek zincirleme fetişizm reaksiyonları şeklinde üst boyu tetiklemeleri meydana getirir. Böylece mikrofonla bir daha asla, daha önceden kurduğumuz ilişkiyi kuramaz hale

geliriz. Bir uzuv, bir kez fetiş hale geldikten sonra artık o uzuvla kuracağımız ilişki asla eskisi gibi olamaz. Bir kadın memesiyle asla çocukluğumuzdaki ve bebekliğimizdeki ilişkiyi kuramayışımız bu fetiş yönelimden kaynaklanır. Nitekim para, mal, mülk, makam ve servet de böyledir. Mikrofon bizim organımız olarak biz tarafından fetişleştirildiği gibi ASMRtist tarafından da fetişleştirilir. Böylece artık onun gerçekte neye yaradığı ve ne olduğu asla önemszenmez.

Sonuç Yerine: Mikrofon, Kime Aittir?

Mikrofon bir *psşik apparatus* olarak telefon, gözlük, bilgisayar, saat ve pantolon kadar teknik, bize ait ve ‘elle tutulur’ halde değildir. Aslında elle tutulabilir olmasına rağmen bizim dünyamızda ilk olarak *imgeseldir*. Biz onu bir video görseli/hareketli görüntü olarak algılarız. Onun bir de zevk organımız olmaya yönelik bir organik görevi ve ASMR içinde fısıltı ve sözle telkin edilerek yönlendirilen fallus boyutu vardır ki bu da tamamıyla *simgeseldir*. O, temsil ve bir gösteren olması nedeniyle sembolik düzeyde bir organdır. Ancak organik bir organ değildir. Son olarak onun bedenlerimizde oluşturduğu karıncalanmaya dayalı zevk ve haz boyutu ise tamamıyla *gerçektir*. Lacan (1977) imgesel, simgesel ve gerçek arketipleriyle aslında böyle bir ilişkiyi kasteder. Çünkü *imago* evresinde aynaya yansıyan görüntümüz olarak imgesel benlik, mikrofon olarak videoya yansıyan zevk organımızı tanıma biçimimizdir. Bu mikrofonun, ASMR toplumsallığında ve dilinde sembolik olarak tanımlandığı, konumlandığı ve ilişkiselleştiği sembolik boyut ise yadsınamaz. Gelgelelim, tüm bunların ve sembollerin dışında kalan asıl gerçek ise, karşı koyamadığımız bir olgusallıkla ve bütünüyle “*nesnel*” gerçekleşen karıncalanma deneyimidir. Bu üçü arasındaki birlik, bize ASMR dünyasında tekrar zorlantısı yaratan bir kimlik verir. Artık zevklerimizi, o organımız ve o organın üretildiği simgesel bağlam olan ASMR dünyası olmaksızın üretemeyiz. ASMRtist bizim yeni arzu nesnemizdir. Bizdeki zevki tetikleyen, üreten ve güdüleyen bir fantazmadır. Bu, yeni bir eksiklik ilkesidir.

ASMRtistler, bize hizmet eden ve varlıklarını bize zevk vermeye adanmış gibi görünen tipler olarak sanki bize düşkünmüş gibi davranırlar. Bize düşkün olmasını dilediğimiz herkesin yerini alarak ve onların davranışlarına bürünerek hiçbir zaman o kişilerden temin edemeyeceğimiz ilgiyi bize karşılıksız verirler. Babamız, sevgilimiz, okul arkadaşımız, kız kardeşimiz, abimiz, annemiz, büyük annemiz ve büyükbabamız, esnaflar, patronlar ve akla gelebilecek, bize eksik hissettiren herkes olurlar. Bize verdikleri zevk karşılığında bizden aldıkları şey nedir? Bizim en hassas organımızı ve bölgelerimizi kontrol edebilen, zevklerimizi yöneten bu insanlar, eksikliklerimiz üzerinden bizleri düşkünlere dönüştürürler. Dekadans toplumunda kendi uzvumuz sandığımız bir şeye düşkünlüğümüz sayesinde zevk için ve yalnızca zevk için değer üreten tüm bilinçdışı eylemlerimizin bizi kendimiz olmaktan alıkoyduğu bir sömürü sistemi için ya da diğer adıyla bilişsel kapitalizmin birikim rejimi için madun birer *dikkat işçisi* oluruz. Bizler, asalak birikim rejimlerinin konak canlıları tarafından asalak/düşkün olduğuna ikna edilmiş bireyler olarak aslında onların bu sömürge sistemini devam ettirmek için ihtiyaç duyduğu eksiklik ilkesinin telafi sistemine dönüşürüz. Esas olan, kendini asla tamamlayamayacak olan bu YouTube ve onun kültürel sömürü ekranlarındaki dikkat ekonomilerinin eksiklik ve rekabet ilkeleridir. Çünkü bu büyük ve kocaman görünen YouTube, eğer biz, onun için bir şeyler yapmayı bırakırsak kendi kendini sürdüremez. Davenport ve Beck (2001) kıtlık, yani eksiklik ilkesi gereğince derler ki bir üreticinin her şeyi tastamam olsa bile eksik olan şey ilgidir. YouTube’da milyarlarca videosu olsa bile ihtiyaç duyduğu eksiklik,

izleyecek insanlar ve izlemelerdir. Öyleyse bu eksikliği gidermek için YouTube, bizi ve bizim izlemelerimizi üretir. Bunu, eksiklik deneyimlerimizi sömüren ve manipüle eden bir psişik apparatus sistemi aracılığıyla yapar. İşte, karşı koymamız gereken ya da asla karşı koyamayacağımız şey YouTube dikkat endüstrilerinde tam manasıyla budur.

Kaynakça

- Butler, J. (2006). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (Anniversary ed.). Routledge.
- Davenport, T. H., & Beck, J. C. (2001). *The attention economy: Understanding the new currency of business*. Harvard Business School Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem & H. R. Lane, Trans.; 40th-anniversary ed.). Continuum.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed. & Trans.). Pantheon Books.
- Freud, S. (2011). *Beyond the pleasure principle* (J. Strachey, Trans.). Broadview Press.
- Freud, S. (2024). *The ego and the id*. In Solms, M. (Ed.), *The Revised Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. 19). Rowman & Littlefield.
- Hayles, N. Katherine. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). HarperPerennial/Modern Thought.
- Lacan, J. (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (A. Sheridan, Trans.; ed. J.-A. Miller). W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1988). *The language of psycho-analysis* (D. Nicholson-Smith, Trans.). W. W. Norton & Company.
- Lyotard, J.-F. (1993). *Libidinal economy* (I. H. Grant, Trans.). Indiana University Press. (Original work published 1974)

Panoptikon Kuramı Bağlamında Modern Dijital Dizilerde Gözetim Ve İktidar: “The 8 Show ve Alice İn Borderland Örneği

Arş. Gör. Büşra URLULAR

Inonu University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Malatya

ORCID: 0000-0003-4945-8357

Arş. Gör. Edanur BAYTAK SULUBAY

Inonu University, Faculty of Communication, Department of Journalism, Malatya

ORCID: 0000-0002-7316-3746

Özet

İktidar kavramı, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar süreklilik gösteren, ancak her dönem sosyo-kültürel ve siyasi koşullara bağlı olarak evrim geçiren dinamik bir olgudur; bu çerçevede iktidar, dünya üzerindeki olaylardan bilgi sahibi olan, bu olaylara yön veren ve en belirleyici biçimde bu süreçleri gözetim bir otorite olarak tanımlanabilir. 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Michel Foucault, farklı dönemlerde dönüşüm geçiren iktidar anlayışını, Jeremy Bentham’ın tasarladığı Panoptikon modelinden hareketle metaforik bir çerçevede ele almış ve bu yapıyı kullanarak iktidarın görünmezliğini ve içselleştirilmiş denetim mekanizmalarını açıklamıştır. Teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği dijital dönüşüm, özellikle dijital platformlarda yayımlanan dizi ve yapımların, bireylerin gözetim, denetim ve buna bağlı olarak disiplin altına alınma süreçlerini estetik ve kurmaca bir yapı içerisinde yeniden kurgulamasına zemin hazırlamaktadır. Bu çalışma Foucault’nun Panoptikon kuramı çerçevesinde modern dijital dizilerde gözetim ve iktidar ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Netflix yapımı “The 8 Show” ile Japonya yapımı “Alice in Borderland” dizileri örnek olarak ele alınmış; her iki yapımda da bireyler üzerindeki sürekli gözetim, bireylerin özgürlük algısı, tercihleri ve davranış biçimindeki dönüşüm bağlamında analiz edilecektir. Ayrıca çalışmada, dizilerdeki mekânsal kurgular, oyunlaştırılmış kurallar ve izleyici konumlandırmaları üzerinden panoptik düzenin nasıl temsil edildiği ayrıntılı biçimde çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Panoptikon, gözetim, iktidar, dijital panoptikon, The 8 show, Alice in Borderland

Surveillance And Power In Modern Digital Series In The Context Of Panopticon

Theory: "The 8 Show And Alice In Borderland

Abstract

The concept of power is a dynamic phenomenon that has been continuous from the beginning of human history to the present day, but evolves depending on the socio-cultural and political conditions of each period; in this framework, power can be defined as an authority that has knowledge of the events in the world, directs these events and most decisively oversees these processes. 20 Michel Foucault, one of the most important thinkers of the 20th century, dealt with the understanding of power that transformed in different periods in a metaphorical framework based on the Panopticon model designed by Jeremy Bentham and explained the invisibility of power and internalized control mechanisms by using this structure. The digital transformation brought about by technological developments paves the way for series and productions, especially those broadcast on digital platforms, to reconstruct the processes of surveillance, control and disciplining individuals within an aesthetic and fictional structure. This study aims to examine the relationship between surveillance and power in modern digital series within the framework of Foucault's Panopticon theory. This study aims to examine surveillance and power relations in modern digital series within the framework of Foucault's Panopticon theory. In this direction, the Netflix series “The 8 Show” and the Japanese series “Alice in Borderland” are taken as examples.

Keywords: Panopticon, surveillance, power, digital panopticon, The 8 show, Alice in Borderland

Giriş

Tarihsel süreç içerisinde iktidar yapısı, yalnızca siyasal otoritenin veya yönetimin tekeliindeki bir güç olarak değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal düzenin sağlanmasında

temel bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda iktidar; dünyadaki gelişmelerden haberdar olan, bu gelişmeler karşısında tepki veren, müdahalede bulunan, yönlendiren ve hem toplumu hem de bireyi ayrı ayrı gözetim altında tutan bir otorite gücü olarak tanımlanabilir. Michel Foucault'ya göre iktidar, toplumda yalnızca güçlü olan kesimin yönlendirmesiyle işleyen bir yapı değildir veya belirli bir merkezde toplanmış da değildir. Foucault'ya göre iktidar, her zaman ve her yerde var olan bir olgudur; gündelik yaşamın her hareketi ve pratiği içerisinde kendini göstermektedir. Ayrıca toplumdaki her bir birey, her bir süreç eşzamanlı olarak iktidar üretimi yapmaktadır. Bu bağlamda bireyler, iktidarın hem üreticisi hem de mağduru konumundadır. Bu yüzden toplumu ifade ederken egemen azınlık ya da bağımlı çoğunluk diye keskin çizgilerle ayırım yapmaya gerek yoktur. Bu nedenle toplumu ifade ederken, egemen azınlık ya da bağımlı çoğunluk gibi keskin ayrımlara gitmek gereksizdir. (Güngör,2022, s.265)

20. yüzyılın önde gelen düşünürlerinden Michel Foucault, iktidarın gözetim ve denetim mekanizmalarını daha kapsamlı bir biçimde analiz edebilmek amacıyla, Jeremy Bentham tarafından tasarlanan Panoptikon modelini teorik bir metafor olarak kullanmıştır. Foucault'ya göre, Panoptikon, modern toplumlarda iktidarın bireyler üzerinde sürekli bir gözetim yoluyla denetim sağlamasıdır. Bu modelde, bireyler kendilerinin sürekli izleniyor olma duygusunu içselleştirerek, davranışlarını bu gözetim durumuna göre düzenlemektedirler. Bu bağlamda, teknolojinin gelişimi ve topluma entegrasyonu ile birlikte, Panoptikon'un evrimi 'süperpanoptikon', 'sinoptikon' ve 'omniptikon' gibi yeni modelleri ortaya çıkarmıştır. Bu kavramlar, modern toplumlarda iktidar, gözetim ve denetim ilişkilerinin gelişimini anlamak açısından önemli bir yere sahiptir.

Sinaptikon yapısında, toplumun çok olan bireylerinin az olan bireylerini gözetlediğini anlatan modelken omniptikon ise internetin entegre olmasıyla birlikte herkesin herkesi gözetleyebildiği ve şeffaf şekilde takip ettiği modeldir. Günümüzde internetin bu kadar toplum hayatına entegre olmasıyla birlikte zaman ve mekân kayramının ortadan kalkarak herkesin gönüllü olarak bilgilerini paylaştığı gözetleme bağlamında görünür olma ve gönüllü olma durumu söz konusudur. Sinaptikon yapısında, toplumda çok sayıda birey, az sayıda bireyi gözetlerken, omniptikon ise internetin entegrasyonu ile herkesin herkesi gözetleyebildiği ve şeffaf bir şekilde takip edebildiği bir modeldir. İnternet teknolojisiyle birlikte zaman ve mekân kavramları ortadan kalkmış ve herkes, herkesi gözetleme imkanına sahip olmuştur. Günümüzde, insanların kişisel bilgileri ve alışkanlıkları internet aracılığıyla kaydedilmektedir. İnsanlar, nasıl, ne zaman ve hangi şekilde izlendiklerinin farkında olmadan, kendileriyle ilgili paylaşımlar yapmakta ve gönüllü bir şekilde gözetimi kabul etmektedirler.

Panoptikon Kuramı: Gözetim Ve İktidar İlişkisi

19. yüzyıl düşünürü Jeremy Bentham tarafından geliştirilen Panoptikon modeli, modern toplumlarda gözetim mekanizmaları ve iktidar ilişkilerini açıklamak üzere önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Panoptikon, merkezi konumda bulunan geniş pencereci bir gözetleme kulesi ile gözetleyicinin, çevresine yerleştirilmiş hücreler aracılığıyla mahkûmların eylem, davranış ve söylemlerini sürekli denetleyebildiği bir hapishane modelidir. Bu mimari yapı, hücrelere ayrılmış şekilde tasarlanmıştır. Her hücrede biri merkezi gözetleme kulesine bakan, diğeri ise dışarıya açılarak doğal ışık alan iki pencere bulunmaktadır. Ayrıca, hücreler

arasındaki duvarlar sayesinde mahkumların birbirleriyle iletişim kurmaları engellenmiş ve bu durum, gözetim mekanizmasının etkinliğini artırmak ve mahkumların sürekli denetim altında tutulmasını sağlamak amacıyla özel olarak tasarlanmıştır. (Diken Yücel,2015,s.391) Bu modelde, gözetleyiciler mahkumları her an izleyebilmektedir; buna karşın mahkumlar, kendilerini izleyen kişilerin kim olduğunu bilmemekte ve onları görmemektedir. Bu tek yönlü gözetim ilişkisi, mahkumların sürekli izlenme ihtimalini içselleştirmelerine ve davranışlarını bu doğrultuda denetim altında tutmalarına neden olmaktadır. Çünkü panoptikon olarak adlandırılan hapisane modeli, mahkumların eylem ve davranışlarını en üst düzeyde denetlemek amacıyla özel olarak tasarlanmış bir sistem üzerine kurulmuştur. Sürekli gözetim altında tutulduklarının bilincinde olan mahkumlar, bu gözetlenme farkındalığı doğrultusunda eylem ve davranışlarını düzenlemek zorunda kalmaktadır. (Öztürk,2012, s.138)

Jeremy Bentham, Panoptikon’u gözetim sorunlarını çözmeye elverişli bir iktidar teknolojisi olarak tasarlamış ve bu optik düzenin, iktidarın işleyişini kolaylaştıran büyük bir yenilik olduğunu savunmuştur. Michel Foucault ise, “İktidarın Gözü” adlı eserinde Panoptikon’u yalnızca bir hapisane modeli olarak değerlendirmez; bu yapının, modern toplumlarda gözetim yoluyla işleyen bir iktidar biçiminin simgesi olduğunu ileri sürmektedir. Foucault’ya göre, Panoptikon modeli, herhangi bir silah, fiziksel şiddet ya da maddi kısıtlama kullanılmaksızın, yalnızca bir “bakış” aracılığıyla mahkumlar üzerinde bir tahakküm kurulmasına olanak tanımaktadır. Dahası, bu gözetleyici bakışı içselleştiren mahkumlar, zamanla kendi kendilerini denetlemeye başlarlar ve böylece iktidar, bireylerin üzerindeki etkisini süreklileştirmiş olmaktadır. Foucault, bu sistemi “sürekli bir iktidar ve sonuçta gülünç bir maliyet” şeklinde tanımlayarak, modern denetim toplumunun işleyişini dikkat çekici bir şekilde ortaya koymaktadır. (Foucault,2012,s.87-95) Foucault’ya göre kitle iletişim araçları, artık iktidarın denetleme ve disiplin mekanizmalarını uyguladığı yapılar haline gelmiştir. Bu çerçevede suç işleyen birey, cezaevine konularak toplumsal normlara uygun hale getirilmektedir. Benzer şekilde okul, aile gibi sosyal kurumlar da denetim ve gözetim yoluyla iktidarın uygulandığı alanlara dönüşmüştür. (Güngör,2022, s.267) Günümüzde ise teknolojinin gelişmesi ve dijital çağın başlamasıyla birlikte, iktidar ve gözetim biçimleri daha soyut ve görünmez bir hâl alarak dönüşüme uğramıştır. Modern toplumlarda gözetim artık fiziksel yapılar ya da mimari düzenlemelerden ziyade, dijital ortamlarda varlık göstermektedir. Önceki dönemlerde belirli ve sınırlı mekânlarda gerçekleştirilen gözetim pratikleri, dijitalleşmenin etkisiyle dijital bir panoptikona evrilmiştir.

Dijital Çağda Yeni Gözetim Biçimleri

Teknolojinin gelişmesi ve dijital dönüşümle birlikte, toplumun hemen her alanında dijital teknolojiler, yapay zekâ destekli algoritmalar, sosyal medya platformları, içerik üretim araçları ve mobil uygulamalar yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, modern toplumlarda dijital bir gözetim biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bireylerin dijital ortamdaki eylemleri, sürekli olarak kaydedilen ve analiz edilen verilere dönüşmüştür. Böylece bireylerin davranışları, bu veriler üzerinden gözetim altına alınmakta ve yönlendirilmektedir. ABD Teknoloji Değerlendirme Bürosu (OTA), gözetim teknolojilerini beş başlık altında sınıflandırmaktadır: İşitsel gözetim, görsel gözetim, veri gözetimi, algılayıcı teknolojiler ve diğer aygıtlar. Bu sınıflandırma, gözetim teknolojilerinin farklı boyutlarını sistematik bir biçimde analiz etmeye olanak tanımaktadır. (Lyon,1997,s.148) Aynı zamanda, geleneksel

panoptikon modelinden farklı olarak, bu yeni gözetim biçimi daha fazla sayıda aktörün yer aldığı, karşılıklı etkileşime dayalı ve katılımcı bir yapıya evrilmiştir. Batı toplumlarında gerçekleştirilen çeşitli araştırmalar, bu dijital gözetimin teknolojik araçlar yoluyla nasıl bir denetim mekanizmasına dönüştüğünü ve bu sürecin toplumsal yapı, bireysel özgürlükler ile iktidar ilişkileri üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar, geleneksel gözetim biçimlerinin teknolojiyle birlikte nasıl dönüştüğünü, 'Büyük Veri' sayesinde artan gözetim kapasitesini, bireysel mahremiyet haklarının ihlalini ve gözetim toplumunun toplumsal sonuçlarını kapsamaktadır. (Akbaş,2024,s.56) Geleneksel panoptikon anlayışından farklı olarak, dijital panoptikonda bireyler zorunlu bir mahkûmiyet yerine, gönüllü bir şekilde gözetim sisteminin bir parçası hâline gelmişlerdir. Bu yeni gözetim biçimi, postmodern kuramsal çerçevede "süperpanoptikon" "omniptikon" ve "sinoptikon" kavramlarıyla açıklanmaktadır.

Dijitalleşmeyle birlikte pek çok kavramda olduğu gibi gözetim olgusu da dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda, panoptikon kavramının dijital çağda evrilmesiyle birlikte "süperpanoptikon" terimi ortaya çıkmıştır. Süperpanoptikon, yalnızca geleneksel gözetim biçimi olan panoptikonu değil, aynı zamanda yeni gözetim biçimlerinden "sinoptikon" ve "omniptikon" kavramlarını da içermektedir. Bu yapı, gözetimin artık yalnızca belirli bir merkezden değil, her yerde ve her koşulda gerçekleşebildiği; azınlığın çoğunluğu, çoğunluğun da azınlığı izleyebildiği, yani herkesin herkesi gözetleyebildiği bir gözetim toplumunu ifade etmektedir. (Kavut,2023,s.25) Klasik panoptikon modelden farklı olarak, bu modellerde gözetim bir denetim mekanizması olmaktan ziyade eğlence, gösteri ve haz ile iç içe geçerek denetim mekanizması dönüşmüştür. Yeni gözetim paradigması olarak ortaya konulan ve panoptikon modelinden türetilen omniptikon modeli, dijital ve sanal gözetim ortamlarında bireylerin kendi rızalarıyla konum bilgisi paylaşımları, kişisel verilerini ifşa etmeleri ve çeşitli uygulamalara erişim izinleri vermeleri yoluyla gözetlenmeyi gönüllü olarak kabul ettikleri bir yapı üzerine inşa edilmiştir. (Yavuz,2024, s.2541) Bu modele göre her şeyi görebilen ve gözetebilen bir sistem üzerine tasarlanmıştır. Sinoptikon modelinde ise, gözetim ilişkisi kitle iletişim araçları aracılığıyla tersine dönmekte ve bu kez çoğunluk, azınlığı gözetlemektedir. Thomas Mathiesen tarafından geliştirilen sinoptikon kavramı, bu yapının temelinde özellikle televizyonu konumlandırmaktadır. Televizyonun, diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla gözetim sürecinde daha belirleyici bir rol oynadığını savunmaktadır. Sinoptikon modelinde gözetim, doğrudan ve baskıcı bir denetim anlayışından farklı olarak, gönüllü katılımın ön planda olduğu, örtük ve içselleştirilmiş bir iktidar ilişkisi biçiminde gerçekleşmektedir. Bu modelde gözetim, televizyon programları ve dijital medya içerikleri aracılığıyla, zorlayıcı bir denetimden ziyade haz ve eğlence yoluyla toplumu etki altına almayı amaçlayan bir strateji olarak geliştirilmektedir. Bu bağlamda, sinoptikon modelinde gözetim, iktidar mekanizmalarının televizyon ve diğer kitle iletişim araçları aracılığıyla belirli figürleri seçip görünür hâle getirmesiyle, hem bu figürleri toplumun gözetimine sunmakta hem de eğlence ve haz unsurları üzerinden izleyici kitesini etki altına almayı ve denetlemeyi amaçlamaktadır. Televizyon programları izleyicilere haz ve keyif sunarken, onları belirli davranış kalıplarına, tüketim alışkanlıklarına ve ideolojik yönelimlere göre şekillendirmektedir. Gözetim, bireylerin gündelik yaşamına doğal bir unsur gibi dâhil edilmekte, birey ise bu denetim sürecine gönüllü

olarak katılmakta ve böylelikle gözetimin aktif bir taşıyıcısı hâline gelmektedir. (Diken Yücel,2015,s.391)

Panoptik Gözetim Ve İktidar Bağlamında Dijital Dizilerde Denetim: The 8 Show ve Alice İn Borderland Örneği

The 8 Show Örneği

Netflix yapımı Güney Kore dizisi The 8 Show, sekiz bireyin bir tiyatro alanına giriş yapmasıyla başlamaktadır. Katılımcılara, bina içinde kilitli kalacakları ve oyunun süresi boyunca yüksek miktarda gelir elde edebilecekleri teklif edilmektedir. Her birey, önünde bulunan sekiz karttan birini seçerek, seçtiği numaraya karşılık gelen kata yerleşmektedir. Bu binada katılımcılar, izlenme oranları ve performanslarına bağlı olarak gelir elde etmektedir. Oyunun süresi boyunca katılımcılar sürekli olarak kameralarla gözetim altında tutulmakta; davranışları ve kararları, dış dünyadaki izleyiciler tarafından puanlanmakta ya da doğrudan etkilenmektedir.

The 8 Show" dizisi, modern toplumun gözetim toplumuna dönüşümünü ve bireylerin bu gözetim altına nasıl disiplin edildiğini konu edinen distopik bir dizidir. Dizinin hem içerik açısından hem de mekânsal düzenlemesi bakımından, Michel Foucault'nun panoptikon kuramı ile kapsamlı bir şekilde analiz edilebilmektedir. Panoptikon, merkezi bir gözetim yapısıyla tüm bireylerin sürekli gözlem altında tutulduğu bir disiplin mekanizmasını simgeleyen kuramdır. Bu bağlamda, dizi, bireylerin sürekli denetim altında tutulmasıyla disiplinli davranışlar geliştirdiği, böylece toplumsal düzenin yeniden inşası sürecini gözler önüne sermektedir. Ayrıca, mekânsal düzenlemenin panoptik yapıya uygun şekilde tasarlanması, gözetim ve disiplinin bireylerin eylem ve tutumları üzerindeki etkisini görsel ve kavramsal olarak ortaya koymaya hizmet etmektedir. Bu analiz, dizinin hem mekânsal hem de kurgusal açıdan iktidar-gözetim ilişkisini ve modern gözetim toplumunun yapısal ile psikolojik etkilerini anlamaya olanak sağlamaktadır.

Tablo 1.The 8 Show Dizisine Ait Göstergeler

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mekan	Merdivenler	Mekânsal bir hiyerarşi yapısı, sınıf ayrımı
Mekan	Katmanlı odalar	Hiyerarşik izleme yapısı, sınıfsal bir düzen yapısı, panoptik mekan düzenlemesi
Nesne	Gizli Kameralar	İktidarın denetim üzerinden kontrol sağlaması, sürekli izlenme hissi
Nesne	Kurallar kitabı	Otoritenin yazılı hali, düzel ve adaleti sağlama

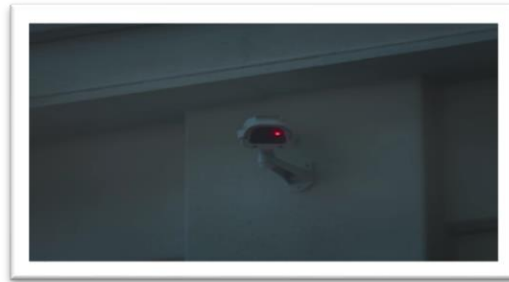
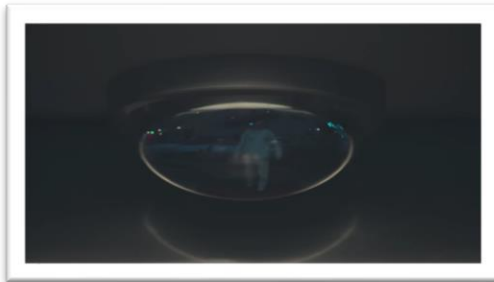
Nesne	Tek tip kıyafetler	Toplumda inşa edilen yapay bir "aynılık" algısı
Nesne	Dev ekran ve anonslar	Tek taraflı iktidar söylemi, gözle görülmeyen fakat yönlendirici otoriter sistem, iktidarın cezalandırması
Nesne	Yukardan aşağı inen asansör	İktidarın görünmeyen ama etkili işleyişi
Nesne	Yemekler	İktidarın denetim yapısı

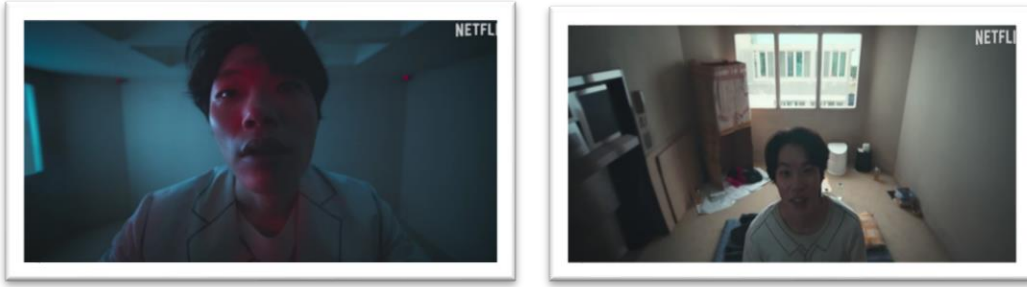
Şekil 1. 8 Katlı Odalar ve Merdivenler



"The 8 Show" dizisinde birden sekize kadar yukarı doğru sıralanan odalar ve bu odaları birbirine bağlayan merdivenler, toplumsal sınıf hiyerarşisini simgesel olarak temsil etmektedir. Aynı zamanda dizide, üst katlardan alt katlara doğru küçülen oda boyutları ile alt katlardan üst katlara çıkıldıkça artan para miktarı, mekânsal düzenleme aracılığıyla sınıfsal hiyerarşiyi açıkça ortaya koymaktadır. Bunlara ek olarak, üst katlarda yer almanın ve para miktarının bu katlarda daha fazla olmasının bir sonucu olarak, üst kattaki bireyler hem daha görünür hâle gelmekte hem de güç ve prestij sahibi olmaktadır. Buna karşılık, alt katlardaki bireyler iktidardan uzaklaştırılarak güçsüzleştirilmekte, cezalandırılmakta ve görünmez bir konuma indirgenmektedir. Bu durum, Jeremy Bentham tarafından tasarlanan ve Michel Foucault tarafından kuramsallaştırılan panoptikon kavramıyla da ilişkilendirilmektedir.

Şekil 2. Gizli kameralar





Panoptikon kuramının en temel özelliği, merkezi bir gözetleme kulesi aracılığıyla mahkûmların sürekli izlenebildiği bir hapisane modeline dayanmasıdır. Bu filmde de söz konusu kuramla paralel olarak, gösteriye mahkûm edilen yarışmacıların tüm hareketleri, 7/24 gizli kameralar aracılığıyla izleyiciler tarafından takip edilmektedir. Oyuncular, sürekli izlendiklerinin farkında olduklarından, kendi davranışlarını da kontrol ederek bir tür iç denetim mekanizması geliştirmektedir. Bu bağlamda, izleyiciye sunulan gösteri, iktidarın denetim aracılığıyla nasıl bir kontrol mekanizması kurduğunu ve sürekli gözetlenme hissi üzerinden bireyleri nasıl yönlendirdiğini göstermektedir. Park Jeong-min'in canlandırdığı 7. Kat (7th Floor) karakteri, çevresini saran sayısız gözetleme kamerasına bakarak, oyunu izleyen seyircilere atıfta bulunur ve "İzlemesi eğlenceli olmalı," der. Bu sahne, hem bir gözetleyen varlığını hem de gözetlenen oyuncuların bu durumun farkında olduklarını ortaya koymaktadır. Bu durum, Thomas Mathiesen'in geliştirdiği süperpanoptikon kavramına örnek teşkil etmektedir.

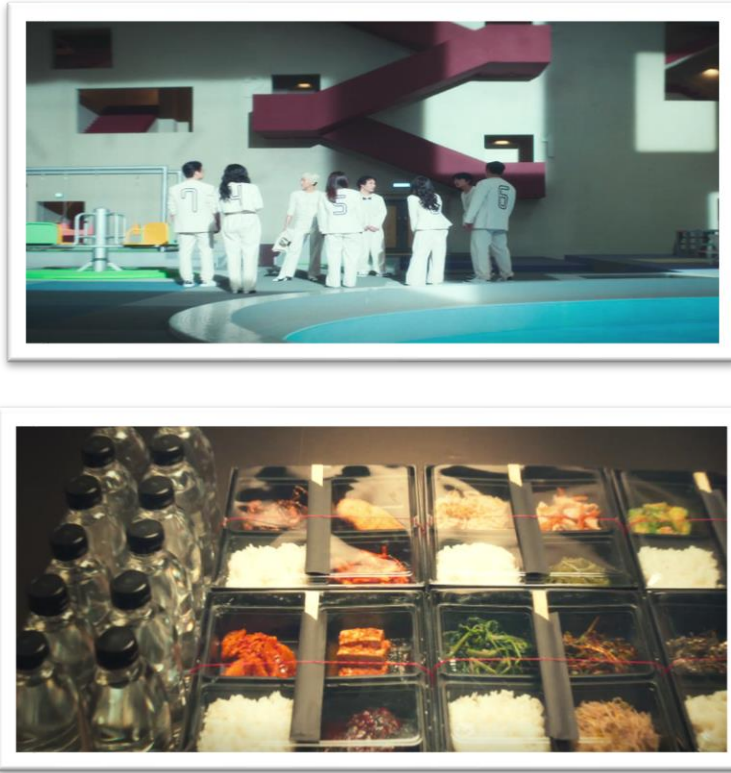
Şekil 3. Kurallar Kitabı ve Kurallar



Dizide, çeşitli kuralları içeren bir kurallar kitabı yer almaktadır. Yiyecek ve barınma ücretsiz sağlanmakta, diğer ihtiyaçlar ise gerçek fiyatının 10 katı bedelle satın alınmaktadır. Satın alınan ürünler sadece odalarda kullanılabilir. Gece yarısından sabah 08.00'e kadar odalarda kalmak zorunludur; kameralar kapatılamaz. Kurallara uymayanlar, ödül parasının yarısını kaybetmektedir. Ayrıca, 8. kattaki oyuncu diğer katlara yiyecek ve su ulaştırmakla yükümlüdür. Bir oyuncunun ölmesi durumunda ise oyun sona ermektedir. Bu kurallar kitabı,

Foucault'nun biyoiktidar kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, bedenlerin disiplin altına alındığı, davranışların denetlendiği, cezalandırma temelli bir iktidar anlayışının olduğu ve yaşamın bütünüyle kurallar yoluyla kontrol edildiği bir iktidar biçimini yansıtmaktadır. (Foucault,2012, s.106-111) Bu kurallar, otoritenin görünmez ama sürekli varlığını temsil ederek katılımcılar üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik bir denetim aracı hâline gelmektedir. The 8 Show'da oyuncuların daha fazla zaman kazanabilmesi, seyirciyi eğlendirmelerine bağlıdır. Başta, merdiven inip çıkmak süre eklemektedir; ancak bu yöntem etkisini yitirince, oyuncular bir yetenek gösterisi düzenlemektedirler. Her performans, seyircinin beğenisine göre zaman kazandırmaktadır. Örneğin, 8F'in 6F ile romantik hareketleri, kameralar önünde oldukça etkileyici bulunmuş ve 69 saat kazandırmıştır. Ancak ilerleyen bölümlerde, basit performanslar yetersiz kalmakta, şiddet içeren sahneler yönelim başlamaktadır. Üst katlar kontrolü ele almakta; alt katlardaki oyuncular elektrik şoku, dayak ve fiziksel işkenceye maruz kalmaktadır. Bu sistemde oyuncular, seyirciler tarafından ya ödüllendirilmekte ya da cezalandırılmaktadır. Gözetleyicinin bakışında ise yalnızca kontrol değil, aynı zamanda bir haz ögesi yer almaktadır; gözetleme, burada iktidarın zevkle birleştiği bir araç hâline gelmektedir. (Foucault,2012, s.109)

Şekil 4. Tek Tip Kıyafetler ve Tek Tip Yemekler



Oyuncular, oyun yöneticileri tarafından verilen tek tip kıyafetleri giymek zorundadır. Bu kıyafet sistemi, toplumda inşa edilen yapay bir eşitlik ve aynılık algısını yansıtmakta, bireysel farkları görünmez kılarak ve kimliksizleştirilerek kontrol altına alındığı bir iktidar mekanizmasını temsil etmektedir. Aynı şekilde, tüm oyunculara verilen su ve yemek miktarı ile çeşidi de eşit tutulmaktadır. Bu uygulama, iktidarın denetim yapısının standartlaşma ve kontrol üzerinden işlediğini göstermektedir. Standartlaştırma yoluyla farklılıkları bastıran bu

sistem, Foucault'nun "biyoiktidar" kavramında belirttiği gibi, bedenlerin yönetilmesi ve yaşamın tüm boyutlarının iktidar tarafından düzenlenmesi anlayışını yansıtmaktadır.

Alice in Borderland Örneği

2020 yılında Netflix'te yayınlanmış olan Japon yapımı Alice in Borderland dizisi, Tokyo'da yaşayan Arisu ve arkadaşlarının kendilerini aniden paralel evrendeki Tokyo'nun terk edilmiş bir versiyonunda bulmalarıyla başlamaktadır. Yaklaşık 37 milyonluk nüfusu bir anda ortadan kaybolmuş olan bu alternatif Tokyo'da, karakterler hayatta kalabilmek adına son derece tehlikeli oyunlara katılmak zorunda bırakılmaktadır. Oyunların türü ve zorluk derecesi, iskambil kartları aracılığıyla belirlenmektedir. İlk oyunlardan sağ çıkan oyuncular, belirli bir süre geçerliliği olan bir "vize" kazanmaktadır ve bu vize, katıldıkları her yeni oyunla uzatılabilmektedir. Ancak vizeleri sona eren oyuncular, gökyüzünden inen kırmızı bir lazerle infaz edilmektedir.

Tablo 2. Alice in Borderland dizisinin göstergeleri

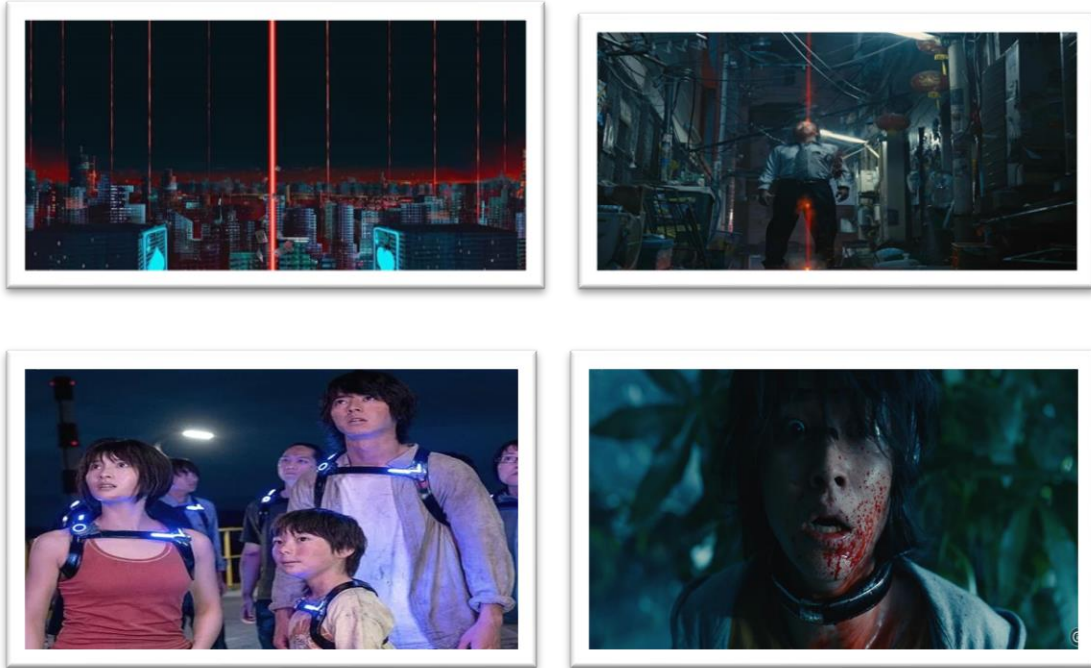
GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mekan	Oyun alanları	Panaptikon mekanı
İnsan	Oyuncular	Gözetimin Nesneleri "insan"
Nesne	Lazer	İktidarın denetimi beraberinde gelen cezalandırma işlevi,
Nesne	Oyuna girerken takılan ekipmanlar	İktidarın denetimi beraberinde gelen cezalandırma işlevi,
Nesne	Telefonlar	İktidarın gözetim teknolojisi
Nesne	Kartlar	İktidarın gözetim teknolojisi
Nesne	Vize	Gözetlenenlerin yaşam hakkı elde etmesi
Nesne	Oyun kuralları	Otoritenin yazılı hali, düzel ve adaleti sağlama
Nesne	Dev ekranlar	Tek taraflı iktidar söylemi, gözle görülmeyen fakat yönlendirici otoriter sistem, süperpanoptikon

Şekil.9. Oyun Alanları ve oyuncular



Dizide normal hayattan paralel evrene geçildikten sonra oyuncular, hayatta kalmak için oyunlara katılmak zorundadırlar. Bu evrendeki oyun alanları, Foucault'nun panoptikon modeline benzer biçimde düzenlenmektedir. Her oyun belirli sınırlarla çevrilidir ve bu sınırların dışına çıkmak yasaktır ayrıca çıkmaya çalışanlar gökten gelen bir lazerle cezalandırılmaktadır. Bu durum, mekânın hem denetim hem de disiplin işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Oyuncular, Foucault'nun panoptikon kuramında tanımladığı gibi sürekli izlenme tehdidi altında hareket etmektedirler. Bu gözetim, içselleştirilmiş bir itaat biçimine dönüşmektedir. Böylece iktidar, fiziksel zorlamadan çok, sürekli denetim aracılığıyla işlev görmektedir.

Şekil. 11. Lazer ve Oyuna Girerken Takılan Ekipmanlar



Her oyunun başlangıcında oyuncular, oyun kurucuları tarafından belirlenen kuralları okumak ve bu kurallar doğrultusunda hareket etmek zorundadır. Oyunculara önce cep telefonları verilmekte, ardından belirlenen ekipmanları giymeleri istenmektedir. Bu uygulama, oyun yöneticisinin adaleti sağlama iddiasıyla meşrulaştırdığı bir iktidar yapısını ortaya koymaktadır. Kurallara uymayan ya da oyunu başarıyla tamamlayamayan oyuncular, ya ekipmanlarla ya da gökten gelen bir lazer aracılığıyla infaz edilmektedir. Bu durum, Michel Foucault'nun disiplinci iktidar anlayışı bağlamında değerlendirildiğinde, bireylerin bedenleri

üzerinde uygulanan doğrudan cezalandırma yoluyla bir kontrol mekanizmasının işlediğini göstermektedir. Böylece iktidar, yalnızca kurallar yoluyla değil, aynı zamanda ölüm tehdidiyle sürekli ve mutlak bir denetim tesis etmektedir.

Şekil. 13. Kartlar



Dizi boyunca oyuncular, kazandıkları her oyunla bir iskambil kartı elde etmektedir. Ancak bu kartlar, sıradan birer oyun nesnesi olmanın ötesinde, iktidarın denetim mekanizmasının bir parçası olarak işlev görmektedir. Oyuncular, 52 kartın tamamını topladıkları takdirde gerçek dünyaya dönebileceklerine inanmaktadır. Sayısal kartlar tamamlandığında ise süreç yeni bir aşamaya evrilmektedir. Bu aşamadan itibaren karşılara çıkan resimli kartlar, daha önce tüm oyunları başarıyla tamamlamış bireyler tarafından tasarlanmış bulunmaktadır. Bu bireyler artık “vatandaş” statüsünü kazanmış durumdadır. Vatandaşlar, bu noktadan sonra gözetlenen değil; aksine gözetleyen konumunda yer almaktadır. Bu durum, iktidarın yeniden üretimi açısından kritik bir dönüşümü temsil etmektedir. Foucault’nun panoptikon modelinde birey, sürekli bir biçimde izlenmektedir. Ancak burada söz konusu olan izleme, tekil bir merkezden değil, çoklu odaklardan gerçekleşmektedir. Her birey hem izleyen hem de izlenen hâline gelmektedir. Bu çok yönlü gözetim biçimi, "omniptikon" kavramı ile açıklanabilmektedir. Vatandaş statüsüne erişen bireyler, artık sistemin içsel bir parçası hâline gelmiş ve iktidarın sürdürücüsü konumuna gelmiş bulunmaktadır.

Sonuç

Foucault’nun Panoptikon metaforu, modern toplumlarda iktidarın gözetim yoluyla nasıl işlediğini anlamada güçlü bir çerçeve sunmaktadır. Bireylerin sürekli izlenme hissini içselleştirerek kendi davranışlarını denetlemesi, iktidarın görünmez ama otoriter yapısını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Foucault’nun Panoptikon modelinden hareketle gelişen süperpanoptikon, sinoptikon ve omniptikon kavramları, dijital çağda gözetim pratiklerinin evrimini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, Foucault’nun Panoptikon kuramı çerçevesinde dijital platformlar aracılığıyla yayınlanan modern dijital dizilerde gözetim ve iktidar ilişkisini incelemektedir. Elde edilen veriler ışığında, Netflix yapımı “The 8 Show” dizisi ile Japonya yapımı “Alice in Borderland” dizisi dijital platformlarda sunulan içeriklerde denetim ve iktidar ilişkilerinin nasıl yeniden üretildiğini açıkça gösteren yapımlar olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda her iki dizide de gözetimle ilgili açıklamış olan kavramların birer karşılığını görmek mümkündür.

Çalışmada, gözetim kavramının hem semboller aracılığıyla hem de anlatımsal şekilde her iki dizide de ele alındığı tespit edilmiştir. Örneğin; oyun alanları ve odalar Panoptikon örneği olduğu görülmektedir. Çünkü buralarda görülmeyen bir gözetleyen (otorite) tarafından gözetlenen bireyler (oyuncular) gözetime maruz bırakılmıştır. Ayrıca dizilerdeki dev ekranlar, gizli kameralar, telefon gibi gözetim pratikleri Süperpanoptikon kavramı olarak ilişkilendirilmiştir. Ayrıca her iki dizide de karakterlerin, görünmeyen bir otoritenin kontrolü altında davranışlarını nasıl denetledikleri ve bu kontrolü nasıl içselleştirdikleri, Foucault'nun iktidarın görünmezliği ve bireyin kendi kendine iktidar uygulaması kavramlarıyla uyum içinde olduğu görülmektedir. Son olarak mekânsal kurgular ve görsel anlatılar, izleyiciye bu gözetim ve iktidar sistemini etkili bir şekilde sunmakla birlikte diğer bu temayı işleyen filmlerden çok bir ayırım gösterememiştir. Bu bulgular, iktidar ve denetim yapılarının özünde değişmediğini, dijitalleşmenin ise yalnızca bu yapıları yeniden biçimlendirdiğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Akbaş, A. (2024) "Dijital Panoptikon: Elektronik Gözetimin Toplumsal Yansımaları". *Sinop İlahiyat Dergisi*, 1 51-89. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sinopid/issue/88183/1565517>
- Diken Yücel, D. (2015). Sinema filmlerinde gözetim ve iktidar ilişkilerinin inşası. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(2), 390-398. <https://doi.org/10.24289/ijsser.106433>
- Kavut, S. (2023). Dijital Dönüşüm Çağında Gözetimin Elektronikleşmesi: Panoptikon'dan Süperpanoptikon'a Gözetim Toplumu. *Communicata* (25), 22-27. <https://doi.org/10.5152/communicata.2023.23029>
- Min-Hee, Ş. (2024). Surveillance, capitalism and cruelty: Human nature critiqued in Netflix's *The 8 Show*. *Korea JoongAng Daily*. <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/2024-05-24/entertainment/television/Showrunner-actors-of-Netlixs-The-8-Show-talk-about-series-deeper-meaning/2054155>
- Yavuz, Y. (2024). Dijital çağın gözetim paradigması: Omniptikon ve gönüllü gözetim. *Uluslararası Sosyal Bilimler Çalışmaları Dergisi*, 10(12), 2536–2548. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14569763>

Seramik Sanatı ve Eğitim Üzerine Katkıları

Doç. Dr. Serap ÜNAL

Süleyman Demirel Üniversitesi Seramik Araştırma ve Uygulama Merkezi, Isparta, serapun@sdü.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2407-1789

Özet

Seramik sanatı, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda bireyin bilişsel, duygusal ve psikoteknik kapsamda motor gelişimini bütüncül bir şekilde destekleyen güçlü bir eğitim aracıdır. Sanat eğitiminin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilen seramik, hem teknik beceri kazandırır hem de estetik, tarihsel ve kültürel düşünmeyi teşvik eden çok boyutlu bir öğrenme alanı ortaya koymaktadır.

Özellikle dokunma algısının ön planda olduğu bu disiplinde, öğrenciler madde ile düşünce arasında doğrudan bir bağ kurarak soyut kavramları somut üretim süreci içinde deneyimleme şansı elde ederler. Kilin şekillendirilmesiyle başlayan üretim ve şekillendirme süreci, öğrencilerin soyut düşünme, problem çözme, sabır, dayanıklılık ve dönüşüm gibi kavramları doğrudan deneyimlemelerini sağlar.

Seramik, sadece bir malzeme değil; öğrenme sürecinde direnç, sabır, dönüşüm ve ifade metaforlarını taşıyan bir öğrenme ortamıdır. Bu yönüyle, özellikle uygulamalı sanat eğitimi alanında öğrencinin yaratıcılık, problem çözme ve eleştirel düşünme gibi temel becerilerini geliştirmede önemli bir rol üstlenmektedir. Seramik sanatının eğitim süreçlerine etkisi; bilişsel gelişim, organ koordinasyonu, estetik duyarlılık, tarihsel bağ kurma ve bireysel ifade olanakları üzerinden ele alınmaktadır. Geleneksel çömlekçilikle çağdaş seramik arasında kurulan pedagojik köprüler, öğrencilerin hem kültürel mirasla ilişkilenmesini hem de çağdaş sanatsal anlatım biçimlerini içselleştirmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte öğrencilerin kendi kimliklerini, duygu dünyalarını ve kültürel belleğini ifade etme biçimi olarak seramiğin rolü de vurgulanmaktadır.

Ayrıca disiplinlerarası bakış açısıyla seramiğin fen, tarih, arkeoloji, antropoloji, etnografi ve sosyoloji gibi alanlarla kesişiminde eğitimde çok yönlü düşünme becerilerinin desteklenmesi hedeflenmektedir.

Bu çalışma, seramiğin eğitimdeki etkilerini teorik ve pratik veriler ışığında ele alarak, sanatsal üretimin öğrenme süreçlerindeki yerini ve potansiyelini yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Sanat, Seramik Eğitimi, Disiplinlerarası Çalışmalar.

Ceramic Art And Its Contribution To Education

Abstract

Ceramic art is not only an aesthetic form of expression but also a powerful educational tool that holistically supports an individual's cognitive, emotional, and psychotechnical motor development. As one of the fundamental components of art education, ceramics provides a multidimensional learning environment that fosters technical skills while also promoting aesthetic, historical, and cultural thinking.

In this discipline, where the sense of touch is especially prominent, students have the opportunity to experience abstract concepts through direct interaction with material in the production process. The shaping and molding of clay, which initiates the production process, enables students to directly experience concepts such as abstract thinking, problem-solving, patience, resilience, and transformation.

Ceramics is not just a material; it represents a learning environment that carries metaphors of resistance, patience, transformation, and expression throughout the learning process. In this regard, it plays a significant role in enhancing fundamental skills such as creativity, problem-solving, and critical thinking, particularly within the field of applied arts education. The impact of ceramic art on educational processes is examined through the lenses of cognitive development, hand-eye coordination, aesthetic sensitivity, historical contextualization, and individual expression opportunities. Pedagogical bridges established between traditional pottery and contemporary ceramics allow students to engage with cultural heritage while internalizing modern artistic modes of expression. The role of ceramics in allowing students to express their identities, emotional worlds, and cultural memories is also emphasized.

Furthermore, from an interdisciplinary perspective, the intersection of ceramics with fields such as science, history, archaeology, anthropology, ethnography, and sociology is aimed at supporting multi-faceted thinking skills in education.

This study aims to re-evaluate the place and potential of artistic production in learning processes by addressing the effects of ceramics in education based on both theoretical and practical data.

Keywords: Ceramics, Art, Ceramic Education, Interdisciplinary Studies

Giriş

Seramik sanatı, tarih boyunca insanlık kültürlerinin temel ifade biçimlerinden biri olmuştur. İlk çağlardan günümüze kadar gerek işlevsel gerekse estetik amaçlarla kullanılan bu üretim alanı, hem el sanatı hem de çağdaş sanat eğitiminin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir. Günümüzde ise seramik yalnızca bir zanaat ya da estetik uğraş değil; bireyin düşünsel, duygusal ve bedensel gelişimini çok yönlü biçimde destekleyen deneyimsel bir öğrenme alanı olarak değerlendirilmektedir (Efland, 2002).

Sanat yoluyla öğrenme, bireyin estetik duyarlılığını geliştirmenin ötesinde; bilişsel derinlik, sosyal farkındalık ve kültürel anlam kurma becerilerini pekiştiren katmanlı bir yapı ortaya koyar (Dewey, 1934). Bu bağlamda seramik öğretisi, öğrencilerin ince motor becerilerinden dikkat ve sabıra, öz-düzenleme yetilerinden estetik sezgiye uzanan geniş bir gelişim yelpazesine hitap eder. Malzeme ile kurulan doğrudan ilişki, öğrencinin hem içsel dünyasını hem de çevresiyle olan etkileşimini daha derinlikli biçimde kavramasını mümkün kılar (Gombrich, 2002).

Kilin şekillendirilmesiyle başlayan uygulamalar, yalnızca üretimsel değil; aynı zamanda düşünsel bir yolculuktur. Bu etkileşim, problem çözme becerilerini harekete geçirir, estetik karar alma süreçlerini destekler ve yaratıcı düşünceyi besler (Hetland et al., 2007). Öğrenciler, bu deneyim yoluyla sadece bir nesne üretmez; aynı zamanda kendilerini tanıma, ifade etme ve keşfetme fırsatı bulurlar.

Seramikle yapılan çalışmalar aynı zamanda tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamları içselleştirmeye olanak tanır. Öğrenciler geçmişte kullanılan biçimleri, anlatıları ve teknikleri çağdaş yorumlarla yeniden ele alırken; bireysel özgünlüklerini kolektif bir belleğin izleriyle harmanlarlar (Thompson, 1995).

Bu çalışmanın temel amacı, seramik pratiğinin yalnızca el becerisi kazandıran bir etkinlik olmadığını; aynı zamanda bireyin çok yönlü gelişimini destekleyen, kültürel ve disiplinlerarası bağlamlarla örülü zengin bir öğrenme alanı hazırladığını ortaya koymaktır. Seramiğin psiko-sosyal boyutları, dokunsal algının düşünsel karşılıkları, yaratıcı ifade olanakları, kültürel kodlarla ilişkisi ve teknolojik gelişmelerle kurduğu etkileşim bu kapsamda ele alınacak; sanat eğitimi içinde seramiğin güncel ve geleceğe dönük potansiyeli değerlendirilecektir.

Seramik Eğitiminde Psiko-Sosyal Gelişim

Seramik çalışmaları, yalnızca el becerilerini geliştiren bir uğraş değil; aynı zamanda bireyin duygusal ve sosyal yönlerini besleyen kapsamlı bir öğrenme deneyimidir. Bu deneyim, öğrencilerin kendileriyle baş başa kalabildikleri, iç dünyalarını keşfettikleri ve üretim yoluyla dışavurum sağladıkları bir alan sağlamaktadır. Özellikle doğal bir malzeme olan kil ile çalışmak, bireyin zihinsel ve bedensel bütünlüğünü harekete geçiren eşsiz bir etkileşim zemini oluşturur (Czamanski-Cohen, 2018).

Kilin biçimlendirilmesi, sabır, dikkat ve öz disiplin gerektiren bir uğraştır. Bu süreçte öğrenciler, değişime açık düşünmeyi, beklenmeyen sonuçlara uyum sağlamayı ve üretim esnasında içsel denge kurmayı öğrenirler. Dewey'in (1934) deneyime dayalı öğrenme anlayışı doğrultusunda, birey yalnızca dış gerçeklikle değil; aynı zamanda kendi içsel dinamikleriyle de yüzleşir. Bu içsel yönelim, bireysel farkındalık ve öz düzenleme becerilerinin gelişimine katkıda bulunur (Zimmerman, 2002).

Seramik üretimi, öğrencide öz güveni pekiştiren bir eylemdir. Elle şekillendirilen bir formun, zihinsel bir tasarımla uyum içinde ortaya çıkması, kişiye güçlü bir başarı duygusu kazandırır. Süreç odaklı yaklaşımlar, öğrencinin deneme ve yanılma yoluyla ilerlemesini destekler; böylece hata yapma korkusunu azaltır ve duygusal dayanıklılığı artırır (Hetland et al., 2007). Zamanla birey, başarının yalnızca sonuçla değil, tüm deneyim boyunca edinilen kazanımlarla da ilişkili olduğunu kavrar.

Atölye ortamlarında yürütülen grup çalışmaları, seramik uygulamalarına sosyal bir boyut kazandırır. Bu ortak üretim alanları, öğrenciler arasında iş birliğini, karşılıklı öğrenmeyi ve sanatsal paylaşımları teşvik eder. Vygotsky'nin (1978) sosyal öğrenme kuramına paralel olarak, bireyler yalnızca kendi becerilerini değil; grup içindeki iletişim ve etkileşim yoluyla da toplumsal yönelimlerini geliştirirler.

Sanat temelli etkinliklerin psiko-sosyal gelişime olan olumlu etkisi, sanat terapisi bağlamında da sıklıkla vurgulanmaktadır. Özellikle seramik gibi dokunsal ve üretime dayalı sanat formları, stresin azaltılması, duygu düzenleme ve içsel farkındalık kazanımı açısından etkili görülmektedir (Malchiodi, 2007). Bu nedenle seramik, eğitsel olduğu kadar psikolojik iyilik hâlini destekleyen bir araç olarak da değerlendirilmektedir.

Dokunsal Algı ve Soyut Düşünmenin Gelişimi

Seramik sanatı, öğrencilerin yalnızca görsel değil, aynı zamanda dokunsal duyularını da aktif biçimde kullandıkları çok boyutlu bir öğrenme ortamı yaratır. Kil gibi organik bir malzemeyle doğrudan temas hâlinde çalışmak, bireyin çevresini daha sezgisel bir düzeyde algılamasına ve fiziksel deneyim üzerinden anlam kurmasına olanak tanır (Dewey, 1934). Bu tür deneyimsel yaklaşımlar, zihinsel kavramların duyular aracılığıyla şekillenmesini destekleyen güçlü öğrenme araçlarıdır.

Şekillendirme eylemi, öğrencilerin elleriyle maddeye yön verirken aynı zamanda zihinsel imgelerini dış dünyaya aktarma becerilerini ortaya çıkarır. Bu etkileşim, soyut kavramların – hacim, denge, oran, ritim gibi – fiziksel formlara dönüştürülmesine imkân verir (Efland, 2002). Böylece öğrenciler, düşünce ile madde arasında kurdukları ilişki sayesinde soyutlama yeteneklerini derinleştirirler.

Gombrich (1960), sanat üretiminin yalnızca gözleme değil; sezgi, deneyim ve kavrayışa da dayandığını belirtir. Seramik çalışmalarında öğrenciler, malzemenin verdiği geri bildirimle göre düşüncelerini yeniden şekillendirir ve üretim sırasında yeni anlam katmanları inşa ederler. Bu yönüyle seramik, düşünme biçimlerinin biçime yansıdığı dinamik bir üretim zemini hâline gelir.

İpşiroğlu (1981), dokunmaya dayalı sanatların, bireyin içsel imgelerini dışsal bir forma dönüştürme kapasitesini artırdığını vurgular. Kil üzerinde yapılan uygulamalar, zihinsel

içeriklerin somut objelere evrilmesini mümkün kılarak, hem kavramsal hem estetik yönelimleri güçlendirir. Bu bağlamda, fiziksel müdahale yoluyla fikirleri modellemek, öğrencinin hem bedensel farkındalığını hem de yaratıcı düşüncesini eş zamanlı olarak harekete geçirir.

Seramikte biçim kazandırma yalnızca el becerisi geliştirmeyi değil; aynı zamanda dikkat, gözlem ve sezgi temelli refleksleri de içeren bir düşünsel uyarımı içerir. Bu deneyim, öğrencilerin materyalin yapısal özelliklerini gözlemlemelerini, değişen koşullara göre üretim kararları almalarını ve bu doğrultuda yeni yaratım stratejileri geliştirmelerini sağlar.

Seramik uygulamaları, dokunsal farkındalığı zihinsel soyutlamayla birleştiren güçlü bir öğrenme alanı sunmaktadır. Öğrenciler bu üretim pratiği sayesinde yalnızca dış dünyayla değil, aynı zamanda kendi bilişsel yapılarını keşfetme ve ifade etme şansı bulurlar.

Yaratıcılık, Estetik ve Bireysel İfade

Sanat eğitiminin temel hedeflerinden biri, bireydeki yaratıcı potansiyelin fark edilmesini ve bu potansiyelin üretken biçimde dışa vurulmasını desteklemektir. Keramik uygulamaları, öğrencilerin hayal güçlerini maddesel forma dönüştürmelerine imkân tanıyan güçlü bir yaratım alanıdır. Kilin esnek yapısı, öğrencinin iç dünyasını özgürce biçimlendirebilmesine zemin hazırlar (Winner, Goldstein & Vincent-Lancrin, 2013).

Yaratıcılık yalnızca özgün fikir üretme süreci değil; aynı zamanda problem çözme, esneklik, sezgisel karar alma ve eleştirel değerlendirme gibi birçok bilişsel süreci içinde barındırır (Hetland et al., 2007). Keramik çalışmaları, bu zihinsel süreçlerin doğal yollarla gelişmesini kolaylaştırır. Öğrenciler çeşitli teknikleri (el ile şekillendirme, çarkta üretim, döküm vb.) deneyerek hem teknik yeterlilik kazanır hem de kendilerine özgü biçimsel anlatımlar geliştirirler.

Gombrich (1960), sanat üretiminin yalnızca yetenek değil; gözlem, deneme ve sürekli düşünsel mücadele gerektiren bir süreç olduğunu ifade eder. Seramikle uğraşan birey, malzemenin sınırlarıyla karşılaşırken aynı zamanda yeni olanaklar da keşfeder. Bu etkileşim, özgün düşünce yapılarını teşvik eder ve öğrencinin kendi üretim diliyle tanışmasına imkân sağlar.

İpşiroğlu (1981), sanatsal yaratıcılığı bireyin içsel dinamikleri ile dış gerçeklik arasında özgün bağlar kurabilme yeteneği olarak tanımlar. Keramik, bu bağın fiziksel forma dönüşmesini mümkün kılar. Öğrenci yalnızca gördüğünü değil; sezgisel olarak algıladığı, duyumsadığı ve anlamlandırdığı içerikleri de biçime dönüştürerek ifade edebilir.

Seramikle yapılan çalışmalar, aynı zamanda öğrencilerin estetik karar alma yetilerini de geliştiren uygulamalı bir zemin hazırlar. Öğrenciler; biçim, doku, simetri, oran ve hareket gibi sanatsal kavramları doğrudan deneyimler. Bu deneyim, görsel farkındalığın yanı sıra duygusal zekânın, beğeni geliştirme becerisinin ve sanatsal öz güvenin gelişmesini de destekler (Eisner, 2002).

Sonuçta, seramik üretimi, bireyin kendini estetik bir dil aracılığıyla özgün biçimde ifade edebileceği bütüncül bir alandır. Bu üretim alanı, bireysel farklılıkları beslerken aynı zamanda öğrencinin düşünsel, duygusal ve yaratıcı yönlerinin bir arada gelişmesini sağlar.

Disiplinlerarası Yaklaşım ve Teknoloji

Seramik, geleneksel olarak sanat eğitiminin bir parçası olarak görülse de günümüzde disiplinlerarası bir anlayışla farklı bilim alanlarıyla etkileşim hâlinindedir. Keramik üretimi, fizik, kimya, antropoloji, sosyoloji ve hatta tıp gibi çok çeşitli disiplinlerin bilgi alanlarına temas eden çok katmanlı bir üretim pratiğidir. Bu çok yönlü yapı, öğrencilere farklı düşünme biçimlerini bir araya getirme ve geniş perspektiflerle üretim yapma fırsatı verir (Kingery, 1986).

Fen bilimleri çerçevesinde seramikle çalışmak, öğrencilere malzeme özelliklerini, ısı ve kimyasal dönüşümleri deneyimleme şansı tanır. Örneğin, kilin yapısal bileşimi, sırların kimyasal reaksiyonları ya da fırın atmosferinin etkileri gibi teknik detaylar, fen ve sanatın iç içe geçtiği uygulama örnekleri olarak öne çıkar (Singer & Singer, 1963). Bu tür uygulamalar, hem gözlem hem deneyim yoluyla kavramsal öğrenmeyi güçlendirir.

Sosyal bilimler açısından değerlendirildiğinde, seramik nesneler; geçmiş toplumların günlük yaşamlarına, inanç sistemlerine ve kültürel değerlerine dair önemli ipuçları barındırır. Arkeoloji ve antropoloji gibi disiplinler için seramik, yalnızca estetik değil aynı zamanda tarihsel bir veri kaynağıdır (Arnold, 1985). Bu sayede öğrenciler, üretim sırasında geçmişle bağ kurma ve kültürel okumalar yapma becerilerini geliştirme şansı yakalarlar.

Tıp ve sağlık bilimleri bağlamında da seramiğin eğitsel değeri giderek daha fazla görünür olmaktadır. Mikrocerrahi, diş hekimliği ve ortopedi gibi alanlarda hassas motor beceriler büyük önem taşır. Kil ile yapılan çalışmalar, parmak kaslarını geliştirme, odaklanma, dikkat kontrolü gibi becerileri doğal yollarla ilerletir (Katz & Gonzalez, 2021). Böylece sanatsal uğraş, klinik pratikle doğrudan ilişkili becerilerin gelişimine büyük katkı sağlar.

Teknolojik gelişmeler, seramik öğretimine yeni boyutlar kazandırmıştır. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımları ve üç boyutlu (3D) baskı teknolojileri, öğrencilerin karmaşık formları daha sistemli ve hassas biçimde üretmelerine imkân tanımaktadır (Klein, 2019). Bu teknolojiler, geleneksel yöntemlerle birleşerek hem estetik çeşitliliği artırmakta hem de üretim süreçlerini hızlandırmaktadır.

Ayrıca sanal ve artırılmış gerçeklik (VR/AR) uygulamaları sayesinde öğrenciler, tasarımlarını sanal ortamda modelleyebilmekte ve mekânsal değerlendirme yapabilmektedirler. Bu dijital olanaklar, özellikle ön tasarım ve değerlendirme aşamasında yeni fikirlerin test edilmesine zemin hazırlar (Milovanović, 2022). Online öğrenme platformlarının yaygınlaşması ise seramik öğretimini coğrafi sınırların ötesine taşıyarak daha demokratik bir erişim alanı yaratmaktadır (Anderson, 2011).

Seramik öğretimi; bilim, sanat ve teknolojiyi bir araya getiren bütünsel bir öğrenme modeli olarak değerlendirilebilir. Disiplinlerarası bu yapı, öğrencilerin hem estetik hem de analitik düşünme kapasitelerini zenginleştirerek çağdaş eğitim anlayışıyla örtüşen bir üretim pratiği oluşturan bir öğretilerdir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, seramikle öğrenmenin yalnızca bir üretim tekniğinden ibaret olmadığını; bireyin bilişsel, duygusal ve sosyal gelişiminde bütüncül etkiler yaratan, çok yönlü bir öğretim

alanı olduğunu ortaya koymuştur. Seramik uygulamaları, öğrencilerin hem estetik duyarlılıklarını hem de düşünsel kapasitelerini pekiştiren deneyim ortamları yaratır. Malzemeyle doğrudan etkileşim kurulan bu üretim biçimi, kişinin içsel dünyasını tanımasına ve ifade etmesine katkıda bulunur.

Seramiğin dokunsal niteliği, öğrencilerin soyut düşünceyi fiziksel formlarla ilişkilendirmelerine yardımcı olurken, aynı zamanda estetik karar alma becerilerini geliştirme sürecine de ivme kazandırır. Üretim sırasında gösterilen sabır, dikkat ve dönüşüme açık olma hali, bireyin kendine özgü öğrenme ve ifade biçimlerini ortaya çıkarmasına imkan sağlar. Bu deneyim, yalnızca bireysel değil; toplumsal ve kültürel farkındalıkların da oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Seramik eğitimi, öğrencilerin yaratıcı düşünme yetilerini güçlendirmenin yanı sıra, psikomotor becerilerinin gelişmesini de destekleyen etkili bir uygulama alanı olup, el-göz koordinasyonu, ince motor kontrol, görsel dikkat ve problem çözme gibi çok yönlü beceriler, bu üretim pratiği içerisinde eş zamanlı olarak gelişimine büyük katkı sağlar.

Çalışmada ayrıca seramiğin farklı disiplinlerle olan etkileşimleri vurgulanmış; fen bilimlerinden sosyal bilimlere, sağlıktan teknolojiye kadar uzanan geniş bir bağlamda ele alınmıştır. Bu etkileşim, seramiği yalnızca sanatla sınırlı kalmayan; aynı zamanda bilimsel düşünceyle harmanlanan yenilikçi bir öğrenme platformu hâline getirmektedir.

Dijital teknolojilerin – özellikle 3D baskı, artırılmış gerçeklik, dijital modelleme ve uzaktan öğrenme araçlarının – seramik öğretimine entegre edilmesi, bu alandaki öğrenme deneyimini yeniden tanımlamaktadır. Geleneksel ustalık bilgisi ile çağdaş teknolojilerin birleşimi, öğrencilerin hem geçmişin izlerini taşıyan hem de geleceğe dönük sanatsal formlar üretmelerine olanak sağlamaktadır.

Sonuç olarak, seramik öğretisi; sanat, bilim ve teknoloji ekseninde şekillenen, öğrencinin tüm yönlerini harekete geçiren bir öğrenme atmosferi oluşturur. Bu üretim alanı; bireysel ifade, kültürel bilinç, estetik duyarlılık ve disiplinlerarası düşünme becerilerini aynı anda besleyerek, eğitimde önemli ve sürdürülebilir bir yere sahiptir. Bu yönüyle seramiğin, gelecekte daha da zenginleşerek hem eğitim ortamlarında hem de sanatsal söylemde güçlü bir konum elde etmesi beklenmektedir.

Kaynakça

Anderson, T. (2011). *The theory and practice of online learning* (2nd ed.). Athabasca University Press.

Arnold, D. E. (1985). *Ceramic theory and cultural process*. Cambridge University Press.

Czamanski-Cohen, J. (2018). The role of art-making in trauma recovery: A qualitative study. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 35(1), 28–36. <https://doi.org/10.1080/07421656.2018.1459101>

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company.



- Efland, A. D. (2002). *Art and cognition: Integrating the visual arts in the curriculum*. Teachers College Press.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press.
- Hetland, L., Winner, E., Veenema, S., & Sheridan, K. (2007). *Studio thinking: The real benefits of visual arts education*. Teachers College Press.
- İpşiroğlu, M. S. (1981). *Sanatta nesnellik ve yorum*. Remzi Kitabevi.
- Katz, J., & Gonzalez, S. (2021). Artistic training and surgical skills: The overlapping benefits of fine motor control. *Annals of Medicine and Surgery*, 66, 102437. <https://doi.org/10.1016/j.amsu.2021.102437>
- Kingery, W. D. (1986). *Introduction to ceramics* (2nd ed.). John Wiley & Sons.
- Klein, A. (2019). Additive manufacturing technologies: 3D printing, rapid prototyping, and direct digital manufacturing. *Journal of Ceramic Science and Technology*, 10(3), 145–154.
- Milovanović, J. (2022). Virtual reality and augmented reality in art education: New possibilities for ceramics. *International Journal of Art & Design Education*, 41(2), 198–212. <https://doi.org/10.1111/jade.12321>
- Singer, F., & Singer, S. S. (1963). *Industrial ceramics*. Chapman & Hall.
- Thompson, C. M. (1995). *The visual arts and early childhood learning*. National Art Education Association.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard University Press.
- Winner, E., Goldstein, T. R., & Vincent-Lancrin, S. (2013). *Art for art's sake? The impact of arts education*. OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/9789264180789-en>
- Zimmerman, B. J. (2002). Becoming a self-regulated learner: An overview. *Theory Into Practice*, 41(2), 64–70. https://doi.org/10.1207/s15430421tip4102_2

Türk Baskiresim Sanatında Anadolu Kültürünün İzlerini Taşıyan Baskiresimler¹

Öğr. Gör. Dr. Rabiha ARSLAN YILDIRIM

Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, rabihaarslan@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2223-1005

Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ayca.alper@atauni.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3403-4383

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü aolakus@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0651-9519

Özet

Tarihi mağara dönemine kadar tarihlendirilen baskiresim sanatı, geçmişten günümüze geleneksel anlamda batı sanatında olduğu gibi Türk baskiresim sanatında da önemli bir yere gelmiştir. Türk baskiresim sanatçıları litografi, gravür, ağaç ve linol gibi geleneksel baskı tekniklerini eser üretimlerinde tercih etmişlerdir. Baskiresim eserlerinde konu olarak Anadolu insanını ve kültürünü yansıtan tasarımlarda beden imgesini dışavurumcu ve toplumsal gerçekçi bir dille ele almışlardır. Çalışmanın kapsamını, Türk baskiresim sanatında beden imgesinin konu olarak ele alındığı, Anadolu insanı ve kültürünü yansıtan baskiresim çalışmaları oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, Türk baskiresim sanatında, geçmişten günümüze pek çok sanat disiplinine konu olan beden imgesinin ele alınış biçimleri bazı sanatçıların eserleri üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Yöntem olarak, nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği *belgesel tarama* modeli kullanılmıştır. Bulgular; Türk baskiresim sanatında Anadolu insanını ve kültürünü yansıtan baskiresimler üreten Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Mustafa Ashier ve Mürşide İçmeli'nin eserlerinin incelenmesinden elde edilmiştir.

Sonuç olarak, Türk baskiresim sanatında beden imgesinin sanatçıların eserlerinin başlıca konusunu oluşturduğu gözlenmiştir. İncelenen baskiresim eserlerde, sanatçıların beden imgesini, Anadolu insanı ve kültürünü yansıtan dışavurumcu bir anlayış ve toplumsal gerçekçi bir ifade biçimi ile yorumladıkları saptanmıştır. Sanatçıların baskiresim tekniklerinden litografi ve gravür baskı tekniklerini kullanarak yaptıkları eserlerinde beden imgesini, daha gerçekçi ve çizgisel bir üslup ile sergiledikleri görülmektedir. Bununla birlikte, ağaç ve linol baskı teknikleri ile yapmış oldukları baskiresimlerde ise ekspresyonist bir dil kullanarak yorumladıkları gözlenmiştir. XX. yüzyıla kadar baskiresim alanında eserler üreten sanatçıların, beden imgesini geleneksel baskiresim tekniklerini kullanarak kendi ifade biçimlerini ortaya koymuşlardır. Türk baskiresim sanatının çağdaşlaşması sürecinde, yaşanan teknolojik gelişmelerin de önemli katkıları olduğu gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Baskiresim, Beden, Türk Baskiresim Sanatı, Anadolu Kültürü.

PRINTMAKING CARRYING TRACES OF ANATOLIAN CULTURE IN TURKISH PRINTMAKING

Abstract

The art of printmaking, which dates back to the cave period, has an important place in Turkish printmaking art, as well as in traditional western art, from past to present. Turkish printmaking artists preferred traditional printing techniques such as lithography, engraving, wood and linoleum in their work production. In their printmaking works, they addressed the body image in scenes reflecting the Anatolian people and culture with an expressionist and social realist language. In this context, the scope of the study consists of printmaking works that reflect the Anatolian people and culture, in which the body image is taken as a subject in Turkish printmaking art.

In this study, it is aimed to examine the ways in which the body image has been addressed in many art disciplines from past to present in Turkish printmaking art, through the works of some artists. As a method, the documentary

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY ve Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ danışmanlığında Rabiha ARSLAN YILDIRIM'ın hazırladığı "Baskiresim Sanatında Beden İmgesi" adlı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

scanning model was used as a data collection technique within the scope of qualitative research. The works of Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Mustafa Aslıer and Mürşide İçmeli, who produced printmaking reflecting the Anatolian people and culture in Turkish printmaking art, were examined.

As a result, it has been observed that the body image constitutes the main subject of the artists' works in Turkish printmaking art. In the printmaking works examined, it was determined that the artists interpreted the body image with an expressionist understanding and a social realist form of expression that reflects the Anatolian people and culture. It is seen that the artists displayed the body image in a more realistic and linear style in their works using lithography and gravure printing techniques. In addition, it has been observed that they interpreted the printmaking they made using wood and linoleum printing techniques using an expressionist language. Artists who produced works in the field of printmaking until the 20th century used traditional printmaking techniques to express the body image in their own way. Technological developments have also made significant contributions to the modernization process of Turkish printmaking.

Key Words: Printmaking, body, Turkish printmaking art, Anatolian culture.

Giriş

Baskıresim, sanatçının ağaç, linol, çinko vb. malzemeleri kullanarak oluşturduğu baskı kalıbına özgün çalışmalarını aktardığı ve bu çalışmalarını istediği sayıda baskısını aldığı baskıdır. Baskıresim sanatının tarihi mağara dönemine dayandırılmaktadır. Mağara duvarlarında yer alan çizimler, günümüz baskı tekniklerinin kökeni olarak kabul edilmektedir. Yanı sıra, taşlara kazıma yapılarak elde edilen kalıpların ıslak kil üzerine basılması çoklu baskının ilkel örnekleri olarak ele alınmaktadır. Baskıresim sanatının en erken örnekleri ağaç baskılarda da görülmektedir. Ağaç, kolay kazınabilmesi ve doğada kolay bulunan bir malzeme olmasından dolayı ağaç kalıplarla erken baskı örneklerinin ortaya koyulduğu gözlenmektedir. Tarihsel bağlamda bakıldığında, XIV. yüzyılda ağaç kalıpların kullanıldığı baskılar, XV. yüzyılda gravür baskılara yerini bırakmıştır. XIX. yüzyıla gelindiğinde yaşanan teknolojik gelişmeler ışığında baskı tekniklerinde de gelişmeler yaşanmıştır. Bu bağlamda serigrafi (ipek baskı) baskı ve litografi (taş baskı) baskı tekniklerinin de keşfi ile baskıresim sanatında seri üretim ile birlikte yeni, farklı ifade biçimlerinin ortaya koyulduğu görülmektedir. İlkel mağara duvarlarında rastlanan beden tasvirleri, tüm dönemlerde sanatın her alanında yer almıştır. Resim ve heykel sanatının konusu olan beden imgesi baskıresim sanatına da konu olmuştur. Beden imgesi, geçmişten günümüze sanat disiplinlerinde eserin nesnesi ya da öznesi olmuştur. Batıda sanat konusu olan beden, Türk sanatında da ele alınan bir konu olmuştur. Bu çalışma kapsamında Türk baskıresim sanatında beden imgesini kullanarak Anadolu insanını ve kültürünü yansıtan baskıresim eserler üreten Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Mustafa Aslıer ve Mürşide İçmeli'nin eserleri incelenmiştir. Yöntem olarak, bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği olarak *belgesel tarama* modeli kullanılmıştır.

Türk Baskıresim Sanatı

Anadolu'da baskı tarihi, ağaç baskı tekniği ile yapılan *Yazmacılık* geleneğine dayanmaktadır. Ancak, gravür baskı tekniği Türk baskı sanatının en yeni alanını oluşturmaktadır. Yanı sıra Türk baskıresim sanatında litografi baskı tekniği sanatsal anlamda en erken kullanılan baskı tekniği olmuştur (Dalkıran, 2013, s. 5). Türkiye'de "İlk taşbaskı atölyesi 1831 yılında Henry Cayol tarafından İstanbul-Beyoğlu'nda kurulur ve burada Hüseyin Paşa'nın "Nuhbettüttaim" adlı kitabı basılır. Başlangıçta, askeri eğitim amacıyla basılan kitap

ve broşürlerdeki haritalar, şemalar, insan figürleri çoğaltılmış, taşbaskı tekniği sayesinde yazı sanatının güzel örnekleri kitlelere ulaşmıştır.” (Atar, 2004).

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte sanat alanında büyük ve yenilikçi gelişmeler yaşanmıştır. Bu bağlamda, cumhuriyetin kuruluşundan sonraki yirmi yıllık süreçte, Türk baskıresim sanatının gelişimi için çalışmalar başlatılmıştır. Böylelikle, yurt dışından sanat eğitimi için getirtilen Leopold Levy’nin öncülüğünde Türk resim ve baskıresim sanatında yenilikçi yaklaşımlar ışığında önemli gelişmeler olmuştur. Levy’nin gravür ustalığı ile Cumhuriyet dönemi sanatçılarının bu tekniği sevmeleri ve eser üretmeleri, Türk sanat ortamında resim dışında baskıresim sanatında da dikkat çeken gelişmeler yaşandığı görülmüştür. Bu dönemde eserlerini baskıresim teknikleri ile üreten sanatçılar; başta Aliye Berger, Mustafa Plevneli, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Cemal Tollu, Cihat Burak, Burhan Doğançay, Muammer Bakır, Mehmet Güleriyüz, Süleyman Saim Tekcan ve Mustafa Aslier olmuştur. Baskıresim eserlerinde, “yaratıcı örneklerin her biri farklı bir yaşam alanını göstermektedir. Sanatçılar kullandıkları farklı teknik ve ifade biçimleri ile izleyicinin, sanatseverlerin dikkatini çekmeyi başarmışlardır.” (Arslan & Yazar, 2021, s. 693). Türk baskıresim sanatına yön veren bu sanatçıların her biri kendine özgü bir ifade biçimi yakalamıştır. Bu çalışma kapsamında ele alınan ve Türk baskıresim sanatının öncü sanatçıları arasında yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Mustafa Aslier ve Mürşide İçmeli’nin baskıresim eserlerinde Anadolu insanı ve kültürü insan bedeni üzerinden yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu eserlerinin üretiminde farklı üslup ve teknikler kullanmaları da dikkat çekici niteliktedir.

Anadolu Kültürü Ve İzlerini Taşıyan Baskıresimler

Türk sanat ortamında, Anadolu insanı ve kültürü birçok sanatçının eserlerinde ele aldığı bir konu olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu sanatçıların öncülerindendir. Eyüboğlu, halk kültürünü yansıtan eserleri ile Türk sanatının çağdaşlaşması sürecinde önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Resmin yanı sıra baskıresim eserleri de üreten Eyüboğlu, eserlerinde Anadolu insanını, nakışını, motiflerini stilize ederek kendine özgü bir dil oluşturmuştur. “Türk sanatında Eyüboğlu’nun eserlerindeki yöresel izlerin yansımaları, sanatçının öğrencilerini de etkilemiştir.” (Burunsuz, 2024, s. 75). Ayrıca, “Anadolu coğrafyasının zenginliğini gözlemleyerek eserlerine aktaran Bedri Rahmi Eyüboğlu; halk kültüründen aktarılan formları kendi bakış açısıyla sunmaktadır. Halk kültürünün izleri, biçimleri sadeleşerek Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun soyut anlayışıyla buluşmaktadır. Sürekli karşılaşılan motifler, desenler sanatçının sanatsal üslubu ve derinliğiyle aktarılmaktadır” (Burunsuz, 2024, s. 76). Yanı sıra sanatçı Anadolu’da, ağaç baskı tekniği ile yapılan *Yazmacılık* geleneğini sürdürmüş ve baskıresim eserlerinin üretiminde bu tekniği kullanmıştır.

Şekil 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halay, Serigrafi, 35x50 cm, 1980, IMOGA.

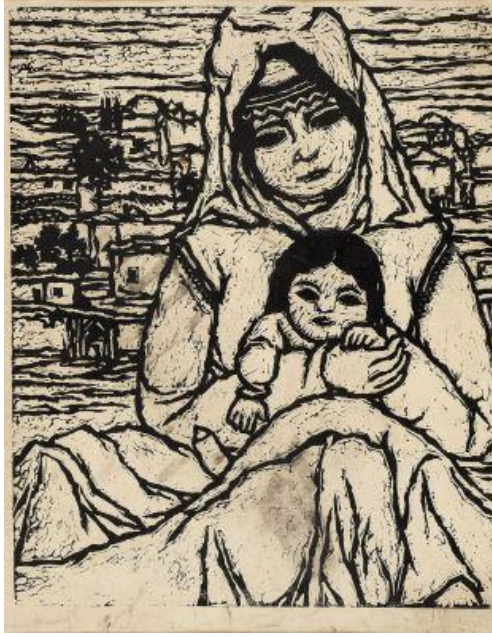


Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Halay* adlı serigrafi baskısında, ön planda sağ tarafta davul aletini çalan bir erkek figürü, sol tarafta zurna aletini çalan bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu iki figürün ortasına denk gelen ve bunların biraz ilerisinde kolları birbirinin omuzunda olacak şekilde yere çömelmiş, halayın bir parçası olan kadın figürleri göze çarpmaktadır. Kadın figürlerinin gerisinde ise, kolları birbirinin omuzunda kenetlenmiş halay çeken erkek figürleri yer almaktadır. Kompozisyonun üst kısmında süsleme amaçlı asılı lambalar ve halay ekibinin gerisinde düğün alayı göze çarpmaktadır. Eyüboğlu, Anadolu kültürünün bir parçası olan halayı eserinde konu olarak ele almıştır. Bu eserde sanatçı, beden imgesinin ön planda olduğu, Anadolu insanı ve motiflerini biçimsel olarak sadeleştirdiği, kendisine özgü stilizasyon üslubu ile soyut anlayışını bütünleştirmiştir. Sanatçı, Anadolu motiflerini batı sanatı tarzında ürettiği eserlerinde ele aldığı geleneksel halk kültürünü, kendisine has bir üslup kullanarak yeniden yorumlamıştır.

Anadolu'nun kültürel zenginliklerini eserlerine konu edinen bir diğer sanatçı, ressam Turgut Zaim, Avrupa'da sanat eğitimi aldıktan sonra Türkiye'ye dönerek Anadolu'da öğretmenlik mesleğini icra etmeye başlamıştır. Bu süreçte sanatçı, görev yaptığı yerlerdeki yöre halkının yaşam biçimini daha yakından gözlemlemiştir. Sanatçı;

Anadolu insanına, Anadolu insanının günlük yaşamından sahneler eserlerinde sıkça yer vermiştir. Zaim'in eserlerinde yer alan figürlerde mitleşmiş öğeler, çekik gözler, örgülü saçlar, minyatürü andıran figür algısı, şematikleşme gibi özellikler üç boyutlu renk anlayışıyla birleşmiştir. Halkın yaşamı, günlük faaliyetleri bir masal gibi izleyiciye aktarılmıştır. Hamur açan kadınlar, sofrada yemek yiyenler, yün eğirenler, keçilerle birlikte yörükler sanatçının eserlerinde yörük yaşamının simgesi olarak görev üstlenirler. Anadolu'da yaşayan yörüklerin, göçerlerin yaşam biçimleri ve özelliklerine Zaim eserlerinde yer verilmiştir. Sofrada oturan, keçilerini otlatan, dokuma tezgâhında dokumacılık yapan ve yün eğiren yörüklerle sanatçının eserlerinde karşılaşılacaktır. Yörük yaşamının ana merkezinde yer alan hayvan figürleri, yaşamın devamı için önemli bir kaynaktır. Türk geleneklerini, özgün anlatım diliyle eserlerine yansıtan Zaim kültürel bağlamda önemli izler bırakan ressamlarımız arasında yer almaktadır (Burunsuz, 2024, s. 77).

Şekil 2. Turgut Zaim, Ana ve Çocuk, Kâğıt üzerine ağaç baskı, (Tarih yok), ED 11/12, 43 x 33 cm



Turgut Zaim, *Ana ve Çocuk* adlı baskiresmin ön planında oturan, başını hafif sola doğru eğmiş bir kadın figürü ve kadının kucağında bir eli kadının elinde bir kolu kadının kolu üzerinden aşağı doğru sarkmış bir çocuk figürü yer almaktadır. Resmin arka planında ise bir köy manzarası göze çarpmaktadır. Kadın figürü, yöresel kıyafeti ve yörük kadınlarının kendine özgü baş bağlaması ile tasvir edilmiştir. Zaim, eserde siyah beyaz, çizgisel ve lekesel bir üslup kullanarak Anadolu insanının günlük yaşamından bir kesit ele almıştır. Turgut Zaim, baskiresimlerini linol ve gravür tekniklerini kullanarak, kendisine özgü bir dille ve toplumsal gerçekçi bir anlayışla bozkır yaşamını, Anadolu'nun zengin kültürünü yansıtan eserler ortaya koymuştur.

Anadolu insanının günlük yaşamını, köy ve kent yaşamını eserlerinde figüratif bir anlayışla ele alan diğer sanatçı olan Nevzat Akoral, "Orta Anadolu yöresinin insanını ve yaşamını konu aldığı..." (Özsezgin, 2010, s. 36) baskiresimler yapmıştır. Akoral, ağaç ve linol baskı tekniklerini kullanarak yapmış olduğu baskiresimlerinde, kendisine özgü siyah-beyaz, lekesel, detaycı ve figüratif bir üslup geliştirmiştir. Sanatçının özellikle Orta Anadolu yöresini konu aldığı eserlerinde Anadolu kültürü, günlük yaşamdan kesitler ve yöresel değerler ön plandadır.

Şekil 3. Nevzat Akoral, “Suda Mandalar”, Arşivsel Pigment Baskı, 40x54 cm, 2015, IMOGA.



Akoral, *Suda Mandalar* adlı eserini, siyah beyaz lekesel ve figüratif bir anlayışla oluşturmuştur. Resmin ön planında, uzun bir sopayı sol koluyla sırtında üstten dolamış, sağ koluyla alttan tutar bir vaziyette, başında şapka ve pantolonunun paçaları dizine kadar katlanmış çıplak ayaklı bir erkek figürü göze çarpmaktadır. Arka planda ise, suyun içinde biri arkadan biri de önden görünen uzun boynuzları ile tasvir edilmiş iki manda görülmektedir. Sanatçı, erkek figürünün bedenini siyah lekesel bir şekilde, duruş biçimini ve yüz ifadesini ise beyaz çizgisel bir konturla detaylandırmıştır. Suda duran mandaları, siyah lekesel ve duruş biçimlerini beyaz çizgisel kontur kullanarak, içinde bulundukları suyu ise beyaz lekesel su dalgalarını ve etraftaki bitkileri siyah kontur ile betimlemiştir.

Türk baskıresim sanatının önemli isimlerinden Mustafa Aslıer, Anadolu insanını, günlük yaşamlarını ve toplumsal olguları eserlerinde ele almıştır. Sanatçı kendisine özgü, figüratif, soyut, geometrik, yalın ve simgesel bir üslup ile eserlerini ortaya koymuştur. Türk resim sanatına, baskıresim sanatına yönelik karmaşıklığı önlemek için *Özgün Baskıresim* kavramını kazandırmıştır. Aslıer, çalışmalarıyla Türk baskıresim sanatının çağdaşlaşması sürecine önemli katkılar sağlayan öncü sanatçılardan biri olmuştur. Yanı sıra Aslıer, dönemin koşullarının yetersizliğine rağmen farklı tekniklerde baskılar yapmayı denemiştir. Sanatçı, gençliğinde Rembrandt ve Goya'nın gravürlerinden etkilenmiştir (Şahin, 2019, s. 68).

Şekil 4. Mustafa Aslier, "İsimsiz", Litografi, 24x16 cm, 1999, Anadolu Çağdaş Sanatlar Müzesi



Aslier'in, litografi baskı tekniği ile yapmış olduğu *İsimsiz* adlı baskıresim çalışmasının ön planında, memeleri açıkta olan, başında yöresel baş bağlaması ve kolları ile başının üzerinde küçük bir çocuk tutan kadın figürü göze çarpmaktadır. Resmin arka planında ise sağ alt tarafta iki tane, sol alt tarafta iki tane olmak üzere yan yana ve baş aşağı duran soyut figürler görülmektedir. Resmin arka üst planında ise dört farklı pozisyonda oturan insan bedenleri yer almaktadır. Kadının memelerinin açıkta olması anneliğin kutsallığına, başının üstünde tuttuğu erkek çocuğu ise Anadolu toplumunda erkek çocuğuna verilen kıymete ve baş tacı edilmesine vurgu yapmaktadır. Arka plandaki soyut insan figürleri toplumu yansıtmaktadır. Sanatçı genel anlamda eserlerinde, soyut geometrik figürleri giysisiz, cinselliğin ön planda olmadığı yalın, lekese, köşeli geometrik, güçlü bir anlatım biçimi ortaya koymuştur.

Anadolu kültürünün izlerini taşıyan eserler üreten bir diğer önemli sanatçı Mürşide İçmelidir. Sanatçı, kendisine özgü geliştirdiği bir üslup olan kabartma gravür tekniği ile siyah beyaz ve renkli bir denge içerisinde, soyut geometrik ve simetrik düzenler oluşturduğu eserler üretmiştir. İçmeli baskıresimlerinde, kendisine özgü bir anlayış ile oluşturduğu kompozisyonlarında üst üste yığılmış insan bedenlerini ele almıştır. Sanatçı, gravürlerinde yaşamı, yeniden doğuşu, yok oluşu, toprak ve dirilişi özgün bir dille yansıtmıştır.

Mürşide İçmeli'nin sanatı, Anadolu kültür katmanlarından, Hitit, Selçuklu ve arkaik dönemlerden önemli oranda etkilenmiştir. Resminde, evren, dünya, büyük evren, küçük evren sorunsalı hem bir gizem yaratmakta, hem de bilim ve sanata yardımcı olmaktadır. İçmeli'nin resmi soyuttur. Resimlerindeki geometrinin yanında figüre de başvurur. Figürler insanlık kavramıyla ilgilidir. Bakışımı, şematik etki bırakan kompozisyon kurgusu, çeşitlemelerde ve

kendini yinelerken oluşturduğu matematiksel dille seçkinleşir. Doğulu kimliğini hep içinde taşıyan İçmeli, geleneğe, eski bir düşünceye, yeni bir konuya hep aynı uzaklıktan çağdaş bakışın verileri ve kavramlarıyla yaklaşır (Ankara Resim Heykel Müzesi, 2024).

Şekil 5. Mürşide İçmeli, "Güneşi Olmayan Plajdakiler 19", EA Gravür, 45.5x70 cm", 1982, Gazi Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi.



Mürşide İçmeli, *Güneşi Olmayan Plajdakiler 19* adlı eserini gravür baskı tekniği ile yapmıştır. Kompozisyonun alt kısmında üst üste yığılmış insan bedenleri, üst kısmında ise kabartma tekniği ile yapmış olduğu yuvarlak bir daire içerisinde soyut kadın bedenleri göze çarpmaktadır. İçmeli'nin, kompozisyonda kullandığı insan bedenlerinin bireysel özellikler taşımadıkları gibi herhangi bir topluluğu ya da bireyi temsil etmemektedirler. Sanatçı, soyut kadın ve erkek bedenlerini ekspresyonist bir yaklaşımla yansıtmıştır. Sanatçının soyut geometrik bir düzenleme içerisinde kurguladığı kompozisyonlarında, matematiksel bir hesaplama gözlenmemektedir. Bunun yanı sıra, yapmış olduğu kompozisyon düzenlemelerinde baskı tekniğini ustaca kullanması ile birlikte yalın ve anlam yönünden etkili baskiresimler yapmıştır.

Sonuç

Sonuç olarak, Türk baskiresim sanatında beden imgesinin sanatçıların eserlerinin başlıca konusunu oluşturduğu gözlenmiştir. İncelenen baskiresim eserlerde, sanatçıların beden imgesini, Anadolu insanı ve kültürünü yansıtan dışavurumcu bir anlayış ve toplumsal gerçekçi bir ifade biçimi ile yorumladıkları saptanmıştır. Sanatçıların baskiresim tekniklerinden litografi ve gravür baskı tekniklerini kullanarak yaptıkları eserlerinde beden imgesini, daha gerçekçi ve çizgisel bir üslup ile sergiledikleri görülmektedir. Yanı sıra, ağaç ve linol baskı teknikleri ile yapmış oldukları baskiresimlerde ise ekspresyonist bir dil kullanarak yorumladıkları gözlenmiştir. XX. yüzyıla kadar baskiresim alanında eserler üreten sanatçıların, beden imgesini geleneksel baskiresim tekniklerini kullanarak, kendi ifade biçimlerini ortaya koydukları

saptanmıştır. Türk baskıresim sanatının çağdaşlaşması sürecinde, yaşanan teknolojik gelişmelerin de önemli katkıları olduğu gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akoral, N. (2015). Suda Mandalar [Arşivsel Pigment Baskı]. İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA). <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/nevzat-akoral/techniques/03>
- Ankara Resim Heykel Müzesi. (2024). *Mürşide İcmeli (1930-2014)*. <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2126/murside-icmeli-1930-2014>
- Arslan, E. & Yazar, T. (2021). XX. yüzyıl Türk ressamlarının özgün baskı resim çalışmalarında sanatsal özellikler. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(39), 692-704. <https://doi.org/10.31589/JOSHAS.594>
- Aşlıer, M. (1999). İsimsiz [Litografi Baskı]. Anadolu Çağdaş Sanatlar Müzesi. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/aslier-mustafa>
- Atar, A. (2004). Özgün Baskıresim Yöntemlerinden Taşbaskının (Litografi) Türkiye'deki Geçmişi Ve Gelişimi. Sanat Bülteni, *BRHD Nisan-Mayıs 2004, Sayı: 40*. <https://www.atillaatar.com/yayimlanmis-yazi/5-tasbaskinin-turkiyedeki-gecmisi-ve-gelisimi>
- Burunsuz, M. (2024). Yerel Sanat Anlayışın Temsilcisi Turgut Zaim'in Eserlerinde Folklorik Öğeler Üzerine Çözümlemeler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (33), 73-91.
- Dalkıran, A. (2013). Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi* (22), 1-14.
- Eyüboğlu, B. R. (1980). Halay [Elek baskı, serigrafı]. İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA). <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/bedri-rahmi-eyuboglu/techniques/07>
- İcmeli, M. (1982). Güneşi Olmayan Plajdakiler 19 [Gravür]. Gazi Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi. <https://resimheykelm.gazi.edu.tr/view/page/292871/murside-icmeli>
- Zaim, T. (t.y.). Ana ve Çocuk, [Kağıt üzerine ağaç baskı]. <https://www.artiummodern.com/urun/1707596/turgut-zaim-1906-1974-ana-ve-cocuk-kagit-uzerine-agac-baski-ed-11-12-43-x-3>
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. Doruk Yayıncılık/Sanat.
- Şahin, S. (2019). Mustafa Aşlıer'in Yüksek Baskı Resimleri Üzerine Bir Analiz. *Ulakbilge*, 7 (32), s.63-84.

Fotoğrafın Ekolojik Anlatısı: Çevresel Sorunları Görselleştirmek

Yüksek Lisans Öğrencisi, Halime Şule ARMUTCU

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Sanatlar, halimesule.armutcu18@ogr.atauni.edu.tr

ORCID: 0009 0002 4691 2294

Doç. Dr. Murat Han ER

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, murathan.er@atauni.edu.tr

ORCID: 0000 0002 3896 2796

Özet

Doğal denge, tüm canlıların yaşamını sürdürebilmesi için kritik bir öneme sahiptir. Ancak insan faaliyetleri, çevreye verilen zararları giderek artırmakta ve doğal kaynakları hızla tüketmektedir. Sanayileşme, kentleşme ve bilinçsiz tüketim alışkanlıkları ekosistemi tehdit eden başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Küresel ısınma, ormansızlaşma, su ve hava kirliliği gibi ekolojik krizler, dünyanın farklı bölgelerinde kendini giderek daha fazla hissettirmektedir.

Bu çevresel sorunların fark edilmesi ve insanları harekete geçirebilmesi için görsel araçların kullanımı büyük önem taşımaktadır. Fotoğraf, ekolojik meseleleri belgeleyerek ve güçlü görseller sunarak çevre bilincinin artmasına katkı sağlayan en etkili araçlardan biridir. Fotoğrafın ister sanatsal ister belgesel alanları, çevresel meseleleri görünür kılmada önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, yakın zamanda hayatını yitiren belgesel ve çevre fotoğrafları açısından en önemli fotoğrafçılardan biri olan Sebastião Salgado'nun fotoğrafları ya da James Balog'un "Chasing Ice" projesi, zaman içindeki çevresel değişiklikleri belgeleyerek insanları iklim değişikliğinin etkileri konusunda bilinçlendiren çarpıcı çalışmalardan biridir.

Bu bağlamda, çevresel sürdürülebilirlik için üretim ve tüketim alışkanlıklarının yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Fotoğraf sanatı, sadece çevresel felaketleri kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırarak bilinçlenmelerini sağlar. Bu çalışmada, fotoğrafın çevresel sorunların görünürlüğünü artırmadaki işlevi detaylı bir şekilde incelenecektir. Öncelikle, çevre kirliliği ve ekolojik dengenin bozulmasının günümüzdeki etkileri ele alınarak, bu sorunların toplumsal farkındalık yaratma gerekliliği vurgulanacaktır. Ayrıca, fotoğrafın hem belge niteliği taşıyan hem de toplumsal bilinç oluşturma gücüne sahip bir sanat dalı olarak nasıl kullanıldığı analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Fotoğraf, Ekoloji, Çevre

The Ecological Narrative Of Photography: Visualizing Environmental Issues

Abstract

The natural balance is of critical importance for the survival of all living beings. However, human activities are increasingly harming the environment and rapidly depleting natural resources. Industrialization, urbanization, and unsustainable consumption habits rank among the primary factors threatening ecosystems. Ecological crises such as global warming, deforestation, and air and water pollution are becoming more apparent across different regions of the world.

In this context, the use of visual tools plays a vital role in raising awareness of environmental issues and mobilizing the public. Photography, by documenting ecological problems and presenting compelling visuals, serves as one of the most effective means of contributing to environmental awareness. Whether in artistic or documentary domains, photography plays a significant role in making environmental issues visible. For example, the work of Sebastião Salgado—one of the most influential environmental and documentary photographers of our time—and James Balog's "Chasing Ice" project, which documents environmental changes over time, are striking examples that raise public consciousness about the impacts of climate change.

Therefore, it is necessary to reconsider current production and consumption habits in the interest of environmental sustainability. Photography not only records ecological disasters but also evokes strong emotional responses in viewers, promoting awareness. This study will examine in detail the function of photography in enhancing the visibility of environmental issues. Initially, the contemporary impacts of environmental pollution and ecological imbalance will be discussed, emphasizing the need to foster social awareness. Furthermore, the use of photography as both a documentary medium and a powerful artistic tool for shaping collective consciousness will be analyzed.

Keywords: Art, Photography, Ecology, Environment

Giriş

Günümüzde dünya, karmaşık ve çok boyutlu bir ekolojik krizle karşı karşıyadır. İklim değişikliği, ormanların yok olması, biyolojik çeşitliliğin azalması, su ve hava kirliliği gibi çevresel sorunlar, yalnızca doğal ekosistemlerin sağlığını tehdit etmekle kalmayıp aynı zamanda insanların sosyal, ekonomik ve politik yaşamlarını da derinden etkilemektedir. Bu durum, çevresel meselelerin artık sadece doğa bilimlerinin değil, sosyal bilimlerin, sanatın ve politika alanlarının da ortak çalışmasını gerektiren disiplinler arası bir sorun haline geldiğini göstermektedir. Çevresel krizlerin büyüklüğü ve karmaşıklığı, bu sorunların sadece sayısal veriler ve bilimsel açıklamalarla halka anlatılmasını zorlaştırmaktadır. Bilim insanlarının ortaya koyduğu istatistikler ve raporlar, genellikle toplumun geniş kesimleri tarafından tam olarak anlaşılammakta veya içselleştirilememektedir. İnsanlar, soyut rakamlar ve grafiklerle ifade edilen çevresel tahribatın günlük hayatlarına yansımalarını ve bunun sonuçlarını anlamakta güçlük çekebilmektedir. Bu noktada, çevresel sorunların daha geniş kitlelere ulaşabilmesi ve etkili biçimde anlatılabilmesi için farklı anlatım biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Görsel sanatlar ve özellikle fotoğraf, bu ihtiyaç doğrultusunda önemli bir rol üstlenmektedir. Fotoğraf, gerçek dünyadan doğrudan bir görüntü sunması ve izleyicinin görsel hafızasında güçlü bir iz bırakması nedeniyle çevresel sorunların görünür kılınmasında etkili bir araç olarak ortaya çıkar. Fotoğraf, karmaşık ve soyut çevresel krizleri somutlaştırarak, insanların bu sorunlarla bağ kurmasını sağlar. Bir fotoğraf, kimi zaman uzun metinlerin veya bilimsel raporların iletemediği duygusal ve bilişsel etkiyi yaratabilir.

Ayrıca fotoğraf, sadece pasif bir belgeleyici olmaktan çıkarak eleştirel ve dönüştürücü bir anlatı formuna dönüşmektedir. Çevresel sorunları fotoğraflayan belgesel ya da çağdaş fotoğraf sanatçıları, yalnızca yaşanan tahribatı göstermekle kalmaz; aynı zamanda bu tahribata karşı bir duruş sergiler, izleyiciyi düşünmeye ve harekete geçmeye teşvik ederler. Böylece fotoğraf, hem tanıklık eden hem de aktif bir müdahil olarak işlev görür. Bu yönüyle fotoğraf, estetik bir nesne olmanın ötesinde, etik, politik ve toplumsal sorumluluk taşıyan güçlü bir iletişim aracına dönüşür.

Bu makalede, çevresel krizlerin görsel temsil biçimleri üzerinden fotoğrafın politik ve kültürel işlevleri detaylı olarak incelenecektir. Fotoğrafın çevresel söylem üretimindeki rolü, görsel aktivizmin sunduğu olanaklar ve fotoğrafın toplumda farkındalık yaratmadaki etkisi hem kuramsal çerçeveler ışığında hem de somut örnekler üzerinden ele alınacaktır. Özellikle günümüzde fotoğrafın, ekolojik krizlerin anlaşılması ve bu krizlere karşı kolektif bir duyarlılığın geliştirilmesinde oynadığı rol vurgulanacaktır. Böylece fotoğrafın, sadece bir sanat formu olmanın ötesinde, çevresel adalet mücadelesinin ve sürdürülebilirlik arayışlarının önemli bir parçası olduğu gösterilecektir.

Ekoloji

Ekoloji terimi, Yunanca kökenli “oïkoç” (oikos – ev, yaşam alanı) ve “λόγοç” (logos – söz, akıl, bilim) kelimelerinden türetilmiştir. Bu bağlamda ekoloji, "yaşam alanının bilimi" anlamına gelir. Genellikle doğa bilimi olarak tanımlansa da, ekoloji aslında canlıların hem birbirleriyle hem de içinde bulundukları fiziksel çevreyle olan ilişkilerini inceleyen disiplinler arası bir bilim dalıdır (Wikipedia). Bu kavram ilk kez 1866 yılında Alman doğa bilimci Ernst

Haeckel tarafından, felsefe ve dilbilim üzerine yazdığı *Genel Morfoloji* adlı eserinde ortaya atılmıştır. Haeckel, Charles Darwin'in evrim kuramından ilham alarak canlı türlerinin karşılıklı ilişkilerini açıklayan yeni bir bilim alanı tanımlamış ve ekolojiyi "organizmaların çevreleriyle olan ilişkilerinin bilimi" olarak nitelendirmiştir (Sevgi 2015, akt. Arıkan 2021, s.79). Haeckel'in bu tanımı, 19. yüzyıl biliminin bağlamsal ve bütüncül biyolojiye yönelişini temsil eder (Çebi 2021, akt. Arıkan 2021, s.79).

Ekolojinin tarihsel gelişimi, onun yalnızca doğayı inceleyen bir bilim dalı olmadığını; aynı zamanda insan ve doğa arasındaki ilişkileri yeniden düşünmemize zemin hazırladığını ortaya koymaktadır. Günümüzde ekolojik bilgi, çevre koruma hareketlerinden sürdürülebilirlik stratejilerine ve iklim değişikliğiyle mücadeleye kadar pek çok alanda kritik bir rol oynamaktadır. Bu bilimsel birikim, çevre sorunlarını daha iyi anlamamızı ve etkili çözümler geliştirmemizi sağlamaktadır. Bununla birlikte, günümüz dünyasında kendini dışlanmış veya ezilmiş hisseden bireyler, toplumun dayattığı yapay ilerleme anlayışına karşı bir duruş sergilemekte ve ekolojik yaşama yönelme eğilimindedir (Torunoğlu, 2006, s.13). Bu durum, ekolojiyi yalnızca bilimsel bir mesele olmaktan çıkararak kültürel ve toplumsal bir arayış haline getirmektedir.

Sanat da bu sürecin önemli bir parçası haline gelmiştir. Resim, fotoğraf, heykel gibi sanatsal ifade biçimleri aracılığıyla sanatçılar, çevresel sorunlara dikkat çeken eserler üretmekte ve toplumu doğayı koruma konusunda bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Sanat, çevreye yönelik duyarlılığı artırmak, duygusal farkındalık yaratmak ve sürdürülebilir yaşam kültürünü yaymak açısından güçlü bir araç olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca ekoloji bağlamında çevresel sorunları daha derinlemesine öneriler getiren Derin Ekoloji'ye bakmakta faydalı olacaktır.

Derin Ekoloji

Derin ekoloji, Arne Naess'in 1973 yılında ortaya koyduğu, çevre sorunlarına daha köklü ve felsefi çözümler sunmayı amaçlayan bir düşünce biçimidir. Bu yaklaşım, insanın doğayla olan ilişkisini sorgular ve doğanın sadece insanlara hizmet eden bir kaynak değil, kendi başına da bir değeri olduğunu savunur: "Doğa yalnızca insanlar için bir kaynak değil, kendi içinde bir değerdir" (Naess, 1973). Derin ekolojiye göre, insan doğadaki yaşamın yalnızca bir parçasıdır. Ancak çevre sorunlarının temelinde, insanın kendini her şeyin merkezi olarak görmesi yatmaktadır (Koyuncu, 2021, s.27). Bunun yanında, bu yaklaşımın oldukça radikal bir bakış açısı benimsediği de ifade edilmektedir (Yaylı & Yaslıkaya, 2015, akt. Koyuncu, 2021, s.27)

İnsan-merkezli çevre anlayışına karşı çıkan ve doğayı kendi başına değeri olan bir varlık olarak ele alan derin ekoloji, Arne Naess ve George Sessions tarafından sekiz temel ilke çerçevesinde sistemleştirilmiştir;

1. Tüm canlıların, yalnızca insan amaçlarına hizmet etmeseler bile, yaşamaya ve gelişmeye hakkı vardır.
2. Biyoçeşitlilik ve kültürel çeşitlilik, kendi içsel değerleri nedeniyle korunmalıdır.
3. İnsanlar, diğer türlerin yaşama haklarını aşırı şekilde daraltmamalıdır.
4. Doğal kaynakların tüketimi radikal biçimde azaltılmalıdır.
5. İnsanlar doğayla daha uyumlu yaşam biçimleri geliştirmelidir.

6. Toplumsal değişim, çevreye zarar vermeyecek şekilde planlanmalıdır.
7. Politikalar, yerel toplulukların ve bireylerin katılımıyla oluşturulmalıdır.
8. Bu değişiklikleri hayata geçirmek için bireyler sorumluluk almalıdır.

Tüm bu maddelerde asıl olan bireyin davranışdır. Çevresel ve çevreci bir bakış açısına ihtiyaç duyulmaktadır. Gerçek çevrecilik ise yalnızca çöplerin toplanması değil, doğayla derin bir bağ kurmakla sağlanmaktadır (Devall & Sessions 1985).

Toplum ve Ekoloji

Toplum ve doğa, birbiriyle ilişkilidir. Bu iki kavram, birbirinden ayrı değerlendirilmemektedir. Tarihsel süreçte, insan-doğa ilişkisi genellikle uyumlu bir şekilde ilerlemektedir. Aydınlanma Dönemi'ne kadar insan ile doğa ilişkisi genellikle olumlu olmuştur. Eski toplumlar insanı doğanın bir parça olarak görmektedir. Bu düşünceye göre, insan yaşamını sürdürebilmek için doğayla dengeli bir şekilde yaşamak zorundadır. Doğaya zarar vermeden yaşamak, insan yaşamının devamlılığını sağlayabilmek açısından önemlidir. Toplum ve doğa tahakkümü arasındaki birbirine içkin olan ilişki, ekolojik sorunların toplumsal çözümlerini zorunlu kılmaktadır (Sezgin 2023, s.84). Anlaşılabileceği üzere işin özünde insan ile doğa arasında tarihsel olarak uyumlu bir ilişki vardır; ancak bu ilişkinin bozulması ekolojik sorunlara yol açmıştır ve bu sorunların toplumsal çözümlerle ele alınmasını da zorunlu hale getirmiştir.

Horkheimer'ın görüşü de bunu desteklemektedir. Horkheimer göre; barış, ancak ayrılık temelinde mümkündür. Düşünceyle varlık arasında, insanla doğa arasında ne birini ötekine indirgeyen ne de büsbütün koparan bir karşılıklı kabul gerekir. Tıpkı, süttan kesilen bebeğin bu duruma yavaş yavaş alışması, annesini sadece kendi ihtiyaçlarının nesnesi değil, ayrı hakları da olan bağımsız bir varlık olarak görmeye başlaması gibi. İnsan, paranoyakça bir hırsıyla doğayı kendine ait kılmaya çalışmaktan vazgeçtiği anda doğanın dilinin çözülmeye başladığını görebilecektir; bunun işitilmemiş ama yine de anlaşılır bir dil olduğunu da (Horkheimer, 1998, s.28). Horkheimer'ın bahsettiği gibi, insan, doğayla sağlıklı bir ilişki kurabilmek için onu sahiplenmeye çalışmaktan bir an önce vazgeçmeli; doğayı tamamen bağımsız bir varlık olarak kabul ettiğinde, onun anlamlı diliyle iletişim kurabilir.

Aydınlanma süreci, insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurma arzusunun güçlendirmişti. Ancak Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği (1947) adlı eserlerinde, modern çağda doğaya yönelen tahakkümün, insanın insana uyguladığı baskı ve sömürden ayrı düşünülemeyeceğini savunarak Aydınlanma düşüncesine eleştirel bir bakış getirmişlerdir. Onlara göre Aydınlanma; akıl, bilim ve ilerleme gibi modern değerlerle geleneği dışlayan ve bireyi merkeze alan bir anlayışı temsil etmektedir. Bu anlayış, 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan sanayi devrimleriyle birlikte sermaye birikimine dayalı yeni bir ekonomi politikası de beraberinde getirmiştir (Çebi, 2021: 31-32 akt, Arıkan). Aydınlanmanın Diyalektiği'nin temel tartışması, Batı kültüründe doğanın uzun süreli istilasının sonuçlarını ve bununla birlikte araçsal aklın yükselişini sorgulamaktır.

Sanat ve Ekoloji

Sanat ve ekoloji, insanın doğayla kurduğu ilişkiye dayanarak 21. yüzyılda daha fazla kesişme alanı bulmaktadır. Sanatçılar, doğanın sadece görsel güzelliğini değil, aynı zamanda ekolojik sistemlerin kırılganlığına ve insan etkisinin yarattığı dönüşümlere de odaklanmaktadır.

İnsan, doğa güçlerini hem kendi isteğine göre değiştirmiş hem de kendi kendini var etme başarısını göstermiştir. Sanatın kökeni de bu var olabilme çabası içinde aranmalıdır (Doğan, 2017 akt, Arıkan 2021 s.81). Modernist, Postmodernist dönemde yaşanan kırılmalarla birlikte sanat, artık sadece doğanın güzelliğini yansıtmanın ötesine geçmiştir. Ekolojik Doğa Sanatçıların elinde sanat ise, insanın doğa üzerindeki yıkıcı etkisini sorgulayan, ekolojik farkındalık yaratan bir araca dönüşmüştür.

Doğa, sanatçıların sanatsal üretim süreçlerine yön vermiştir. Suzi Gablik, (1991, s.42) “The Reenchantment of Art” (1991) adlı eserinde, modernizmin rasyonalist ve bireyci yaklaşımının sanatı doğadan kopardığını belirtmiş ve “Sanatçılar, doğanın karşısında sade bir izleyici gibi kalmaz; onlar doğayla bir diyalog içerisine girer” açıklamasıyla, sanatın doğayla bağ kurabileceği umudunu dile getirmektedir. Gablik’e göre sanat, salt estetik bir etkinlik olmaktan çıkarak, etik ve ekolojik sorumluluk taşıyan bir araca dönüşmelidir. 1960’lardan bu yana çevreye dair algılar büyük bir dönüşüm geçirdi; bu değişim, çevresel sorunlara yönelik artan duyarlılıkla birlikte farklı sanat anlayışlarının da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

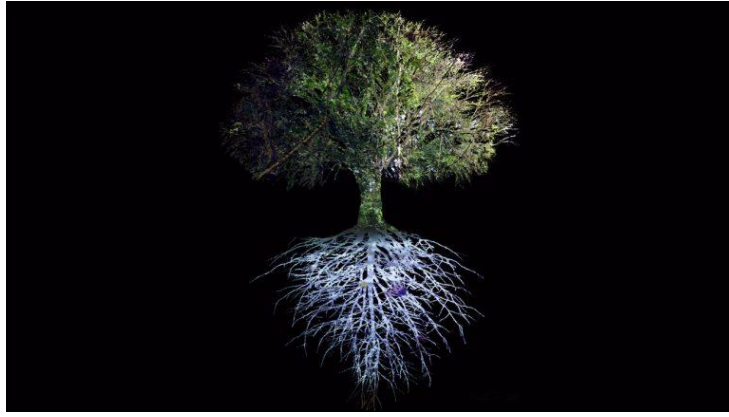
Sanat ve ekoloji arasındaki ilişki, günümüz sanatında disiplinler arası bir yaklaşım doğrultusunda şekillenmekte; resim, heykel, sinema, video art, performans, fotoğraf, biyo-art ve land art gibi pek çok sanat dalında kendini göstermektedir. Sanatçılar sadece biyolojik malzemenin kullanımından tamamen belgesel tabanlı çalışmaları içeren bir çeşitlilikte işler üretmektedirler.

Örneğin, resim sanatında çevresel duyarlılığı ön plana çıkaran sanatçılardan biri olan Alexis Rockman, doğa, teknoloji ve insan arasındaki gerilimli ilişkiyi hipergerçekçi bir üslupla yansıtarak çağdaş ekolojik sanatın önemli figürlerinden biri hâline gelmiştir. Sanatçının üretim pratiği, çevresel yıkımın izlerini yalnızca belgelemekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi gelecekteki olası ekolojik senaryolar üzerine düşünmeye teşvik eder. Özellikle “Manifest Destiny” (2004) adlı büyük boyutlu tablosunda, deniz seviyesinin yükselmesiyle sular altında kalmış distopik bir Brooklyn manzarası sunar (Görsel 1). Bu eserde, insan uygarlığının doğa karşısındaki kırılganlığı çarpıcı biçimde gözler önüne serilir. Rockman, bu tür eserlerinde yalnızca doğal çevrenin dönüşümünü değil, aynı zamanda bu dönüşümün insan eliyle nasıl hızlandırıldığını da eleştirir. Yapıtlarında genetik müdahale sonucu ortaya çıkmış hayvan figürleri, endüstriyel kalıntılar ve kimyasal izler sıklıkla yer alır. Böylece sanatçı, doğanın yapaylaştırılması sürecini hem estetik hem de etik bağlamda sorgulayan bir görsel dil geliştirir. Sanat eleştirmeni Amanda Boetzkes’e göre Rockman’ın çalışmaları, “doğanın temsilini, onun bilimsel ve kültürel yorumlarıyla kesiştiren görsel hipotezler” niteliğindedir (Boetzkes, 2010, s. 118).



Görsel 1. Alexis Rockman, Manifest Destiny, (2004).

Video art alanında, Ursula Biemann'ın çalışmaları su politikaları, göç ve iklim krizine odaklanarak çevresel adaletsizlikleri video anlatılarıyla görünür kılmaktadır. Biemann'ın *Forest Mind*, "Orman Zihni" isimli video çalışması Kolombiya'nın Amazon ormanlarında geçen *Forest Mind*, bitkilerin metafiziği, insan-bitki ilişkileri ve yaşamın bilgi taşıma biçimi olarak kodlanması üzerine farklı bilgi türlerini bir araya getirir. Hem bilimsel hem de şamanik yaklaşımlardan beslenen bu video, doğanın zekâsını ararken ekomerkezci bir dünya görüşünü benimser (Görsel 2) Modern bilim canlı dünyayı büyük ölçüde mekanik bir sistem olarak ele alırken, yerli halklar doğayı ruhani boyutlar barındıran canlı bir varlık olarak deneyimlemiştir. Uzun bir süre boyunca birbirine tamamen zıt görülen bu kozmolojiler, *Forest Mind*'de bilimsel ve sömürgeci tarihlerin kesişim noktasında ele alınır. Yerli bilgeliliğin sömürgecilikten arındırılması ve modern bilimle ortak bir okumaya taşınması amaçlanır. Bu bağlamda bitki nörobiyolojisi, kuantum biyoloji, bilim antropolojisi, etnobotanik ve bitki yaşamıyla ilgilenen felsefeler gibi alanlarla bağlantılar kurar (geobodies, Biemann, 2021).



Görsel 2. Ursula Biemann, *Forest Mind*, (2021).

Heykel disiplinine örnek olarak gösterilebilecek Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo'nun *Melting Men* (Eriyen Adamlar) adlı yerleştirmesi ise, yeryüzünün kırılganlığına dikkat çekmeyi amaçlamakta; küresel ısınma, iklim değişikliği ve bunların yol açtığı çevresel felaketlere yönelik eleştirel bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir (Görsel 3). Azevedo, 2009 yılında Berlin konser salonunun merdivenlerinde sergilemek üzere 20 cm boylarında binlerce adet buz heykelden meydana gelen bir enstalasyon oluşturmuştur (Arıkan 2021, s.83). Azevedo bu çalışmasıyla küresel ısınma ve iklim değişikliklerinin hızla felakete doğru ilerlediğini etkili bir şekilde gözler önüne sermiştir.



Görsel 3. Nele Azevedo, *Melting Men*, (2009).

T.J. Demos ise “*Decolonizing Nature*” “Doğayı Sömürgecilikten Arındırmak” (2016) adlı eserinde, ekolojik sanatı sadece çevre duyarlılığıyla sınırlandırmamakta, aynı zamanda politik bir direniş alanı olarak konumlandırmaktadır Demos’a göre, “Ekolojik sanat, doğayı koruma sorumluluğuyla toplumsal adaletin eylemsel bir araçtır” (Demos 2016, s.9). Bu yaklaşımı iklim adaleti, yerli halkların hakları ve sömürgecilik sonrası dönemdeki ekolojik tahribat gibi konuları sanat aracılığıyla tartışma zemini sunmaktadır. Günümüzde ekolojik sanat, sadece galerilerde sergilenen eserlerle sınırlı kalmayıp, doğada gerçekleştirilen performanslar, topluluk temelli sanat eserleri, biyosanat gibi yeni ifadelerle kendini göstermektedir.

Ekoloji ve sanat ilişkisinin ayrılmaz bir parçası olan Doğa, Arazi sanatında da oldukça fazla örnekle karşımıza çıkmaktadır. Antmen’in açıklamasıyla Arazi Sanatı: 1960’lı yıllarda ABD’de ortaya çıkan Arazi Sanatı, sanatın geleneksel ifade alanlarını büyük ölçüde sorgulayan ve dönüştüren bir yaklaşımı temsil eder. O dönemde sanatçılar, kimsenin uğramadığı geniş ve ıssız arazileri tercih ederek, alışılmış galeri duvarlarından uzak, doğrudan doğanın içinde, onunla bütünleşen eserler üretmeye başladılar. Yüzyıllar boyunca doğa manzaraları resim ya da heykel gibi klasik mecralar aracılığıyla temsili biçimde sunulurken, bu yeni akımla birlikte manzara artık yalnızca betimlenen bir konu değil, sanatın doğrudan uygulandığı, şekillendirilen bir fiziksel mekâna dönüşmüştür. Robert Smithson’ın da dediği gibi, bu sanatçılar “firça yerine buldozer” kullanarak yerle bir ettikleri ya da dönüştürdükleri doğa parçalarıyla hem geçici hem de kalıcı işler ürettirler. “Arazi sanatı”, “Toprak sanatı”, “Yeryüzü sanatı” ya da “Çevre sanatı” gibi adlarla anılan bu yaklaşım, bir yandan sanat mekânı olarak galeri sistemine tepki gösterirken, diğer yandan çevreci bir bilincin sanat yoluyla ifade bulduğu ilk örneklerden biri oldu. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişen sanayi ve teknolojinin doğa üzerindeki tahrip edici etkilerine dikkat çeken Arazi Sanatı, doğaya duyulan saygıyı ve onun korunması gerektiği düşüncesini görünür kılmayı amaçladı. Bu yönüyle de sanat, yalnızca estetik bir deneyim değil; ekolojik farkındalık yaratan bir çağrı hâline gelmiştir (Antmen, 2010, s.251).

Arazi sanatı, sanat tarihindeki birçok akımla farklı açılardan kesişen ancak özgün yönleriyle ayrılan bir yaklaşımdır. Açık alanlarda sade ve geometrik formların kullanılması bakımından Minimalizmle; doğal malzemelerin tercih edilmesi ve sürece vurgu yapılması açısından Arte Povera ile benzerlik gösterir. Eserlerin genellikle geçici olması yönüyle Happening’le, sanatçının doğaya doğrudan müdahale etmesiyle Performans Sanatıyla, bazen de yalnızca belge, harita ya da fotoğraf gibi izlerle sunulması nedeniyle Kavramsal Sanatla ortaklık kurar. Ancak Arazi Sanatı’nı farklı kılan en temel özellik, doğanın içinde, o mekâna özgü olarak ve geniş alanlarda hayata geçirilmesidir. Bu sanat anlayışında tamamlanmış eserden çok, eserin oluşum süreci ön plandadır. Dolayısıyla Arazi Sanatı, diğer pek çok çağdaş sanat pratiğiyle etkileşim hâlinde olsa da mekâna özgü üretim biçimiyle kendine has bir ifade alanı yaratır (Antmen, 2010, s.253).

Agnes Danes’in “*Wheatfield- A Confrontation*”, “Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme” (1982) isimli projesi, New York’un finans merkezinde bir buğday tarlası oluşturarak, kentsel tüketim toplumu ile doğayı koruma arasındaki çelişkiyi gözler önüne sermiştir (Görsel 4). Denes’in “*Wheatfield - A Confrontation*” adlı çalışması, ekolojik sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilen bir arazi sanatıdır.

Sanatçı, New York'un en yoğun ve değerli bölgelerinden biri olan Manhattan'daki Battery Park yakınlarında, yaklaşık iki dönümlük bir araziye temizlemiş ve bu alana buğday ekmiştir. Proje, modern kentsel yaşamın tüketim ve üretim ilişkilerini sorgulamakta; doğa ile ekonomi arasındaki çelişkili ilişkiyi görünür kılmaktadır. Denes'in buğday tarlası, kapitalizmin sembolik merkezinde doğanın kırılan ve dirençli varlığını anımsatan radikal bir jesttir (Kastner, 1998). "*Wheatfield A Confrontation*" bu anlamda yalnızca tarım faaliyeti değil, aynı zamanda kapitalist sistemin üzerindeki baskısına karşı sessiz bir protestodur. Denes, bu çalışmasıyla doğanın kent içinde yeniden var olabileceğini göstererek, mekân kullanımına ve çevresel adalete dair kavramsal tartışmaları sanat üzerinden görünür kılmıştır. Denes'e göre; bir altın tarlası, ekonomik kriz, açlık ve atıkla çevrili olarak New York'un kalbinde, özgürlük anıtının gölgesinde büyümekteydi (Denes, 1982). Proje hem sembolik hem de somut taraflarıyla, insan ile doğa arasındaki kopukluğu sanat yoluyla tartışmaya açmıştır.



Görsel 4. Agnes Denes'in Wheatfield- A Confrontation (1982).

Ekolojik sanatın öncülerinden olan Helen Mayer ve Newton Harrison çifti de benzer kaygılarla üretimde bulunan geniş perspektife sahip birçok materyal ve teknikten yararlanan sanatçılardır. Helen Mayer ve Newton Harrison çifti, yerel yönetimlerle iş birliği içerisinde yürüttükleri projeler aracılığıyla kamusal farkındalık yaratma konusunda önemli bir rol üstlenmişlerdir. Sanatçılar, gerçekleştirdikleri "*A Vision for the Green Heart of Holland*", "Hollanda'nın Yeşil Kalbi İçin Bir Vizyon", isimli yerleştirme projesinde Hollanda haritasını ters çevirerek yeniden kurgulamış; bu çalışmayı bölgeye ait havadan çekilmiş etkileyici video görüntüleri ve çizimlerle desteklemişlerdir (Görsel 5-6). Başlangıçta yerel yetkililer tarafından tepkiyle karşılanan bu sanatsal müdahale, zamanla mevcut çevre politikalarına yönelik eleştirel bir yaklaşım olarak benimsenmiş ve hükümetin çevre yönetimi stratejilerindeki sorunlara dikkat çeken ikna edici bir yorum olarak değerlendirilmiştir (Arıkan, 2021, s.81).



Görsel 5-6. Helen Mayer & Newton Harrison, A Vision for the Green Heart of Holland, (1984).

Sanatçıların birlikte çalışma imkânı buldukları yerel çevreci araştırma merkezinin yöneticisi, Harrison çiftinin en dikkat çekici katkısının, bilimin doğası gereği nesnel ve duygulardan arındırılmış süreçlerini anlamlı ve etkileyici bir anlatıya dönüştürme becerileri olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşım, sanat ile bilimin kesişiminde, veriye dayalı çevresel bilgilerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını ve kamuoyunda güçlü bir etki yaratmasını mümkün kılmıştır. Sanatçıların yürüttüğü bu araştırmacı sanat projeleri yapıldığı dönemde sanat olarak kabul edilmesi zor olsa da bugün geçmişe dönük öncü eylemler olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Susamoğlu, 2018, s.101).

Yine öncü örneklerden Robert Smithson'un 1970 yılında gerçekleştirdiği "*Spiral Jetty*", "Sarmal Dalgakıran" adlı yerleştirmesi, sanatın doğayla kurduğu etkileşimi anlamak açısından önemli bir örnektir (Görsel 7). Utah'taki Büyük Tuz Gölü kıyısında bazalt taşları ve toprak kullanılarak oluşturulan spiral form, sanat nesnesini doğrudan doğal çevrenin bir parçası hâline getirir. Eser, yalnızca görsel bir kompozisyon değil, aynı zamanda doğanın döngüselliğini, zaman içindeki değişimini ve insan müdahalesinin çevre üzerindeki etkilerini sorgulayan bir yapıdır. *Spiral Jetty*, doğayı temsil etmek yerine onunla etkileşime giren bir sanat anlayışını yansıtır ve bu yönüyle çevresel farkındalık içeren erken dönem çağdaş sanat örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Smithson'un "*Spiral Jetty*"si hem insan eliyle yaratılmış hem de doğanın döngüsüne bırakılmış bir yapıttır. Doğanın bu yapıttaki rolü, izleyiciyi pasif olmaktan çıkarıp doğal süreçlere tanıklık eden bir konuma getirir (Lynton 1980, s.320).



Görsel 7. Robert Smithson, Spiral Jetty, (1970).

Ekolojiyle ilgilenen sanatçılar, doğayı sadece bir arka plan ya da estetik bir unsur olarak görmekten uzaklaşıp, onunla diyalog kuran, etkileşim temelli bir yaklaşımı benimsemektedir. Bu sanatçılar için doğa, temsil edilmesi gereken bir güzellikten ziyade içinde yaşanılan, hissedilen ve hatta müdahale edilen bir varlık alanıdır. İnsan ile doğa arasındaki ilişkilerin çoğu zaman çatışmalı, çelişkili ya da kırılgan doğasını sanatsal araçlarla görünür kılmak, bu sanat pratiğinin temel motivasyonlarından biridir. Bu süreçte kullanılan yöntemler de geleneksel anlayışın çok ötesine geçmektedir. Sanatçıların, performanslar, mekâna özgü yerleştirmeler, doğaya doğrudan temas eden çalışmaları ile doğaya sadece uzaktan bakmak yerine, bir anlamda doğayla birlikte düşünmek ve onu hissetmek en önemli hedefleridir. Bu sayede ortaya çıkan yapıtlar izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, zihinsel ve duygusal olarak da etkileyen bir deneyime dönüşür. Ayrıca yapıtlar doğaya karşı insani sorumlulukları izleyiciye aktarır. Bu yaklaşım, aynı zamanda birçok sanatçının ele aldığı konular arasında olan, insanın yeryüzündeki varoluşuna dair etik ve felsefî soruları yöneltir. Ekoloji temelli sanatçıları, bu bağlamda sadece estetik kaygıların peşinde değil insanlığı çevresel bir bilinçlenme ve farkındalık alanına taşımanın peşindedir.

Fotoğraf ve Ekoloji

Fotoğrafın retorik gücü, yani izleyiciye belirli bir anlamı benimsetme kapasitesi, Roland Barthes'ın fotoğrafın mesajını çözümlemeye çalıştığı 20. yüzyıl ortalarından beri kuramcıların önemli bir tartışma konusu olmuştur. Barthes, daha sonra kaleme aldığı *Camera Lucida* adlı eserinde fotoğrafın iki temel özelliğine dikkat çeker: Fotoğraf hem temsil ettiği nesneden hem de içinde bulunduğu tarihsel bağlamdan ayrı düşünülemez; ayrıca, fotoğraflar her izleyicide farklı etkiler yaratır; bazı kişiler üzerinde derin bir iz bırakırken, bazıları üzerinde hafif bir etki yaratır ya da hiçbir tepki uyandırmayabilir. Barthes'ın fotoğrafın iletişim ve duygusal etkilerine ilişkin kavrayışı, fotoğrafın zaman ve mekânla olan bağının koparılamayacağı ve izleyicinin bireysel deneyimleri—coğrafi konumu ve tarihsel zamanı da dâhil olmak üzere—fotoğrafta gösterilenlere verdiği tepkiyi şekillendirdiği anlayışına dayanır (Barthes 1977, s.15-31).

Barthes, fotoğrafın zamanın akışına tanıklık eden doğasına özel bir önem vermiştir; bu yönüyle fotoğraf, tüm canlıların kaçınılmaz bir şekilde yaşadığı çözülüşü gözler önüne serer. Kendi ifadesiyle: “Konu canlı olsa da olmasa da her fotoğraf bir felakettir” (Barthes, 1977). Fotoğrafın geçmişte yaşanmış olayları ve uzak mekânları adeta anlık ve yakınmış gibi sunabilme özelliği, onu çevresel krizlerin incelenmesi ve anlaşılması için vazgeçilmez bir araç haline getirir (McManus 2014, s.66).

Susan Sontag da klasik eseri “*On Photography*” “Fotoğraf Üzerine”de fotoğrafın ontolojik anlamına odaklanır ve bu konuda birçok eleştiride bulunur. Sontag, fotoğrafın genellikle gerçekliği yansıttığı düşüncesiyle sorgulanmadan kabul edildiğini; ancak bu algının, medyanın politik, kültürel ve sosyal bağlamlardan etkilendiği gerçeğini göz ardı ettiğini belirtir. Fotoğrafın gerçeklik etkisini, daha derin ideolojik ve estetik anlamları gizleyen bir tür kamufraj olarak değerlendiren Sontag, şöyle yazar: “Fotoğrafik kaydın tam da bu edilgenliği - ve her yerde oluşu - fotoğrafın ‘mesajıdır, saldırganlığıdır’” (Sontag, 1977, s.7).

Sontag, fotoğrafın sahip olduğu “şeffaflık” etkisinin izleyiciyi temsil edilen konuya dair derinlemesine bir etik ilişki kurmaktan alıkoyduğunu ve bunun yerine izleyicide gözetleme eğilimini teşvik ettiğini öne sürer. Ona göre bu durum, fotoğrafın acı karşısında edilgen bir

tutum sergilemesiyle ve hem izleyiciye hem de insanlığa karşı herhangi bir ahlaki sorumluluğu üstlenmeyi reddetmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Sontag zamanla bu eleştirilerini yeniden değerlendirir. Özellikle, fotoğrafın acı temsillerine sürekli maruz kalınmasının izleyicide duyarsızlık yarattığına dair erken dönem görüşlerini “*On Regarding the Pain of Others*” adlı eserinde sorgular (McManus 2014, s.54). Bu metinde Sontag, medyaya yüklenen geleneksel beklentilere karşı eleştirel bir tutum geliştirerek şu ifadeleri kullanır:

“Bu görüntüler karşısında tamamen dönüşmememiz, onlardan uzaklaşmamız, sayfayı çevirmemiz ya da kanalı değiştirmemiz, söz konusu görsel saldırının etik değerini geçersiz kılmaz. Bu imgeler karşısında yeterince acı hissetmiyor olmamız bir eksiklik değildir. [...] Bu tür fotoğraflar, yalnızca dikkat kesilmek, düşünmek, öğrenmek ve egemen güçlerin kitlesel acılar için öne sürdüğü meşrulaştırmaları sorgulamak için bir davet niteliği taşıyabilir. [...] Ahlaki öfke ya da şefkat duygusu, doğrudan bir eylem biçimini zorunlu kılmaz” (Sontag, 2003). Sontag, fotoğrafın ikna gücünün - yaygınlığı ve gerçeklik yanılsaması yaratma kapasitesinin - izleyicinin eylemsizliğiyle birebir ilişkili olmadığını fark eder. Fotoğrafın, toplumsal duyarlılığı artırma ve insan acısını görünür kılma noktasında önemli bir işlevi olduğunu kabul eder; ancak tek bir görselin geniş ve heterojen bir izleyici kitlesine evrensel etik değerleri iletebilmesinin mümkün olmadığını ve böyle bir beklentinin aşırı iyimser bir yaklaşım içerdiğini dile getirir.

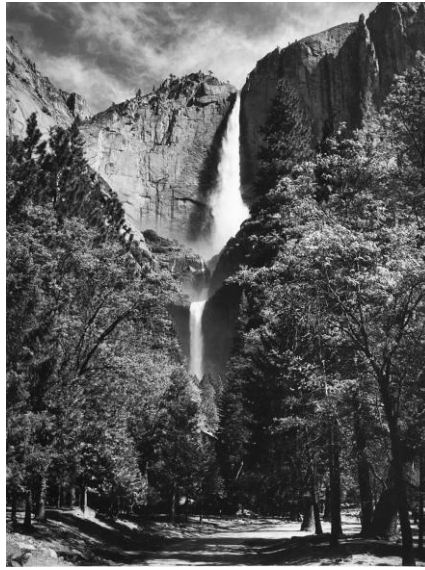
Eko-fotoğrafçılık, ekolojik yıkımı görselleştirerek izleyiciyle doğrudan duygusal bir bağ kurmayı amaçlayan güçlü bir iletişim aracıdır. Küresel çevre krizinin imgeler yoluyla görünür kılınması, zaman zaman savaş fotoğraflarına benzer biçimde ahlaki öfke, utanç veya şefkat gibi yoğun tepkiler uyandırabilir. Ancak, her fotoğraf aynı düzeyde etkileyici olmayabilir. Görselin izleyici üzerinde bıraktığı etki; kişinin bireysel deneyimlerinden, ruh hâlinde ya da içinde bulunduğu sosyal ve kültürel bağlamdan etkilenerek büyük ölçüde değişkenlik gösterir (Sontag, 2003). Bu durum, fotoğrafın anlamının ne yalnızca görüntünün içsel yapısında ne de izleyicinin bakışında sabitlenebileceğini ortaya koyar.

İnsan kaynaklı çevresel değişimler, yalnızca yeryüzünün ekolojik dengesini bozmakla kalmayıp, aynı zamanda dünya genelinde toplumların ve bireylerin ekonomik, politik ve sosyal yapılarını da derinden etkilemektedir. Bu durum, gezegende yaşanan dönüşümleri anlamaya, yorumlamaya ve ifade etmeye çalışan akademisyenler, sanatçılar ve aktivistlerin düşünsel dünyasında çevreci bir perspektifin giderek baskın hale gelmesine neden olmuştur. Fotoğraf, 19. yüzyıldan bu yana doğayı belgeleme aracı olarak kullanılmakta, zaman içerisinde belgesel ve sanat fotoğrafçılığının ekolojik sorunları temsil etme potansiyeli artmıştır. Bu potansiyel, görsel temsilin toplumsal ve politik etkileri bağlamında değerlendirilmektedir (Azoulay, 2008).

Fotoğrafçılar bu dönüşümün görsel tanıklığını üstlenerek hem belgeleyici hem yorumlayıcı hem de sanatsal aktörler olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde fotoğraf, insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki etkilerine yönelik küresel düzeyde artan kaygıyı yansıtmakta ve bu etkinin izlerini gözler önüne sermektedir; maden ocaklarından tema parklarına, çiçek tarlalarından betonlaşmış şehirlere kadar birçok sahne bu endişeyi görünür kılmaktadır. Çağdaş fotoğraftaki bu ekolojik yönelim, yalnızca mevcut düşünsel iklimi yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda ekolojik denge, kalkınma, çevresel adalet ve insan-doğa ilişkisi konularında yeni düşünce biçimlerinin oluşmasına da katkıda bulunmaktadır. Bu görsel yaklaşım, günümüzün küresel söyleminde önemli bir yer edinmiştir. Ekoloji ve fotoğraf ilişkisine bakıldığında aslında

aralarında çok güçlü bir bağlantının olduğu görülebilir. Bu ilişki fotoğrafın en önemli isimlerinden biri olan Ansel Adams'ın Yosemite Milli Parkı fotoğraflarından Edward Burtynsky'nin çevreci yaklaşımına kadar geniş bir süreci kapsar.

Örneğin Ansel Adams'ın Yosemite'ye olan katkıları, sadece fotoğraf sanatındaki ustalığıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda çevresel ve toplumsal alanlarda da derin bir etki yaratmıştır. Onun objektifinden yansıyan Yosemite manzaraları, bu eşsiz doğa parçasını geniş kitlelerin tanımasını sağlamış; böylece park, yalnızca bir doğal güzellik olarak değil, aynı zamanda ulusal ve uluslararası düzeyde bir turizm merkezine dönüşmüştür (Görsel 8). Bu dönüşüm, ekonomik sürdürülebilirliği desteklemiş ve doğanın korunması yönündeki çabalara maddi anlamda da katkı sunmuştur. Adams'ın fotoğrafları yalnızca estetik değer taşımakla kalmaz; aynı zamanda doğanın kırılğan yapısını görünür kılar. Bu yönüyle, insanların doğayla kurduğu bağları yeniden düşünmeye davet eder ve çevre bilincinin güçlenmesine aracı olur. Onun çevresel duyarlılığı yalnızca Yosemite ile sınırlı kalmamış; doğal alanların korunmasına yönelik daha geniş bir savunuculuk hattı kurmasına da zemin hazırlamıştır. Ulusal park sisteminin gelişimine ilham vermesi ve doğa koruma hareketlerine olan katkısı, Adams'ı yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda etkili bir çevre aktivisti olarak konumlandırmıştır (Çekiç, 2024, s.49).



Görsel 8. Ansel Adams, Yosemite Milli Parkı, (1940).

Edward Burtynsky, çalışmalarında ise çoğunlukla insanın doğa üzerindeki izlerini araştıran bir yaklaşım görülür. Ekoloji ve çağdaş fotoğraf denildiğinde akla gelen öncü isimlerden biridir. Ontario'da büyüyen Burtynsky, babasının General Motors fabrikasında çalışması sayesinde çocukluk yıllarından itibaren endüstriyel yapılarla iç içe olmuştur. Bu deneyim, sanatının merkezine yerleşen "endüstri tarafından dönüştürülmüş doğa" temasını şekillendirmiştir. Sanatçının fotoğraf serileri, taş ocaklarından silikon madenlerine, petrol sahalarından geri dönüşüm merkezlerine kadar insan müdahalesiyle dönüşen doğal mekânlara odaklanır (Görsel 9). Bu mekânlar çoğu zaman gündelik hayatın dışında kalan, ancak yaşam biçimimizi doğrudan etkileyen alanlardır. Burtynsky, bu sahneleri nesnel ve güçlü bir görsellikle belgelerken; izleyicisini hem ekolojik yıkımın hem de endüstriyel üretimin görünmeyen yüzüyle yüzleştirir. Sanatçının büyük ölçekli baskılarla sunduğu fotoğrafları,

modern yaşamın temel yapılarını adeta birer metafor gibi işler. Endüstrileşme ile kaybolan doğaya ve bu dönüşümde etkin rol oynayan insana odaklanarak, fotoğraf aracılığıyla ekolojik ve toplumsal eleştiriler geliştirir. Burtynsky'nin çalışmaları, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi doğa ile kurduğu ilişkiyi sorgulamaya davet eden güçlü bir farkındalık alanı yaratır (Çekiç, 2024, s.50).



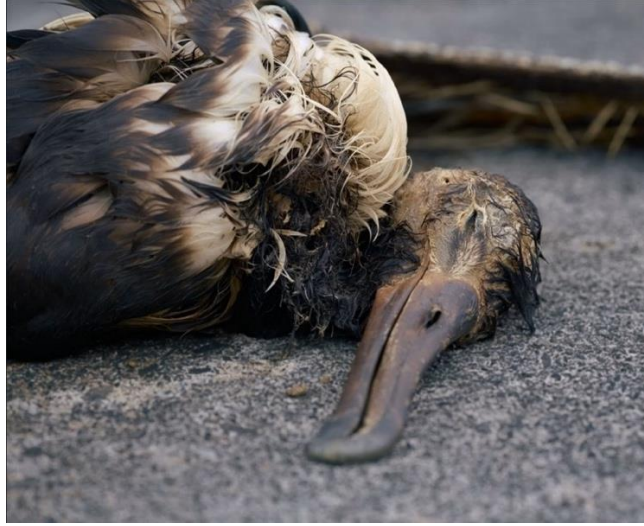
Görsel 9. Edward Burtynsky, Petrol Alanı, (2003).

McManus, Eko-fotoğrafi, yeryüzünün "denge" hâlindeki insan anlayışını karmaşıklaştıran ve ister fotoğrafın konusu, ister maddesel yapısı, isterse sunumu ve çerçevelenmesi yoluyla olsun, eleştirel bir ekolojik ya da çevreci okuma öneren bir görüntü olarak tanımlamaktadır (McManus, 2015, s.3). McManus, ayrıca eko-fotografi'yi çevresel kaygıların evrildiği bir zaman kayması modu olarak tanımlar. Bu yaklaşım, fotoğrafın sadece anı belgelemekle kalmayıp, aynı zamanda çevresel değişimlerin izini sürme kapasitesine de sahip olduğunu vurgular. Eko-fotoğraf teorisyenleri, fotoğraf yoluyla dünya yaratma olgusunun giderek büyüyen bu fenomenle eleştirel bir şekilde ilgilenmelidirler; küresel kültür endüstrilerinin ve bazen medya ekolojimizi domine eden kurumların otoritesini üstlenmeli ve daha çoğulcu ve etik gelecek vizyonları için mücadele etmelidirler (McManus, 2014, s.162).

Eko-fotoğrafi, ekolojik meseleleri sanat aracılığıyla duyurmayı amaçlayan bir fotoğraf pratiğidir. Ekolojik estetik, doğayla kurulan estetik ilişkinin yeniden tanımlanmasını sağlar. Eko-fotoğrafi küresel boyutta, çevresel hayal gücünü görselleştirir hem temsil eder hem de çevresel risklere karşı gezegen bilincine katkıda bulunmasını sağlar (McManus 2014, s.52). Fotoğrafçıların doğayı idealize eden imgelerden çıkarak, çevresel sorunların çıplak gerçekliğini sunmaya teşvik eder (Brady, 2003). Ayrıca Çekiç, (2024, s.38) "Politik Ekoloji Bağlamında Fotoğrafta Aktivist Anlatı" isimli çalışmasında Eko-Fotoğrafçıları "Aktivist Fotoğrafçılar" olarak ele alır ve Ekolojik Aktivist Anlatıyı şu şekilde açıklar: Fotoğrafçının aktivist rolü, salt bir sanat üretimi olmanın ötesine geçerek, toplumsal ve çevresel sorunlara ışık tutan, bu konularda kamuoyu oluşturmayı ve hatta somut bir değişim talep etmeyi hedefleyen bir eylem biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda fotoğraf, yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir direniş biçimi, bir dönüşüm aracıdır. Aktivist fotoğrafçılık, sanat ile toplumsal sorumluluk arasında kurulan güçlü bir bağda yer alır. Bu kesişim, sadece estetik değil, aynı zamanda etik soruları da gündeme getirir; sanatçının toplum karşısındaki yeri ve sorumluluğu da bu bağlamda

yeniden düşünülmei hak eder. Bu bağlamda Chris Jordan'ın plastik tüketimi belgelediği "Midway" projesi gibi çalışmalar, izleyiciyi estetik deneyimle birlikte etik sorgulamalara da davet eder (Jordan, 2013).

Chris Jordan'ın "Midway: Message from the Gyre" (2013) başlıklı fotoğraf serisi, insan kaynaklı çevresel tahribatın görünmeyen ya da görmezden gelinen boyutlarını estetik bir dille görünür kılmayı amaçlayan güçlü bir çevresel sanat pratiğidir (Görsel 10-11). Jordan, bu çalışmasında, "Büyük Pasifik Çöp Girdabı"nın merkezine yakın bir noktada yer alan Midway Atolu'nde yaşayan Laysan albatroslarının yaşam alanlarına kontrolsüzce yayılan plastik atıklar nedeniyle kitlesel biçimde ölmelerini görselleştirir. Fotoğraf serisi, doğrudan bir çevre felaketini belgelemekle birlikte, izleyiciyi yalnızca bir tanıklığa değil; aynı zamanda duygusal, etik ve politik bir yüzleşmeye davet eder. Jordan'ın şu sözleri bu yaklaşımı açıkça ortaya koyar: "Bu imgeler, bizlerin uzak bir yerde olan bir trajediyle kişisel ve doğrudan bir ilişki kurmamıza olanak tanıyor" (Jordan, 2013).



Görsel 10. Chris Jordan, Midway, (2009).

Sanatçının bu projesi, estetik form ile içerdiği trajik anlam arasında güçlü bir gerilim yaratır. Fotoğraflarda yer alan ölü albatros bedenleri, ilk bakışta simetrik, dikkatlice çerçevelenmiş ve kompozisyon açısından çarpıcı bir görsellik sunmaktadır. Ancak bu görselliğin merkezinde yer alan plastik parçalarıyla dolu kuş cesetleri, izleyicinin görsel haz ile ahlaki rahatsızlık arasında gidip gelmesine neden olur. İşte bu çelişkili deneyim, Jordan'ın sanatını yalnızca çevre felaketini belgeleyen bir araç olmaktan çıkarır; onu etik bir müdahaleye ve aktivist estetiğin bir örneğine dönüştürür. Görüntülerin sunduğu güzellik, doğrudan çevresel yıkımın bir ürünü olduğunda, izleyici de pasif bir gözlemci olmaktan çıkar; tüketim alışkanlıkları, atık üretimi ve küresel ekolojik kriz karşısında kendi sorumluluğunu sorgulamaya yönelir. Fotoğrafçı ve çevreci, geleneksel manzara estetiğinin görkemini reddederek onun yerine küçük doğal sahnelerin yakın planlarını tercih ederek doğanın gündelik değerini vurgular (Solnit 2009, s.206).



Görsel 11. Chris Jordan, Midway, (2009).

Jordan'ın fotoğraf pratiği, eko-fotoğrafçılık ve sürdürülebilirlik temelli sanatsal ifade biçimleri içinde özgün bir yerde durur. Çevresel yıkımı doğrudan ve çarpıcı biçimde betimlemesi, görsel anlatının yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik ve pedagojik işlevler üstlenmesini sağlar. Bu bağlamda, *Midway* serisi yalnızca bir görsel uyarı değil, aynı zamanda çağdaş toplumların doğaya yönelik yabancılaşmış tavırlarının somut ve sarsıcı bir yansıması olarak okunabilir. Jordan'ın işleri, günümüz görsel kültüründe sıklıkla karşılaşılan "güzel doğa" temsillerine bir alternatif sunar; doğanın pastoral değil, tehdit altındaki, parçalanmış ve kirletilmiş haliyle yüzleşmeyi talep eder (Chertkovskaya 2020, s.9).

Schmid'in görsel malzemelerle yürüttüğü yeniden bağlamsallaştırma süreci ise, yalnızca sanat nesnesi üretimine değil, aynı zamanda fotoğrafın toplumsal işlevine ve görsel kültürdeki dolaşım biçimlerine dair eleştirel sorular üretmeye yöneliktir. Bu bağlamda Schmid'in sanatsal pratiği, fotoğrafın belge niteliğini, üretim koşullarını ve kullanıcılarının anonimliğini sorgulayan bir alan olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, rastlantısallıkla elde edilen imgeleri yeniden düzenleyerek ya da sergileyerek, gündelik yaşamın çoğunlukla "önemsiz" sayılan görsel verilerini estetik, sosyolojik ve politik okumalara açar. Böylece, modern yaşamın sıradan ve unutulmuş imgelerine sanatsal bir görünürlük kazandırır; arşiv fikrini sadece geçmişti saklayan bir yapı değil, sürekli olarak yeniden inşa edilen ve sorgulanan bir alan olarak konumlandırır (Görsel 12-13).

Joachim Schmid'in bu yönelimi, fotoğrafın otantisite, orijinallik ve müelliflik gibi temel kavramlarını da problematize eder. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren dijitalleşmenin artmasıyla birlikte, görsel bilginin kitlesel dolaşımı ve üretim hızındaki değişimler, sanatçının çalışmalarında yer alan materyallerin estetik ve kültürel değerini dönüştürmüştür. Schmid'in "No New Photos" mottosu da bu anlayışı yansıtır; bu yaklaşım, yeni imgeler üretmek yerine mevcut olanı yeniden düşünmeyi, fotoğrafik artığın (photographic residue) potansiyelini ortaya koymayı savunur. Bu yönüyle sanatçı, hem fotoğrafın tüketim nesnesine dönüşmesine karşı bir duruş sergilemekte hem de kolektif belleğin görsel temsillerinin nasıl üretildiğine dair eleştirel bir sorgulama ortaya koymaktadır (Gökten 2018, s.732).



Görsel 12-13. Joachim Schmid, Bilder von der Straße (1982-2012).

Schmid'in "Yeni fotoğraflar çekilmeden önce eski olanlar tüketilmelidir" (1989) mottosuyla şekillenen yaklaşımı, yalnızca fotoğraf pratiği açısından değil, aynı zamanda ekolojik sanat anlayışı bağlamında da derinlemesine okunabilir. Her ne kadar fotoğraf yaklaşımı ekolojik sanattan uzak görünse de Schmid'in görsel materyalleri yeniden kullanma ve dönüştürme odaklı yaklaşımı, sürdürülebilirlik fikriyle birebir örtüşmektedir. Yeni üretim yerine mevcut olanı değerlendirme yönelimi, kaynak tüketimini azaltmayı ve kültürel atık olarak nitelendirilebilecek imgeleri yeniden anlamlandırmayı amaçlar. Bu durum, çevresel kaygıları temel alan ekolojik sanatın da temel ilkeleriyle örtüşür: israfın önlenmesi, mevcut malzemelerin tekrar dolaşıma sokulması ve tüketim alışkanlıklarına eleştirel bir perspektif getirilmesi. Schmid'in fotoğraf arşivleriyle yaptığı müdahaleler, sadece görsel kültüre dair bir eleştiri üretmekle kalmaz; aynı zamanda doğaya, üretime ve tüketime dair farkındalık yaratır. Tıpkı doğal kaynakları korumak için gösterilen çabanın bir yansıması gibi, sanatçının imgelerle kurduğu yeniden değerlendirme pratiği de kültürel kaynakları koruma biçimi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Schmid'in üretimi, hem estetik hem de ekolojik duyarlılığı bir araya getiren çağdaş sanat anlayışının güçlü bir örneği olarak okunabilir.

Fotoğrafın bir iletişim aracı olarak yüksek düzeyde erişilebilir olmasının temelinde, izleyicide temsil edilen nesne ya da olguyu doğrudan gözlemliyormuş hissi yaratma kapasitesi yer almaktadır (McManus 2014, s.51). Bu bağlamda, fotoğraf retorik olarak bir pencere çerçevesi ya da ayna işlevi görebilir. Sebastião Salgado'nun fotoğraf pratiği, bu bağlamda hem görsel gerçekliğin tanıklığını hem de izleyiciyle kurulan duygusal etkileşimi bir araya getiren güçlü bir örnek sunar. Sebastião Salgado'nun fotoğrafları, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal dönüşüm hedefiyle de bütünleşir. Onun fotoğraf yaklaşımı, izleyicide bilinç uyandırmayı, toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi ve eyleme geçme motivasyonunu tetiklemeyi amaçlar. Bu yönüyle Salgado'nun işleri, yalnızca sanatsal bir çerçevede değil, aynı zamanda güçlü bir aktivist bakış açısıyla ele alınmalıdır. Fotoğrafı, toplum üzerinde etkili bir değişim aracı olarak konumlandırması, sanat pratiğinin en ayırt edici yanlarından biridir (Çekiç 2025, s.68). Özellikle *Genesis* (2013) projesi, insan elinin henüz bozmadığı doğa parçalarını tüm ekolojik karmaşıklığıyla betimleyerek, izleyiciye yalnızca

estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda gezegenin korunmasına yönelik ahlaki ve duygusal bir çağrıda bulunur (Görsel 14-15).

Fotoğrafın sunduğu dolaysızlık ve şeffaflık hissinin, izleyicinin görsel içerikle daha güçlü ve sezgisel bir bağ kurmasını sağladığını ve bu bağın fotoğrafın anlamlandırılması ve yorumlanması süreçlerine kayda değer ölçüde katkıda bulunmaktadır. Salgado'nun kadrajlarında doğanın görkemi ya da insanın çevreyle mücadelesi, yalnızca belgelenmekle kalmaz; aynı zamanda izleyicide empati, sorumluluk ve harekete geçme arzusu uyandırır. Bu yönüyle Salgado'nun eko-fotoğrafçılığı, hem etik hem estetik bir söylem üretir; çevresel krizlerin duygusal ve zihinsel düzeyde de deneyimlenmesine olanak tanır (Godeau, 1991, s.170).



Görsel 14. Sebastião Salgado, Valdes Peninsula, Argentina, (2004).



Görsel 15. Sebastião Salgado, St Andrews Bays, South Georgia, (2009).

Fotoğrafın taşıdığı anlamın eksiksiz bir şekilde anlaşılabilmesi için üretildiği zaman ve mekân bağlamının, tarihsel ve kültürel koşulların dikkate alınması zorunludur. Fotoğrafın yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda ideolojik ve politik anlamlar taşıyan bir söylem aracı olduğu kabul edildiğinde, bu görsellerin eleştirel bir bakış açısıyla okunması da etik bir sorumluluk haline gelir. Fotoğrafın ideolojik arka planını, estetik seçimlerini ve yarattığı izlenimi görünür kılmak; hem izleyiciye karşı bir sorumluluk hem de temsil edilen konuya duyulan etik saygının bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir (McManus 2014, s.55).

Son örnek sanatçı olarak Daniel Beltrá'nın çalışmaları, çağdaş ekolojik fotoğraf alanında çevresel tahribatın estetik bir görsel dile dönüştürülmesi bakımından kritik bir yer tutmaktadır. Sanatçı, özellikle 2010 yılında Greenpeace için Meksika Körfezi'nde yaşanan Deepwater Horizon petrol sızıntısını belgelemek üzere iki ay boyunca havadan gerçekleştirdiği çekimlerle, insan kaynaklı çevresel felaketin ölçeğini ve doğanın kırılganlığını çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermiştir (Görsel 16-17) Beltrá, bu çalışmasına dair olarak, "Çevremizin kırılgan durumu çalışmalarımda sürekli işlediğim bir tema oldu. Bu fotoğraf serisi, Meksika Körfezi'nde zaten karmaşık ve zor koşullardaki bir okyanus ekosistemine petrolün sızmasıyla oluşan gerginliği yansıtıyor" ifadelerini kullanarak, ekolojik krizin somut ve soyut boyutlarını bir arada sunmayı hedeflediğini belirtmiştir (Beltrá, 2010).

Havadan çekilen fotoğrafların, doğanın estetik güzelliği ile endüstriyel felaketlerin yarattığı yıkım arasındaki tezatlığı görünür kılması, izleyici üzerinde derin bir etki yaratmaktadır. Beltrá, bu yöntemle sadece görsel bir belge oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicide gezegenin sınırlı kaynakları ve insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki yıkıcı etkilerine dair farkındalık uyandırmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, havadan fotoğrafçılığın "gezegenimizin kaynaklarının sınırlı olduğunu ve doğal dünyanın korunmasının önemini kavratmak için eşsiz bir perspektif sunduğunu" vurgulamaktadır (Beltrá, 2010). Bu yaklaşım, çevre fotoğrafçılığında hem etik hem de estetik boyutları birleştirerek, çevresel krizlerin görsel anlatımına yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.



Görsel 16. Daniel Beltrá Oil Spill, (2010).



Görsel 17. Daniel Beltrá Oil Spill, (2010).

Beltrá fotografik yöntemini şu şekilde açıklar: İlhamımı doğanın güzelliği ve karmaşıklığında buluyorum. Amacım, doğal dünyaya daha fazla saygı ve koruma duygusu uyandıracak görüntüler yaratmaktır. Bu görüntülerin içinde, çevremizin mevcut durumu ve ardımızda bırakmakta olduğumuz mirasa dair sert bir gerçek gizlidir. Benim için genellikle en iyi çalışma yöntemi, havadan çekim yapmaktır. Bu yöntem, doğa ile endüstriyel kazaların yarattığı yıkımın yan yana getirilebilmesini daha kolay sağlar. Havadan yapılan fotoğrafçılık, dünyada meydana gelen güzellik ve yıkımı daha geniş bir bağlam içinde görmemize imkân tanır. Aynı zamanda, gezegenimizin ve kaynaklarının sınırlı olduğunu kavramamıza yardımcı olan bir ölçek ve özgün bir bakış açısı sunar. Çevremizin kırılgan durumu” çalışmalarımın geçen sürekli bir tema olmuştur. Bu fotoğraf serisi için, Greenpeace adına çalışarak Deepwater Horizon petrol sızıntısını belgelemek üzere Körfez’de iki ay geçirdim. Bu fotoğraflar, Meksika Körfezi’ndeki zaten zorlanmış ve karmaşık bir okyanus ekosistemine sızan petrolün yarattığı gergin durumu keşfe çıkar. Bu olay trajik olsa da insan kaynaklı baskıların dünyamızı nasıl büyük bir dönüşüme sürüklediğine dair çarpıcı bir örnektir (Beltrá, 2010).

Beltrá’nın eserleri, estetik duyarlılığın çevresel aktivizmle nasıl kesişebileceğini gösterirken, aynı zamanda görsel medyanın çevre bilincini artırmadaki rolüne dair önemli bir tartışma zemini yaratmaktadır. Fotoğraflar, doğrudan görsel gerçeklik ile sembolik anlatım arasında kurulan köprü sayesinde, izleyicinin çevresel felaketlere karşı hem duygusal hem de entelektüel bir bağ geliştirmesine olanak tanır (Prinz, 2018). Bu bağlamda, Beltrá’nın işleri, sadece birer fotoğraf olmanın ötesinde, ekolojik krizlere ilişkin toplumsal farkındalık ve etik sorumluluğun inşasında önemli araçlar olarak işlev görmektedir.

Daniel Beltrá’nın ekolojik fotoğraf pratiği, çevre meselelerinin görselleştirilmesinde estetik, etik ve aktivist yaklaşımları birleştirerek güncel çevre fotoğrafçılığı literatürüne değerli katkılar sağlamaktadır. Beltrá’nın çalışmalarında görülen hassas denge, doğal dünyanın kırılganlığını ortaya koyarken, insanın çevre üzerindeki etkisine dair sorgulamayı da derinleştirir. Bu yönüyle, sanatçının görsel dili, eko-fotoğrafçılığın sadece bir belgeleme aracı değil, aynı zamanda küresel çevre krizlerine yönelik bir çağrı niteliği taşıyan güçlü bir retorik biçimi olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Ekolojik sorunların görselleştirilmesi, çevresel krizlerin soyut kavramlar olmaktan çıkarak bireylerin doğrudan algılayabileceği, hissedebileceği ve anlamlandırabileceği somut gerçekliklere dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Bilimsel veriler, istatistikler ve raporlar genellikle teknik ve soyut bir dil içerdiğinden, geniş kitleler için anlaşılması güç olmakta, bu da çevresel sorunların toplumsal farkındalığının sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Buna karşın, fotoğraf, video, grafik ve çeşitli sanat disiplinleri aracılığıyla sunulan görsel anlatımlar, izleyicilerin duygusal tepkiler geliştirmesine ve empati kurmasına olanak tanıyarak, çevresel meselelerin bireysel ve toplumsal düzeyde daha derin bir şekilde kavranmasını sağlamaktadır. Görsel imgeler, özellikle iklim değişikliği, türlerin yok oluşu, kirlilik, doğal yaşam alanlarının tahribatı gibi günümüzün acil ekolojik sorunlarını çarpıcı ve etkileyici biçimde ortaya koyarak, çevresel farkındalığın artmasına katkıda bulunan güçlü bir iletişim aracına dönüşmektedir.

Ayrıca, bu görselleştirme süreci salt tanıklık yapmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda geleceğe yönelik bir belge niteliği taşımakta, ekolojik değişimlerin ve tahribatın izlerini kayda geçirerek insan-doğa ilişkisinin tarihsel perspektifini zenginleştirmektedir. Sanatçılar ve fotoğrafçılar, ekolojik temaları estetik ve eleştirel yaklaşımlarla işleyerek, sadece mevcut doğa krizlerini görünür kılmakla kalmayıp, aynı zamanda çevresel adalet ve sürdürülebilirlik konularında toplumsal bilinç oluşturulmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu yönüyle, sanat ve görsel medya, çevresel sorunların karmaşıklığını erişilebilir kılarak, bilgi ve duyguyu bir araya getirmektedir. Ekolojik sorunların görsel olarak ifade edilmesi, bilgiye erişim, duygusal farkındalık, toplumsal etki ve dönüşüm yaratma açısından vazgeçilmez bir işlev taşımakta; küresel çevre krizlerine karşı etkin ve kalıcı çözümler geliştirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık
- Arkan, H. (2021) İnsan Ve Doğa Ekseninde Ekolojik Sanat İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Volume/Cilt: 7 No/Sayı: 1 (2021) 76-87
- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Barthes, R. (1980) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang
- Boetzkes, A. (2010). *The Ethics of Earth Art*. University of Minnesota Press.
- Chertkovskaya, E. (2020), *Environmental and Energy Systems Studies*, *Lund University Publications*
- Çekiç, H. E. (2024) Politik Ekoloji Bağlamında Fotoğrafta Aktivist Anlatı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press.
- Denes, A. (1982). *Wheatfield — A Confrontation*. New York: Public Art Fund.
- Devall, B. & Session, G. (1985) *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered*, Peregrine Smith Books.
- Godeau, A. S. (1991) Minneapolis: University of Minnesota Press

- Göktan, M.Ç. (2018) Fotoğraf Sanatı Bağlamında Çevre Farkındalığı idil, 2018, cilt / volume 7, sayı / issue 46.
- Gablik, S. (1991). The Reenchantment of Art. Thames and Hudson.
- Horkheimer, M. (1998) Akıl Tutulması, Çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları
- Jordan, C. (2013). *Midway: Message from the Gyre*, Photographic series.
- Kastner, J. (1998). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press.
- Koyuncu, A. D. ve Çiftçi, S. (2022). Çevre Hareketine Katılımda Çevre Bilincinin Etkisi: Bartın Örneği, Kent Akademisi Dergisi, 15(3):1008-1022.
- Lynton, N. (1980) Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Yayınevi
- McManus, K. (2014) Eco-Photography: Picturing the Global Environmental Imaginary in Space and Time Presented in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of Philosophy (Art History) at Concordia University Montreal, Quebec, Canada December 2014
- Naess, A. (1973), The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary, *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, Cilt 16, Sayı 1-4, ss. 95–100.
- Sessions, G., Naess, A. (1986), Deep Ecology Platform, Trumpeter Journal, Cilt 3, Sayı 4
- Solnit, R. (2009) "Eliot Porter as an Environmentalist and Artist," in A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History, ed. Alan C. Braddock and Dr. Christoph Irmscher, 1st ed. (Tuscaloosa, AL: University Alabama Press, 2009), 226.
- Sontag, S. (2003), On Photography 7. 154 Susan Sontag, Regarding the Pain of Others, 1st ed (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003), 116–117.
- Susamoğlu, F. (2018) Güncel Sanatta Ekolojik Yaklaşımlar Ve Ekozofi Kavramı Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı/Number 41, ERZURUM 2018, 96-103
- Sezgin, Ö.T. (2023) Çevre Sosyolojisinin Kuramsal Gelişimi: Riley Dunlap'ın Katkıları İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Kent Çalışmaları Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi
- Torunoğlu, E. (2006) Ötekilerin Çevresi, Ütopya Yayınevi

Çevrimiçi Kaynaklar

- Url:<https://atmos.earth/forest-deforestation-logging-photography-daniel-beltra-interview> E.T. 20.04.2025
- Url: <https://www.polkagalerie.com/fr/sebastiao-salgado-travaux-genesis.htm> E.T. 20.04.2025
- Url: <https://prix.pictet.com/cycles/power/daniel-beltra> E.T. 20.04.2025
- Url: <http://www.midwayfilm.com> E.T. 20.04.2025
- Url: <https://geobodies.org/art-and-videos/forest-mind/> E.T. 20.04.2025

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Alexis Rockman, *Manifest Destiny*, (2004): <https://americanart.si.edu/artwork/manifest-destiny-80072> E.T. 20.04.2025
- Görsel 2.** Ursula Biemann, *Forest Mind*, (2021): <https://geobodies.org/art-and-videos/forest-mind/> E.T. 20.04.2025
- Görsel 3.** Nele Azevedo, *Melting Men*, (2009): <https://bigumigu.com/haber/iklim-krizine-isaret-eden-buzdan-figurler-nele-azevedo/> E.T. 20.04.2025
- Görsel 4.** Agnes Danes 'in *Wheatfield- A Confrontation* (1982):

<https://artfoodfarm.wordpress.com/2013/12/05/agnes-denes/> E.T. 20.04.2025

Görsel 5-6. *Helen Mayer & Newton Harrison, A Vision for the Green Heart of Holland, (1984):*
<https://www.theharrisonstudio.net/a-vision-for-the-green-heart-of-holland> E.T. 20.04.2025

Görsel 7. *Robert Smithson, Spiral Jetty, (1970):*

<https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970> E.T. 20.04.2025

Görsel 8. *Ansel Adams, Yosemite Milli Parkı, (1940):*

<https://www.artsy.net/artwork/ansel-adams-yosemite-falls-yosemite-national-park-california> E.T. 20.04.2025

Görsel 9. *Edward Burtynsky, Petrol Alanı, (2003):*

<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil> E.T. 20.04.2025

Görsel 10. *Chris Jordan Midway, (2009):* <https://prix.pictet.com/cycles/growth/chris-jordan> E.T. 20.04.2025

Görsel 11. *Chris Jordan Midway, (2009):* <https://prix.pictet.com/cycles/growth/chris-jordan> E.T. 20.04.2025

Görsel 12-13. *Joachim Schmid Bilder von der Straße (1982-2012):*

<https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strasse-1982-2012/> E.T. 20.04.2025

Görsel 14. *Sebastião Salgado Valdes Peninsula, Argentina, (2004):*

<https://www.polkagalerie.com/fr/sebastiao-salgado-travaux-genesis.htm> E.T. 20.04.2025

Görsel 15. *Sebastião Salgado St Andrews Bays, South Georgia, (2009):*

<https://www.polkagalerie.com/fr/sebastiao-salgado-travaux-genesis.htm>
E.T. 20.04.2025

Görsel 16. *Daniel Beltrá Oil Spill, (2010):* <https://prix.pictet.com/cycles/power/daniel-beltra> E.T. 20.04.2025

Görsel 17. *Daniel Beltrá Oil Spill, (2010):* <https://prix.pictet.com/cycles/power/daniel-beltra> E.T. 20.04.2025

Kriz Haberciliği Bağlamında İstanbul Depreminin Ulusal Basında Sunumu

Arş. Gör. Edanur BAYTAK SULUBAY

Inonu University, Faculty of Communication, Department of Journalism, Malatya

ORCID: 0000-0002-7316-3746

Arş. Gör. Büşra URLULAR

Inonu University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Malatya

ORCID: 0000-0003-4945-8357

Özet

Kriz haberciliği; doğal afet, savaş, ekonomik krizler ve salgın hastalıklar gibi olağanüstü durumlarda kitlelerin bilgi ihtiyacını gideren bir habercilik türüdür. Kriz haberciliğinin temel amacı toplumda panik, korku ve endişeye yol açmadan konuyla ilgili uzman görüşlerinden faydalanarak bireyleri doğru bir şekilde yönlendirmektir. Kriz, üç temel etkileşim alanı çerçevesinde değerlendirilmektedir. Kriz tarafları olarak adlandırılan bu etkileşimler; izleyici, devlet ve medya organları olarak bilinmektedir. İzleyici, haber alma ihtiyacı olan bireyleri temsil ederken; devlet, herhangi bir kriz anında düzeni sağlamaktan sorumlu olan resmi kişi ve kurumları kapsamaktadır. Medya organları ise kamuoyuna kriz anında bilgilendirme görevini yerine getiren yazılı basın, görsel ve işitsel medya ve dijital medya gibi araçları içermektedir.

Bu çalışma, kriz haberciliği çerçevesinde 23 Nisan 2025 tarihinde İstanbul'un Silivri ilçesinde meydana gelen 6,2 şiddetindeki depremin ulusal basındaki sunumunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, farklı yayın politikasına sahip altı ulusal gazetenin (Hürriyet, Bir Gün, Cumhuriyet, Yeni Akit, Yeni Çağ, Yeni Şafak) 24 Nisan 2025 tarihli sayılarının birinci sayfalarında yer alan deprem haberleri kriz haberciliği bağlamında analiz edilmiştir. Gazeteler, depremi bir gün sonra sayfalarına taşıdıkları için söz konusu tarihteki konuyla ilgili haberler söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmanın bulguları, kriz haberciliği bağlamında, gazetelerin birinci sayfalarında depremle ilgili haberlere önemli derecede yer ayırdıklarını göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Kriz Haberciliği, deprem, söylem, ideoloji, söylem analizi

Presentation Of The Istanbul Earthquake In The National Press In The Context Of Crisis Journalism

Abstract

Crisis journalism is a type of journalism that meets the information needs of the masses in extraordinary situations such as natural disasters, wars, economic crises and epidemics. The main purpose of crisis journalism is to guide individuals correctly by utilizing expert opinions on the subject without causing panic, fear and anxiety in society. Crisis is assessed within the framework of three main areas of interaction. These interactions, called parties to the crisis, are known as the audience, the state and media organs. While the audience represents individuals who need to receive news, the state includes the official people and institutions responsible for maintaining order in a crisis. Media organs include print media, audio-visual media and digital media, which fulfill the task of informing the public during a crisis.

This study aims to examine the presentation of the 6.2 earthquake that occurred in Silivri district of Istanbul on April 23, 2025 in the national press within the framework of crisis journalism. Accordingly, earthquake news on the front pages of six national newspapers with different editorial policies (Hürriyet, Bir Gün, Cumhuriyet, Yeni Akit, Yeni Çağ, Yeni Şafak) on April 24, 2025 were analyzed in the context of crisis journalism. Since the newspapers covered the earthquake one day after the earthquake, the news on the subject on that date were analyzed through discourse analysis. The findings of the study showed that in the context of crisis journalism, newspapers allocated significant space to earthquake-related news on their front pages.

Keywords: Crisis Journalism, earthquake, discourse, ideology, discourse analysis

Giriş

Kriz, içinde bulunduğu ortamda tehdit unsuru taşıyan ve olumsuz sonuçlar doğuran bir durum olarak tanımlanmaktadır. Deprem, sel, tsunami ve yangın gibi doğal afetlerin yanı sıra; savaş, terör eylemleri ve ekonomik dalgalanmalar da kriz durumlarına örnek teşkil etmektedir. Medyada krizlere ilişkin haberlere maruz kalan izleyici ya da okuyucular, sıklıkla endişe, korku ve panik duygularını harekete geçiren ifadelerle maruz kalmaktadır (Çaplı & Taş, 2010, s. 237). Kriz durumlarının belirsizlik içerecek şekilde ortaya çıkması, bu durumların toplum üzerinde olumsuz sonuçlar oluşturmadaki en önemli etkenlerden birisidir. Kriz, hem toplumu hem de medya çalışanlarını doğrudan etkilemektedir. Medya çalışanları, kriz anlarında toplumun bilgi alma ihtiyacını karşılamak amacıyla hızla yarışmak durumunda kalmaktadır. Bu durum kimi zaman medyanın kendisinin de bir kriz ortamına sürüklenmesine neden olabilmektedir. Meydana gelen gerçek kriz, resmi kurum ve kuruluşların bu durumu değerlendirme biçimi ve ortaya çıkan kriz şeklinde üç ayrı durum oluşmaktadır (Çetinkuş & Keleş (Ed.) 2018, s. 113).

Kriz, üç temel taraf üzerinden değerlendirilmektedir. Bunlardan birincisi izleyici ya da okuyuculardır. Kriz anlarında, ister doğrudan ister dolaylı şekilde etkilenmiş olsun kamuoyunun bilgi edinme ihtiyacı tüm bireyleri kapsamaktadır. İkinci taraf, yetkili kişi ve kurumların krizlere yönelik müdahaleleridir. Devlet, kriz sürecinde kamuoyunu bilgilendirme konusunda genellikle üç yaklaşıma başvurur. Bunlar; bilgi aktarımında hız ve doğruluk açısından yaşanan yetersizlik, uygulanan yasaklar ve getirilen çeşitli engellemeler ile savunma odaklı ve sorumluluğu reddeden içeriklerin paylaşımıdır (Çaplı & Taş, 2010, s. 238-242). Üçüncü taraf olarak değerlendirilen medya ise, kendi çıkarlarını toplumun duygusundan önde tutmaktadır. Kriz durumlarını fırsata dönüştürerek toplumda olumsuz etkiler uyandırabilecek sorunlara yol açmaktadır. Kriz haberciliği, toplumu olumsuz olarak etkilemeden haberin ve görsellerinin doğru, tarafsız ve hızlı bir şekilde bilgi aktarımını sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır. (Demir & Balci, 2019, s. 51).

Bu çalışma, 23 Nisan 2025 tarihinde İstanbul'un Silivri ilçesinde meydana gelen 6,2 şiddetindeki deprem örneği baz alınarak kriz haberciliğinin gazeteler tarafından nasıl işlendiğini irdelenmek amacıyla taşımaktadır. Söylem analizi yönteminin kullanıldığı çalışmada 6 gazetenin (Birgün, Sözcü, Cumhuriyet, Yeni Şafak, Yeni Akit, Yeni Çağ) analizi gerçekleştirilmiştir. İstanbul'da beklenen büyük depreme yönelik toplumsal düzeyde yoğun bir kaygının söz konusu olması nedeniyle çalışmada, haberin ilk adresi olan basının kriz haberciliğini yönetme şeklini ortaya koymak çalışmanın önemini göstermektedir.

Kriz Haberciliği

Toplumu olumsuz yönde etkileyen deprem, sel, yangın, tsunami gibi doğal afetler ve ekonomik dalgalanmalar kriz olarak tanımlanmaktadır. Aniden ve belirsiz bir şekilde ortaya çıkan bu durumlara ilişkin toplumu bilgilendirme amacıyla yürütülen haber üretim süreci ise kriz haberciliği olarak adlandırılmaktadır (Çaplı & Taş, 2010, s. 237). Yayın kuruluşları, kriz haberciliği sürecinde; krizin medyana geldiği alana ilk ulaşan olmak, olayı anlık ve doğru bir şekilde takip edebilmek, güvenilir yetkili kişi ve kurumların olayla ilgili görüşlerine başvurabilmek ve elde edilen tüm haber malzemelerini kullanarak bilgiyi en hızlı biçimde kamuoyuna ulaştırmak amacıyla çaba göstermektedir (Yüksel, 2016, s. 184).

Kriz anında herkes orada olmayabilir ama kriz ile ilgili tüm bilgi ihtiyacını medyadan karşılamaktadır. Kriz konusunda insanlar üzerinde oluşan algı, krizle ilgili haberlerin nasıl yansıtıldığı ve ele alınış biçimiyle doğru orantılıdır. Günümüzde çok sayıda kriz meydana gelmektedir. Medya kriz ile ilgili haberlerini yayın politikasına göre şekillendirmektedir (Turancı, 2021, s. 124)

Kriz anlarında toplumu doğru şekilde bilgilendirmek için uzman görüşlerine başvurulması oldukça yaygındır. Olaya hâkim olan yetkili kişi ve kurumların olayla ilgili görüşleri toplum açısından önem taşımaktadır. Ancak bu uygulama, kimi durumlarda izleyici ya da okuyucunun bilgi ihtiyacını karşılayabilmekten ziyade olumsuz olarak etkilenebilmesine neden olabilecek bir biçimde yürütülmektedir. Haberde farklı uzman görüşlerine yer vermek yanlış olmasa da, kriz haberciliği kapsamında incelendiğinde farklı uzman görüşleri izleyici ya da okuyucu üzerinde bilgi karmaşasına neden olmaktadır. Bu durum bireylerde endişe, korku ve panik gibi duyguların tetiklenmesine neden olmaktadır (Çaplı & Taş, 2010, s. 249).

Olumsuz bir durumun gerçekleşme ihtimali insanlar üzerinde endişe yaratmaktadır. Olumsuz durumun gerçekleşme ihtimali kesinleştiğinde ise ortaya korku duygusu çıkmaktadır ((Freud, 1994, s. 93). Bireyler, olumsuz bir durumla karşı karşıya kaldığında korku duygusu ortaya çıkmaktadır. Kendini tehlike altında hisseden birey korku hissetmektedir. Sürekli korku yaşayan birey kendisini savunmasız hissetmeye başlar. Bu da korktuğunda savunmasız kalan bireyi çaresiz bir şekilde paniğe sürüklemektedir. (Hennenhofer & Heil, 2001, s. 11-13). Medyanın kriz haberciliği kapsamında, kitle iletişim araçlarında verdiği haberlerinde, izleyici ya da okuyucuyu endişe, korku ve paniğe sevk edecek ifadelerden kaçınması büyük önem taşımaktadır.

Gündem Belirleme Kuramı Bağlamında Kriz Haberciliği

Bireyler, etraflarında olan biten her şeyi öğrenmek amacıyla büyük ölçüde medyadan yararlanmaktadır. Haberlere verilen önem derecesi açısından insanlar ve kitle iletişim araçları tarafından aktarılan bilgiler arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Medya, önem atfettiği bir konuyu gündemine taşıyarak kamuoyunun dikkatini bu konuya yönlendirmektedir. İzleyici ya da okuyucunun hangi konu hakkında düşüneceği ve nasıl düşünmesi gerektiğine dair çerçeveler sunmaktadır. Kısacası izleyicinin ya da okuyucunun gündemi medya tarafından belirlenmektedir (Yaylagül, 2023, s. 78). İletişim sözlüğüne göre bir konuya ne kadar önem verildiği, kitle iletişim araçlarında o konuya ne kadar yer verildiği ile belirlenmektedir. Büyük bir öneme sahip olan haber, kitle iletişim araçlarında daha geniş yer bulurken, daha az önemli görülen haberler sınırlı ölçüde yer kaplamaktadır. Bu durum kamuoyunun hangi konulara önem vereceğini belirleme noktasında büyük bir rol üstlenmektedir (Mutlu, 2008, s. 121).

Medyada yer alan düşünceler, çoğu zaman izleyici veya okuyucuların özgün düşüncelerinden ziyade, medyanın oluşturduğu, şekillendirdiği düşüncelerdir. Yani insanlar, kendi fikirlerini ifade ettiklerini sansalar da aslında medyanın sunduğu çerçeveden etkilenebilirler (Özçetin, 2024, s. 117) Hedef kitlenin gündemini belirleyen unsur medyadır. Gündem oluşturmak istenilen konu üzerine medyada içerikler bulunur. Kitle iletişim araçları, hakkında bilgi sahibi olmadığımız veya daha fazla bilgi edinmek istediğimiz olayları nasıl algılamamız gerektiği konusunda önemli bir rol üstlenmektedir. Medyada önemli olarak görülüp, birinci sayfada, manşette ya da daha fazla alan kaplayarak verilen haberler, izleyici

veya okuyucu tarafından da önemli niteliğe sahip olmaktadır (Atabek, 2012, s. 156-157). Bu anlamda, kriz durumlarında medyaya yansıtılan haberlerin nasıl yansıtıldığı önem taşımaktadır.

İdeoloji Ve Söylem Analizi

Haber metinleri, yalnızca bilgi ileten içerikler olmanın ötesinde, belirli bir mesaj ve söylem yapısı barındırır. Bu yapının iki temel işlevi bulunmaktadır: İlki, kamuyu bilgilendirme amacı taşıyan mesaj boyutu, ikincisi ise, söylem boyutuyla ideolojik bir bağlam üretmesidir. Haberdeki söylemin ideolojiyle ilişkisi, çoğunlukla egemen ideolojinin temsilcisi olan egemen söylem aracılığıyla kurulur. Haberlerde yayın politikasını yansıtacak şekilde ifadelere yoğunluk verilmektedir. Bu durum, haberin tarafsız bir bilgi kaynağı olmaktan ziyade, egemen güçlerin söylemsel çıkarlarını yeniden üretme aracı haline gelmesine yol açar. Egemen söylem, medya içeriklerinde sistematik olarak yer bulur. Bu bağlamda haber metinlerinde kurulan söylemler aracılığıyla insanlar egemen söylemi zorlamaya gerek kalmadan benimsemeye yönlendirilir. Amaç bu ikna mekanizmasının sürdürülebilirliğini sağlamaktır (Nisan, 2017, s. 44).

Medyada, kitle iletişim araçları vasıtasıyla yer alan haberler ideoloji ile birlikte ele alınmaktadır. Kendi yayın politikalarına göre hareket eden medya, ideolojik düşüncesini de medya içeriğine yansıtır. Bu şekilde, haber izleyiciyi veya okuyucuyu kendi ideolojik düşüncesine yönlendirmektedir (Nisan, 2017, s.29) Söylem analizi dilin anlam boyutuyla incelenmesini içeren bir analiz türüdür. Bu inceleme, yüzeysel bir değerlendirme değildir; kullanılan ifadelerin altında yatan anlamlarının ortaya çıkarılma sürecini kapsar (Barker ve Galasinski, 2001; akt. Çelik ve Ekşi, 2013, s. 105). Haber metinlerinde, söylem ile ideoloji arasında bir ilişki vardır. Söylem, izleyici veya okuyucuyu yönlendiren bir güç olarak düşünülmektedir. İdeoloji yönü olduğu düşünülen metinlerin altında yatan amaçlarının neler olduğunu ortaya çıkarmayı hedefleyen çalışmalar ise eleştirel söylem analizi olarak bilinmektedir (Büyükkantarcıoğlu, 2012; akt. Nisan, 2017, s.61). Kitle iletişim araçlarıyla izleyici veya okuyucuya aktarılan haberler, sadece bilgilendirme amacı taşımaz, aynı zamanda belirli ideolojik yaklaşımların da yansıtıldığı söylemsel yapılar bulunmaktadır.

Bulgular

Birgün Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Birgün gazetesinin görsel 1’de verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Birgün gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 1. (<https://www.gazeteoku.com/gazeteler/2025-04-24/birgun-gazetesi-manseti>)

Birgün Gazetesi, “Bizi deprem değil rant hırsı öldürecek” manşetiyle okuyucuların karşısına çıkmıştır. “Rant, bir taşınmaz sahibinin, ya hiçbir emek sarf etmeksizin sadece sahiplik hakkından yararlanarak ya da taşınmazın nitelikleri ve bulunduğu yerin sağladığı üstünlükler nedeniyle değerinin artmasından elde ettiği kazançtır.” (<https://insapedia.com/rant-nedir-rant-elde-etmek-ne-demek/>) Haber başlığındaki söylemde rant, kelimesinin tanımından yola çıkarak aslında depremin değil de hiçbir emek sarf etmeksizin elde edilen kazancın toplumu ölüme götüreceğine karşı iktidara yönelik bir eleştiri vardır. Haberin spotunda “İstanbul 6.2’lik depremle sallanırken kente sadece rant gözüyle bakan iktidarın halkı afetler karşısında nasıl çaresiz bıraktığı bir kez daha görüldü” cümlesinde “bir kez daha” söylemi ile iktidarın daha öncede halkı afetler karşısında çaresiz bıraktığı ima edilmiştir. Haberdeki söylem, genel olarak eleştirel ve suçlayıcı tarzda verilmiştir. Birgün gazetesi yayın politikasına göre hareket ederek haberlerinde çoğunlukla iktidara yönelik eleştirilerde bulunmuştur.

“Kentte panik havası” başlıklı haberde panik kavramına dikkat çekilmesi toplum üzerindeki korkuyu artırabilir. Kriz haberciliği bağlamında haberlerde panik uyandıracak unsurlara yer verilmemelidir. Birgün Gazetesi panik ifadesini başlığına taşıyarak deprem konusundaki panik duygusunu da artırmaktadır. Haberin devamında ise depremin şiddeti, artçı depremler, yaralı sayısı gibi konular hakkında halka bilgilendirme yapılmıştır. Kriz haberciliği kapsamında medya organlarının halkı bilgilendirme görevi vardır. İnsanların haberleri takip etme sebeplerinin en başında bilgi alma ihtiyacı gelir. Özellikle kriz durumlarında medyanın halkı paniğe sokmadan bilgilendirme yapması gerekir. Haberin devamında ise olası bir deprem halinde gidilmesi gereken toplanma alanlarının yerine AVM yapılması konusunda da iktidara yönelik bir eleştiri söz konusudur. Kriz haberciliği kapsamında incelendiğinde toplanma alanlarının olmaması insanlarda olası bir deprem durumunda korku hissettirebilir.

“Parklara Sığındı” başlıklı haberin altında “Tek önlem okul tatili” alt başlığı vardır. Başlıktaki söylemde sadece önlem olarak okulların tatil edildiği konusunda bir eleştiri vardır. Kriz haberciliği bağlamında doğal afet durumuna karşı önlem alınmadığı ile ilgili bir eleştiri söz konusu olduğunda insanlar korku duygusu ile karşılaşmaktadır. “23 Yıldır İktidarlar Tek Bir Adım Atmadılar” başlıklı haberde yine iktidara karşı bir eleştiri söz konusudur. Haberde

Kanal İstanbul projesini “ölüm fermanı” olarak saymaktadır. Haberde ölüm fermanı olarak nitelendirilen bir projenin varlığı kriz haberciliği kapsamında incelendiğinde bireylerin endişesini artırmaktadır.

“Uzmanlar Bölündü” başlıklı haberinde Prof. Dr. Naci Görür ve Prof. Dr. Şener Üşümezsoy gibi uzman bilim insanlarının görüşlerine başvurularak haberin içeriği bilimselleştirilmiştir. Kriz haberciliği kapsamında bir olaya ilişkin bilgilerin güvenilirliği, konuya uzmanlığı olan kişilerin seçilerek görüşlerine başvurulması durumunda artmaktadır. Prof. Dr. Naci Görür’ün “depremin daha büyük 7’nin üzerinde olacağı uyarısı” ile Prof. Dr. Şener Üşümezsoy’un “büyük deprem riskinin ortadan kalktığını ileri sürdü” ifadeleri arasında zıtlık bulunmaktadır. Uzmanlar arasında verilen bu zıt ifadeler ile izleyici ya da okuyucu çelişkiye düşmektedir. Kriz haberciliği kapsamında kamuoyunda insanların olayla ilgili kafa karışıklıklarını gidermek amacıyla uzman görüşlerine başvurulmaktadır ama bu şekilde zıt görüşler daha çok kafa karışıklığı oluşturmaktadır.

Depremin sarstığı megakentin seçilmiş başkanı Ekrem İmamoğlu ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) yöneticilerinin cezaevlerinde olduğu ile ilgili küçük bir habere de yer verilmiştir. Seçilmiş başkan ifadesini kullanırken İmamoğlu’nun demokratik yollarla seçildiğinin mesajını vermektedir. O haberin hemen yanında “Suçlu İktidar” başlığı büyük puntolarla kullanılmıştır. Burada yine iktidara yönelik bir suçlamaya dikkat çekilmektedir.

Birinci sayfada toplam üç fotoğraf kullanılmıştır. En büyük yer kaplayan fotoğrafta yalınayak ve havlu ile depremin şiddetinden korkup sokağa çıkan bir insanın kullanılması ile yaşanan mağduriyet yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu fotoğrafta araçların trafiği kapattığı ve insanların panikle telefon kullanarak birbirleriyle haberleşmeye çalıştığı da gösterilmiştir. Diğer iki fotoğraf küçüktür. Birisinde halkın deprem sonrasında parklarda beklemesi, yeni bir deprem olabilme ihtimaline karşı evlerine dönemediğini göstermektedir. Kriz haberciliği kapsamında haberlerde sunulan görsel unsurlar okuyucularda panik duygusunu etkilemektedir. Okuyucular bu görsellerde bireylerin yaşadıkları endişeleri gördüklerinde kendilerinin de aynı durumda olma ihtimalini düşünerek endişeye düşmektedir. Diğer fotoğrafta ise gün içerisinde meydana gelen artçı depremlerin şiddetine ve saatlerine yer verilmiştir. Depremin şiddeti daha büyük puntuyla ve kırmızı kutucuklar içinde sunularak dikkat çekiciliği artırılmıştır.

Sözcü Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Sözcü gazetesinin görsel 2’de verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Sözcü gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 2. (<https://www.gazeteoku.com/gazeteler/2025-04-24/sozcu-gazetesi-manseti>)

“Geçmiş olsun İstanbul, rant ihanetine rağmen ucuz atlattık: 6.2’lik Kanal uyarısı” manşetiyle okuyucuların karşısına çıkan Sözcü gazetesi, spotunda “Beton kanal’a harcanacak milyarların kentsel dönüşümüne ayrılması gerektiği ortaya çıktı” ifadesi ile iktidara yönelik bir eleştiride bulunmaktadır. Depremi 6,2 şiddetinin kırmızı bir zemin üzerinde büyük puntolarla yazılması ile dikkat çekmek istenmiştir. Haberin devamında depremin saati, derinliği, sarsıntı süresi, artçı sarsıntılar ve sağlık durumu gibi konularda bilgilendirme maksatlı giriş yapılmıştır. Sağlık Bakanlığı’nın açıklamasına atıfta bulunarak resmi bir kaynak kullanılmıştır. Kriz haberciliği kapsamında incelendiğinde resmi kaynaklar tarafından yapılan açıklamalar okuyucudaki endişeleri azaltmakta ve daha güvenilir olmaktadır.

Haberin devamında ise “1999’dan sonra toplanma alanlarına inşaat yapıldığı, kaçış yollarının otoparka çevrildiği, rantsal dönüşüm yapıldığı gerçeğini hatırlattı.” ifadesi kullanılmıştır. Kriz haberciliği kapsamında bu ifade incelendiğinde olası bir deprem esnasında inşaatlar yüzünden toplanma alanları ve otoparklar yüzünden kaçış alanlarının olmaması bireyler üzerinde endişeyi artırabilecek ifadelerdir. Gazetenin sol tarafında yer alan fotoğraflar yapılan eleştirilere yöneliktir. Kullanılan fotoğrafın üzerinde “daha önce deprem anında toplanma alanı olarak belirlenmişti. Şimdi altında AVM olan 72 katlı bir rezidans yapılıyor.” ifadesi de haber metninde yazılan eleştirileri destekler niteliktedir.

Başka bir haberde de Prof. Dr. Naci Görür, Prof. Dr. Ahmet Ercan, Hüseyin Alan gibi uzmanların da görüşlerine başvurularak metin bilimselleştirilmiştir. Uzmanlar asıl beklenen depremin bu olmadığı konusunda halkı uyarmaktadır. Özellikle Prof. Dr. Ahmet Ercan’ın ifadesinde depremin şiddetini “hiroşimaya atılan atom bombasına yakın” olarak nitelemesi depremin şiddeti konusunda panik ve korku uyandırmaktadır. Hüseyin Alan ise, Kanal İstanbul ısrarı için “cinayete davetiye çıkarmaktır” ifadesiyle iktidarı eleştirmektedir. Kriz haberciliği kapsamında incelendiğinde alanında uzman kişilerin ifadeleri toplum açısından önemlidir. Uzmanların bu konularda yaptığı uyarılar toplumun duygularını daha çok etkilemektedir. Birinci sayfada depremle ilgili insanların korunmak için sığındıkları yeri gösteren toplam 4 fotoğraf kullanılmıştır.

Cumhuriyet Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Cumhuriyet gazetesinin görsel 3’de verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Cumhuriyet gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 3. (<https://www.gazeteoku.com/gazeteler/2025-04-24/cumhuriyet-gazetesi-manseti>)

Cumhuriyet gazetesi’nin “Kaybedilecek zaman kalmadı” manşeti okuyucuda panik uyandırmaktadır. Çünkü kriz haberciliğinde okuyucunun yaşanan durumla başa çıkamama korkusu insanı paniğe sürükleyebilecek bir ifadedir. Kaybedilecek bir zaman olmadığının ifade edilmesi başa çıkamama korkusunu tetikleyebilir.

Cumhuriyet gazetesi’nde de Prof. Dr. Naci Görür, Prof. Dr. Ahmet Ercan, Prof. Dr. Şener Üşümezsoy, Baturhan Ögüt gibi uzmanların görüşlerine başvurulmuştur. Prof. Dr. Ahmet Ercan, “Hiroşima’ya atılan bombanın enerjisine denk” ifadesi ile enerjinin büyüklüğüne dikkat çekmektedir. Diğer uzmanlar ise 7 üzerinde yeni bir deprem üretilebileceğine dair uyarılarda bulunmuştur. Kriz haberciliği kapsamında uzmanların görüşleri toplum açısından önem taşıdığı için yapılan bu uyarılar sonucunda yeni bir depremin olma ihtimali toplumu endişeye sürüklemektedir. “İstanbul parklara sığındı” başlığı ile parka sığınan büyük bir topluluğun görseli üzerine eklenmiş bir haber vardır. Bu haberde “büyük panik yaşayan yurttaşlar” ifadesi ile insanların o esnada yaşadığı panik duygusu okuyuculara aktarılmaktadır.

Haberde “SEÇİLMİŞ” İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Ekrem İmamoğlu ifadesini kullanırken İmamoğlu’nun demokratik yollarla seçildiğinin mesajı büyük harflerle vurgulanmaktadır. “Afete hazırlayanlar cezaevinde tutuluyor” ifadesi ile iktidarın afeti hazırlayanları cezaevinde tutmasına yönelik bir eleştiri vardır. Bir diğer haberde “Gezi parkı bugünler için var” ifadesi ile gezi parkının yaşanan deprem sonrasında insanların sığındığı bir yer olduğuna vurgu yapılmaktadır. “Hiçbir rant insan canından önemli değil” ifadesi ile yine rant konusunda iktidara yönelik eleştiri ve suçlama vardır. Cumhuriyet gazetesi yayın politikasına göre hareket ederek deprem haberlerinde iktidarı eleştiren haberlere yer vermiştir. Birinci sayfada depremle ilgili toplam 3 fotoğraf kullanılmıştır. Birisi depremin şiddete dikkat çekilmek istenen harita, diğer ikisi ise endişeyle parklara sığınan halk olmuştur.

Yeni Akit Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Yeni Akit gazetesinin görsel 4’de verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Yeni Akit gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 4. (<https://www.gazeteoku.com/gazeteler/2025-04-24/yeni-akit-gazetesi-manseti>)

“KENTSEL DÖNÜŞÜMÜN DURDUĞU İSTANBUL 6.2’LİK DEPREMLE KABUSU YAŞADI YIKIMIN PROVASI” başlığını manşet olarak kullanan Yeni Akit gazetesinin haberinde kentsel dönüşümün durdurulmasına yönelik bir eleştiri söz konusudur. Başlıkta yıkımın provası kelimeleri çok büyük puntolarla yazılmıştır. Bu da daha büyük bir yıkım konusunda insanlar üzerindeki endişe ihtimalini artırmaktadır. “Kendileri villada yaşıyor vatandaş tabut evlerde” ifadesi kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde evlerin ölümlerine içine konulduğu tabutlara benzetilmesi toplumu olası bir depreme karşı endişeye sürükleyebilecek bir ifadedir. Kriz haberciliğinde toplumu endişeye sürükleyebilecek ifadelerden kaçınılması gerekmektedir. “İstanbul Büyükşehir Belediyesi Eski Başkanı Ekrem İmamoğlu’nun durma noktasına getirdiği kentsel dönüşüm” ifadesinde eski başkan ifadesine dikkat çekilmektedir. “Seçim öncesi 125 bin konutun kentsel dönüşümünü gerçekleştireceğini iddia eden İmamoğlu, yılda bin konut dönüştürebildi” ifadesinde muhalefete yönelik bir eleştiri söz konusudur. “İstanbul’da acil dönüştürülmesi gereken 1 milyon konut var” ifadesinde dönüştürülmesi gereken bu kadar çok konut olması kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde halkı paniğe sürüklemektedir.

Kullanılan fotoğrafın üzerindeki yazı kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde ilk olarak depremle ilgili halka bilgilendirme yapılmıştır. Fakat “Beşik gibi sallanan şehirde büyük panik yaşandı” ifadesi okuyucularda panik duygusunu artırabilecek bir ifadedir. Depremin şiddeti ve beşik gibi sallandı ifadesinin büyük puntolarla ve kırmızı bir zemin üzerinde verilmesi dikkat çekicidir. Haberin içerisinde metruk bir binanın yıkıldığına dair bilgi verilmiştir. Görselde de yıkılan binanın kullanılması kriz haberciliği bağlamında toplumu endişeye sürüklemektedir.

“Kendileri villada yaşıyor vatandaş tabut evlerde”, “Ekrem’in villaları saymakla bitmiyor” gibi başlıklarla muhalefete yönelik bir eleştiri söz konusudur. Görsel olarak da Ekrem

İmamoğlu'nun bir fotoğrafı ve villalar kullanılmıştır. Ekrem İmamoğlu'nun İstanbul'u depreme karşı savunmasız bıraktığına dair vurgulama ve eleştiri söz konusudur.

"Kentsel dönüşüm durdu" haberinde "CHP'li Ekrem İmamoğlu yönetiminin İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nde işbaşına gelmesiyle adeta durma noktasına gelen kentsel dönüşüm sebebiyle İstanbullular diken üstünde yaşıyor" ifadesinde muhalefete yönelik eleştiri ve suçlama yapılmaktadır. Kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde İstanbulluların diken üstünde yaşıyor olması endişe uyandırabilecek bir ifadedir. "Çevre illerde de hissedildi" haberinde depremin büyüklüğüne dikkat çekilmektedir. "Riskli binalara girmeyin" haberinde uzmanlar uyarıda bulunmaktadır. Kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde riskli binalar ifadesi okuyucuların endişesini artırabilecek bir ifadedir.

"151 kişi yüksekten atladı" haberinin içeriğinde konuyla ilgili yetkili kişi olarak İstanbul Valisi Davut Gül'den alınan bilgilere yer verilmiştir. Kriz haberciliği açısından incelendiğinde yaralıların hayati tehlikesinin olmadığına bildirilmesi okuyucuların bilgi alma ihtiyacını karşılamaktadır. Aynı şekilde "Okullar iki gün tatil" haberinde resmi kaynak olarak Milli Eğitim Bakan'ı Yusuf Tekin'den herhangi bir olumsuzluk olmamakla birlikte iki gün tatil olduğuna dair bilgi alınmıştır. Kriz haberciliği bağlamında incelendiğinde resmi kaynaklar güvenilirlik taşımaktadır. Yeni Akit gazetesinde de konuyla ilgili resmi kaynakların ifadelerine yer verilmiştir.

Yeniçağ Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Yeniçağ gazetesinin görsel 5'de verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Yeniçağ gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 5. (<https://www.yenicaggazetesi.com.tr/egazete/24-nisan-2025>)

"DEPREM YÜZÜNÜ GÖSTERDİ MİLLET PARKLARA SİĞİNDİ" başlığı ile Yeniçağ gazetesinde peş peşe gelen artçıların panik oluşturduğuna dair ifadeler yer verilmiştir. Haberde riskli binalardan uzak durulması gerektiği konusunda uyarı yapılmaktadır.

"Birçok ilde hissedildi" başlıklı haberde, gerçekleşen deprem hakkında bilgi verilmektedir. "İstanbulu sokağa çıkı" başlıklı haberde ise depremden sonra insanların farklı

farklı yerlere sığındığına dikkat çekilmektedir. Haberin içeriğinde 151 kişinin panikleyerek atlaması sonucu yaralanmasından bahsedilmiştir. “Benzinliklerde kuyruk” başlıklı haberde de deprem sonrasında yaşanan yoğunluk ile ilgili bilgi verilmiştir. İstanbul Valiliği, AFAD ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi gibi yetkili kişi ve kurumların görüşlerine ve uyarılarına yer verilmiştir. Ciddi bir yıkım olmadığı konusunda bilgilendirme yapılmıştır.

Uzmanlardan Prof. Dr. Naci Görür ve Prof. Dr. Hasan Sözbilir’in görüşlerine yer verilmiştir. Deprem için uzmanlardan Prof. Dr. Naci Görür, “Asıl deprem bu değil” derken, Prof. Dr. Hasan Sözbilir, “Parça parça kırılması iyi” ifadelerini kullanmıştır. Kriz haberciliği bağlamında ele alındığında ise uzmanlar arasındaki bu farklı görüşler izleyici veya okuyucu üzerinde kafa karışıklığına sebep olmaktadır. Gazetede dört fotoğraf ve bir harita kullanılmıştır. Kullanılan görseller yüzlerinde endişe ve korkunun belli olduğu bireylerin görselleridir. Haritada depremin şiddetinin dağılımı gösterilmektedir. 6,2 şiddeti kırmızı bir zemin üzerine yazılarak dikkat çekilmektedir.

Yenişafak Gazetesi Birinci Sayfası

24 Nisan 2025 tarihli Yenişafak gazetesinin görsel 6’da verilen birinci sayfasındaki haberler incelenmiştir. Birinci sayfasının büyük bir kısmını oluşturan haberler, Yenişafak gazetesinin depremle ilgili haberlere verdiği önemi göstermektedir.



Görsel 6. (<https://www.gazeteoku.com/gazeteler/2025-04-24/yeni-safak-gazetesi-manseti>)

“Deprem ‘unutmayın’ dedi İstanbul’da 6.2’lik Korku” başlığını manşet olarak kullanan Yenişafak gazetesi, haberin spotunda “en büyük kabusu dün yaşadı” ifadesi ile izleyici veya okuyucuyu paniğe sürüklemektedir. “Herhangi bir bina yıkılmadı ve can kaybı yaşanmadı” ifadesi ile izleyici veya okuyucuya bilgilendirme yapılmıştır. Haberin devamında depremin büyüklüğü, artçı depremler ve sonradan alınan bilgilere göre iki metruk binanın kısmen yıkıldığına dair bilgilendirme de yapılmıştır.

Uzmanlardan Prof. Mehmet Fatih Altan, Prof. Hasan Sözbilir, Doç. Dr. Bülent Özmen ve Prof. Sedat Türkmen’in görüşlerine yer verilen haberde uyarılar bulunmaktadır. Sıkıntılı bir durum yok başlığı ile de Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın sıkıntılı bir durum

olmadığına dair yaptığı açıklamaya yer verilip. İzleyici veya okuyucuya bilgilendirme yapılmıştır.

“12 şehirde hissedildi” başlıklı haberinde depremin hissedildiği şehirler ile ilgili bilgi verilmiştir. Ayrıca yüksekte atlayan 151 kişinin de hayati tehlikesinin olmadığına dair yapılan bilgilendirme kriz haberciliği bağlamında izleyici veya okuyucuyu rahatlatan bir ifadedir. Ek olarak okulların tatil edildiğine dair de kısa bir bilgilendirme yapılmıştır. Haberlerde toplam altı görsel kullanılmaktadır. Üç tanesinde dışarıda parklara sığınan insanlar kullanılmıştır. Bir tanesinde bir eli göğsünde bir eli de telefonda olan endişeli bir insanın yüz ifadesi kullanılmıştır. Diğer iki görsel ise panik halinde atlayan iki kişinin görselleridir. Bu iki görsel kriz haberciliği bağlamında izleyici veya okuyucuda panik duygusunu artırabilecek bir görseldir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen gazeteler arasında kriz haberciliği bağlamında yayın politikalarına göre farklı sunuş biçimlerinin olduğu tespit edilmiştir. Farklı sunuş biçimleri her bir gazetenin diğer gazeteye göre farklı duygusal tepkiler uyandıracak şekilde sunduğunu göstermektedir. Bazen kullanılan görsellerin bazen de seçilen ifadelerin izleyici üzerinde endişe, panik ve korku gibi duygulara neden olabileceği; bunun sonucunda ise çaresizlik, hüznün vb. olumsuz ruh hallerine yol açabileceği düşünülmektedir.

Yayın politikası açısından değerlendirildiğinde, iktidara yakın gazetelerin muhalefeti eleştiri ve suçlama odağı haline getirdiği; muhalefete yakın gazetelerin ise iktidara yönelik benzer eleştirel yaklaşımlar sergilediği görülmüştür. Bu bağlamda deprem konusu temel alınarak gerçekleştirilen haberlerde taraflar arası politik ayrımların belirgin bir biçimde yansıtıldığı anlaşılmaktadır.

Kriz haberciliği bağlamında yapılan incelemelerde gazetelerde başvuru uzman görüşlerine sıklıkla başvurulduğu, ancak bu görüşlerin içerik ve yaklaşım açısından farklılık göstermesi nedeniyle izleyici veya okuyucu üzerinde kafa karışıklığına yol açabileceği düşünülmektedir. Uzman görüşleri haberin güvenilirliği ve kamuoyu nezdinde bilgilendirme açısından önemli bir unsur olarak değerlendirilmekle birlikte, birbiriyle çelişen ifadelerin haberde yer alması belirsizlik ve endişe yaratabilmektedir.

Kaynakça

- Atabek, N. (2012). Gündem belirleme yaklaşımı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (7), 155-174.
- Çaplı, B. & Taş, O. (2010). Televizyon haberciliğinde etik. B. Çaplı & H. Tuncel (Ed.), *Kriz haberciliği içinde* (s. 237-250). Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Çetinkuş, H. & Keleş, N. (Ed.). (2018). *Muhabir habercinin temel kitabı*. Ankara: Anadolu Ajansı Yayınları.
- Demir, D. H. & Balcı, E. V. (2019). Kriz haberciliği ve etik sorunsalı. *Yeni Düşünceler Dergisi*. (11), 48-56.
- Freud, S. (1994). *Endişe*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Hennenhofer, G. & Heil, K. D. (2001). *Korkuyu yenmek*. İzmir: İlya Yayınevi.

- Mutlu, E. (2008). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Nisan, F. (2017). *Haberde temsil ve işid*. Ankara: Sage Yayıncılık
- Özçetin, Burak. (2024) *Kitle iletişim kuramları kavramlar, okullar, modeller*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Turancı, E. (2021). Covid-19 Sağlık Krizi Gazete Haberlerinin Salgının Seyri Kapsamında Analizi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 16(2), 119-139.
- Yaylagül, L. (2023). *Kitle iletişim kuramları egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yüksel, E. (2016). *Haber yazmada denetim ve doğrulama*. E. Yüksel (Ed.), *Haber yazma teknikleri* (ss. 164-191). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- İnternet: <https://www.gazeteoku.com/gazeteler?date=2025-04-24> Erişim tarihi: 24.04.2025.
- İnternet: <https://insapedia.com/rant-nedir-rant-elde-etmek-ne-demek/> Erişim tarihi: 24.04.2025.

Türk Sinemasında (Yeşilçam) Müzikli Film Devrimi: 1950-1960 Dönemi

Doktora Öğrencisi, Mustafa BARAN

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Cemal YURGA

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Özet

1950-1960 dönemi Yeşilçam sineması, Türk sinema tarihinde hem sanatsal hem de kültürel açıdan önemli bir dönemi ifade etmektedir. Bu yıllar, Türkiye'nin modernleşme ve kentleşme süreçlerinin hız kazandığı, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin sinema gibi popüler sanat dallarına güçlü bir şekilde yansıdığı bir dönemdir. Yeşilçam sineması, melodram, komedi ve tarihi filmlerle olduğu kadar müzikli filmler türüyle de dikkat çekmiş; bu tür, dönemin toplumsal dinamiklerini, kültürel kimliğini ve estetik anlayışını yansıtan bir araç haline gelmiştir. Yeşilçam müzikli filmler, Batı sinemasından, özellikle Hollywood müzikallerinden etkilenmiş; ancak Türk Sanat Müziği, halk müziği ve dönemin popüler şarkılarının güçlü bir şekilde kullanılmasıyla özgün bir yapıya kavuşmuştur. Zeki Müren, Emel Sayın, Müzeyyen Senar gibi sanatçılar, müzikli filmlerde hem şarkıcı hem de oyuncu olarak yer alarak, bu türün popülerleşmesine büyük katkı sağlamıştır..

Teknolojik gelişmeler, bu dönemde Yeşilçam müzikli filmlerinin estetik ve işitsel değerini artırmıştır. Ses teknolojilerindeki iyileşmeler, müzik ve dans sahnelerinin etkileyiciliğini artırmış; renkli film teknolojisinin kullanılmaya başlanması, müzikli sahne türünün görselliğini zenginleştirmiştir. Yeşilçam müzikli filmleri, aynı zamanda dönemin toplumsal dönüşümlerini ve kültürel çatışmalarını ele alan bir sinema dili oluşturmuştur. Kırsaldan kente göç, modernleşme ve geleneksel değerlerin korunması gibi konular, halk müziği ile Batı müziği unsurlarının bir araya geldiği hikâyelerle beyaz perdeye yansıtılmıştır.

Bugün, 1950-1960 dönemi Yeşilçam müzikli filmleri, Türk sinema tarihinin unutulmaz bir mirası olarak görülmektedir. Bu filmler, yalnızca sinema sanatına değil, aynı zamanda Türk toplumunun kültürel belleğine de önemli katkılarda bulunmuştur. Yeşilçam müzikli filmlerinin estetik ve kültürel değerlerini yeniden keşfetmek, gelecekte bu mirası hem korumak hem de modern sinema anlayışıyla harmanlamak açısından büyük bir fırsat sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam Müzikli Filmleri, 1950-1960 Dönemi, Türk Sanat Müziği, Melodram, Sinema ve Toplum

The Musical Film Revolution In Turkish Cinema (Yeşilçam): The 1950–1960 Period

Abstract

The Yeşilçam cinema of the 1950s and 1960s represents a period of significant artistic and cultural importance in the history of Turkish cinema. These years marked a time when Turkey experienced rapid modernization and urbanization, and these societal and cultural transformations were strongly reflected in popular art forms such as cinema. Yeşilçam productions gained attention not only through melodramas, comedies, and historical films, but also through the genre of musical films, which served as a medium to express the social dynamics, cultural identity, and aesthetic sensibilities of the era. Yeşilçam musicals were influenced by Western cinema, particularly Hollywood musicals; however, they developed a unique identity through the strong incorporation of Turkish Classical Music, folk music, and popular songs of the time. Artists such as Zeki Müren, Emel Sayın, and Müzeyyen Senar played significant roles in popularizing this genre by performing both as singers and actors in these films.

Technological advancements during this period enhanced the aesthetic and auditory qualities of Yeşilçam musicals. Improvements in sound technology increased the impact of music and dance scenes, while the introduction of color film enriched the visual appeal of musical sequences. Moreover, Yeşilçam musicals developed a cinematic language that addressed the era's social transformations and cultural tensions. Themes such as rural-to-urban migration, modernization, and the preservation of

traditional values were portrayed on screen through narratives that combined elements of folk and Western music.

Today, the Yeşilçam musicals of the 1950s and 1960s are regarded as a memorable legacy in the history of Turkish cinema. These films contributed not only to the art of cinema but also to the cultural memory of Turkish society. Rediscovering the aesthetic and cultural values of Yeşilçam musicals presents a valuable opportunity for preserving this legacy and integrating it with contemporary cinematic approaches

Keywords: Yeşilçam Musicals, 1950-1960 Period, Turkish Classical Music, Melodrama, Cinema and Society

Giriş

1950-1960 dönemi Türk sineması açısından tarihin en önemli dönemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Yeşilçam sineması sektörel anlamda hızla yükselişe geçmiş ve kendine özgü bir yapıya kavuşmuştur. Özellikle dönemin siyasal anlamda oluşturduğu süreç ile toprak reformunun oluşturduğu sanayileşme süreci İstanbul gibi metropol bir kent için yeni umut ve geçim kapısı olarak kırsaldan kente geçişin önemli bir tarihi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu önemli siyasal durumun hızlı ve çarpık kentleşme süreci şehir yaşantısının stabil olmasının dışına çıkarak eğlence kültür ve sanat anlamında da hızlı bir tüketim çağına başlamasına sebep olmuştur. Toplumsal anlamda şehir yaşantısının parıltıları arasında, sinema salonlarından önce gazino kültürünün ön ayak olduğu müzik ve eğlence anlayışı ile şöhretli musikişinas kişilerin sinemada boy gösterdiği bir dönemin başladığı bir çağ olarak 1950-1960 dönemi bir milat olmuştur.

Türk sineması, dünya sinemasında görüldüğü gibi müzikli filmlerle izleyicilere yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin, kültürel normların ve duygusal anlatıların yorumlayıcısı olan bir sanat oluşumu sunmuştur. 1950-1960 dönemi, Türkiye’de hem toplumsal hem de ekonomik dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle kırsal bölgelerdeki kalkınma politikaları, toprak reformu, şehirleşme ve modernleşme sürecini hızlandırmış ve modern yaşantı ile göç yaşantısının kentte birleşmesine sebep olmuştur. Bu dönem kırsal yaşamdan kopup fabrikalaşarak sanayi bölgesi konumundaki şehirlerde geçim ve ücretlerdeki eşitsizliğin oluşturduğu gecekondulaşma sürecinin başlangıcı kabul edilmektedir. Aniden gelişen bu hızlı değişim, sanat anlamında sinema sektörünü de etkilemiş, halkın günlük yaşamını, kültürel anlamda tutunmaya çalışma sürecini, mücadelelerini ve değerlerini sinemaya yansıtmayı amaçlayan bir yapım aşamasına geçilmiştir. Müzikli filmler, bu dönemde halk müziği, popüler melodiler ve Batı müziğinin etkilerini bir araya getirerek, hem modernleşme arzusunu hem de geleneksel değerlere bağlılığı aynı çatı altında sentezleyerek işlemiştir.

Yeşilçam sinemasında müzikli film türünün ortaya çıkışı, Batı sinemasının oluşturduğu etkileriyle yakından ilişkilidir. Bilhassa Frank Sinatra öncülüğüyle 1950’lerde Hollywood müziklerinin uluslararası başarıları, Türk sinemacılarına yeni bir türü deneme konusunda ilham vermiştir. Ancak Yeşilçam müzikalleri, müzikal dışında Hollywood örneklerinden farklı olarak yerel müzik kültüründen beslenmiş melodram havası ile işlenmiş ve Türk toplumunun duygu dünyasını müzikli bir sinema anlayışı ile yansıtan özgün bir yapı kazanmıştır. Filmlerde genellikle başlangıç aşamasında Türk Sanat Müziği, daha sonraki süreçte ise halk müziği ve o

dönemin popüler şarkıları kullanılmıştır. Sinemada işlenen bu türde müzikler şimdiki gibi kısa klip anlayışı olarak değil hikâyeyi destekleyici bir unsur olmanın ötesinde, izleyicilerle duygusal bir bağ kurmayı amaçlamış ve gerçekleştirmiştir.

1950-1960 dönemi Yeşilçam müzikli filmlerinin önemli bir özelliği, dönemin popüler sanatçılarının hem oyuncu hem de şarkıcı olarak bu filmlerde yer almasıdır. Safiye Ayla, Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Selahattin Pınar, Abdullah Yüce, Hamiyet Yüceses daha sonraki süreçte ise Nuri Sesişgüzel, Gönül Yazar, Ajda Pekkan, Muzaffer Akgün, Emel Sayın, gibi sanatçılar, yalnızca müzikleriyle değil, beyazperdedeki performanslarıyla da bu döneme damga vurmuşlardır. Sanatçılar, filmlerin hikâye ve kurgusunda yer alan ana temasını güçlendirirken, seyircinin sahne geçişleri içinde müzikle kurduğu bağı daha da pekiştirmiştir.

Bu dönemde Yeşilçam'da müzikli filmler, yalnızca eğlence amaçlı değil, aynı zamanda toplumsal değerleri ve bireysel duyguları ifade eden bir araç olarak kullanılmıştır. Örneğin, melodram unsurlarıyla bezenmiş müzikallerde, aşk, ayrılık ve özlem gibi temalar işlenmiş, halkın duygusal dünyası beyaz perdeye taşınmıştır. Dönemin sosyoekonomik koşulları, kırsaldan kente göç, modernleşme ve sınıfsal farklılıklar gibi konular, müzikli filmlerin altyapısını şekillendiren önemli unsurlar barındırmıştır.

Yeşilçam sinemasında müzik film ve melodram türünün yükselişe geçmesinin bir sebebi de teknolojik yeniliklerin sinemaya entegre edilmesi ile paralel bir gelişimin oluşmasıdır. 1950'lerde ses sistemlerindeki sahne ve akustik iyileştirmeler, müzikal sahnelerin yer aldığı bölümlerde daha etkileyici bir şekilde sunulmasına olanak tanımıştır. Ayrıca, 1953 yılında Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde sinemaya kazandırılan ilk renkli Türk Sineması olan "Halıcı Kız" (1953) filmi ile renkli film teknolojisinin kullanılmaya başlanması, müzikli film türünün görsel estetiğini daha da zenginleştirmiştir. Bu yenilikler, müzikli filmlerin izleyiciler üzerinde daha güçlü bir etki bırakmasını sağlamış ve türün halk tarafından benimsenmesini ve popüleritesini artırmıştır.



Resim.1. "Halıcı Kız" Film Afışı (1953)

Yeşilçam müzikli filmleri, yalnızca yerel bir sinema geleneği olarak kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik dinamiklerini de yansıtmıştır. Filmlerde sıklıkla ele alınan konular, Türk toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı kültürel çatışmalar ve geleneksel değerlerin korunması arasındaki denge arayışını ifade etmiştir. Bu bağlamda, müzikli filmler hem dönemin sosyal değişimlerini belgeleyen birer kaynak hem de toplumsal geçişlerin ve kültürün bir parçası olmuştur.

1950-1960 Dönemi ve Yeşilçam Sinemasının Yükselişi

1950-1960 yılları, Türk sinema tarihinde Yeşilçam'ın yükselişi ve toplumun sinemayı kazanması olarak adlandırılan kritik bir dönemi ifade etmektedir. Siyasal yapılanma ve kalkınma planları ile ciddi desteklenmiş politikaların oluşturduğu dinamizm, Türkiye'nin hızlı bir toplumsal dönüşme sürecine girdiği, toprak reformu ile kırsal alanlardan kentlere göçün yoğunlaştığı ve modernleşme çabalarındaki artış ile toplumsal yapıda köklü değişikliklere yol açtığı bir dönemdir. Aynı şekilde sinema, toplum dönüşümünün bir yansıması olarak, halkın yaşam tarzını, kültürel değerlerini ve modernleşme çabalarını yansıtan bir mecra haline gelmiştir (Suner, 2010).

Yeşilçam sineması, gelişim sürecinde hem tematik ve hikâye kurgusu anlamında hem de farklı kültürel dönüşüm sürecini ele alması bakımından önemli bir sanat olarak görülmüştür. Yeşilçam sinemasında tür ve tema anlamında yerel hikâyeler, melodramlar, komediler ve daha sonrasında 1950 yılları başlarında Müzeyyen Senar, Safiye Ayla ile birlikte müzikli filmler boy göstermiştir. 1950 öncesi dönemde o yılların sahnelerinde boy gösteren sanatçıların Yeşilçam sinemasında ekonomik çıkarlar doğrultusunda proje teklifi ve toplumun isteği doğrultusunda şöhretli olmalarından dolayı sinemaya adım atanlar vardı. Lakin tür olarak müzikli film olabilecek bir tema işlenmemekteydi. Bu durumun öncüsü olarak 1942 yılında Yönetmen Adolf Körner tarafından Malatyalı Fahri (Fahri Kayahan) ile Müzeyyen Senar'ın birlikte rol aldığı "Kerem ile Aslı" filmi ilk örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar bir müzikli film olarak işlenmemişse de o dönem içindeki şartlar ve teknolojik imkânlar doğrultusunda türünün ilk tematik örneği olarak bilinmektedir.



Resim. 2. "Kerem İle Aslı" Film Afişi (1942)

Türk sineması, yerel hikâyeler, melodramlar, komediler ve müzikaller gibi çeşitli türleri bir araya getirerek zengin bir sinema geleneği oluşturmuştur (Scognamillo, 2003). Yeşilçam'ın bu dönemdeki başarısında, sanatsal fikirler ve yeni temaların yanı sıra teknolojik yenilikler ve ekonomik kalkınma da etkili olmuştur. Sinemada ses teknolojilerinin iyileştirilmesi, renkli filmlerin yaygınlaşması ve yerli yapımların artması, sinema endüstrisini güçlü bir sektör haline getirmiştir (Kirel, 2005).

Bu dönemin en dikkat çekici türlerinden biri olan müzikli filmler 1950 yılına gelindiğinde estetik anlamda ve kurgu olarak farklı bir zenginlik oluşturmuştur. Yeşilçam sinemasının tematik ve estetik anlamda zenginleşmesini sağlayan bu tür, izleyiciler arasında büyük bir nüfus kazanmıştır. Müzikli filmler, halk müziği, Türk Sanat Müziği ve Batı etkili popüler şarkıların harmanlandığı özgün bir yapıyla, Türk toplumunun duygusal dünyasını ve kültürel zenginliklerini yansıtan bir araç haline gelmiştir (Karababa & Özbilen, 2011).

1950 yılından itibaren toplumun sevgisini kazanmış, halka mal olmuş sahne sanatçıları ile ışıklı gazino gecelerinde dönemin en popüler olma kimliğini kazanmış ses sanatçılarının sahne hayatı dışında sinema hayatına da adım attığı bir çağ başlamıştır. Bu süreçte ilk olarak Müzikli film anlayışı ile melodram temasını ele alan yapımların ilk örnekleri Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliği, Cemal Reşit Rey ve kardeşi Ekrem Reşit Rey'in yazdığı, dönemin tiyatro ve sinema oyuncularından Sezer Sezin ve Muzaffer Hepgüler'in rol aldığı "*Lüküs Hayat*"(1950), Mehmet Muhtarın yönetmenliğinde Sadri Alışık, Müzeyyen Senar, Abdullah Yüce, Hamiyet Yüceses ve Selahattin Pınar gibi musikişinasların rol aldığı "*İstanbul Geceleri*" (1950) ve Semih Evin' in yönetmenliğinde, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Selahattin Pınar'ın rol aldığı "*Sihirli Defne*" (1950) müzikli filmler teması altında yer almaktadır.



Resim. 3. "Lüküs Hayat Filminden Bir Sahne (1950)

Yeşilçam Müzikli Filmlerinin Batı Sinemasında Müzikallerden Etkilenmesi

Yeşilçam müzikli Filmleri, Batı sinemasından, özellikle Hollywood'un müzikal filmlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Hollywood'da 1940'ların sonları ve 1950'lerin başları, müzikal türünün altın çağı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde üretilen *Singin' in the Rain* (1952), *An American in Paris* (1951) ve *The Band Wagon* (1953) gibi yapımlar, dans ve müziği görkemli bir görsel anlatımla birleştirerek sinema dünyasında önemli bir etki yaratmıştır (Altman, 1987).



Resim. 4. “Singin’ in the Rain “ Müzikalinden Bir Sahne (1952),

Türk sineması, Hollywood müzikallerinden esinlenmiş olsa da, bu türü geleneksel ve yerel müzik kültürü ve toplumsal yapı ile sentezleyerek işlemiştir. (Arslan, 2011). Batı sinema dünyasındaki emsallerinin aksine, Yeşilçam müzikli filmlerinde Halk müziği ve Türk Sanat Müziği önemli bir şekilde öne çıkmıştır.

1950 yıllarının sonlarına doğru ise “Sanat Güneşi” olarak nitelendirdiğimiz Zeki Müren’in popülaritesinin ve şöhretinin arttığı dönemler baş göstermektedir. Bursa’ dan İstanbul’a geldikten sonraki süreçte hızla gazino ve sahne kültüründe önemli bir yer tutan Zeki Müren yorum gücündeki estetik ve sunumdaki zarafetiyle dönemindeki kuşağı etkisi altına almış önemli bir figürdür. Osman Fahir Seden’in yönettiği, kendisinin başrol oynadığı “*Berduş*” (1957) filmi dönemin en önemli müzikli filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeki Müren’in başrol oynadığı “*Berduş*” (1957) gibi filmler, Türk müzik geleneğini melodram unsurlarıyla birleştiren önemli yapımlar arasında yer almıştır (Dorsay, 2010). Bu filmler, yerel müzik kültürünü korurken, aynı zamanda modernleşme sürecinin etkilerini yansıtan bir sinema estetiği yaratmıştır.



Resim. 5. “Berduş Filmi Afişi ve Filmden Zeki Müren’in Yer Aldığı Bir Sahne (1957)

Yeşilçam Müzikli Filmlerde Türk Kültürünün Rolü

Yeşilçam müzikli filmlerin, Türk toplumunun kültürel değerlerini, toplumsal alışkanlıklarını ve duygusal dünyasını yansıtan bir sanat formu olarak dikkat çekmiştir (Suner, 2010). Geleneksel bir yapı doğrultusunda toplumun aynı değerleri taşıyan sahne sanatçıları ve musikişinaslarının da geleneksel müzik yapılarını sinemaya taşıyarak toplumun bu kültürel süreci ortak bir tema dâhilinde işleyerek yansıması filmin eğlence amacının da dışında kabul görmesi ile gerçekçi bir durum oluşturmaktadır. Bu filmlerde müzik, sadece bir eğlence unsuru değil, aynı zamanda toplumsal kimliği ifade eden güçlü bir araç olmuştur (Scognamillo, 2003).

Türk müziği, Yeşilçam müzikli filmlerinde güçlü bir tematik unsur olarak öne çıkmaktadır. Özellikle Türk Sanat Müziği ve halk müziği, filmlerin duygusal yoğunluğunu güçlendiren önemli araçlar olarak kullanılmıştır (Kirel, 2005). Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Emel Sayın gibi sanatçılar, hem şarkılarıyla hem de oyunculuk performanslarıyla Yeşilçam müziklerinde önemli bir yer tutmuştur (Dorsay, 2010).

Bu dönemdeki müzikli filmlerde, şarkılar genellikle hikâyenin dramatik yapısını güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Konular bütün olarak ele alındığında şark bölümleri seyir ve hikâye bütünlüğü oluşturarak izleyiciyi daha çok kurgunun içine çekmiştir. Bu süreç ise 1960 yılı sonrasında daha çok bütünleşik olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960 yıllarına gelindiğinde Emel Sayın ve Erol Büyükburç sahne dünyasından sinemaya atılarak hem hikâye ve müzik kurgusunun bileşenleri hem de müziğin hikâye ile paralel dönüşümünü ciddi bir biçimde sinemaya aktararak önemli bir figür haline gelmiştir. İkili, dönemin en popüler sahne sanatçısı ve yorumcusu olarak göz doldurmuştur. Örneğin, Hulki Saner’ in yönettiği ve bu ikilinin birlikte rol aldığı “Kızılıklar Oldu Mu?” (1967) filminde şarkılar, karakterlerin duygusal durumlarını ifade eden bir araç olarak kullanılmıştır. Bu, Yeşilçam müziklerinin izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurmasını sağlamıştır (Özgüç, 1995).



Resim. 6. “Kızılıklar Oldu mu?” Filminde Erol Büyükburç’un Yer Aldığı Bir Sahne (1967)

Melodram ve Müzikli Film Türünün Birleşimi

Melodram, Yeşilçam sinemasının en baskın türlerinden biri olarak, müzikli filmlerle sık sık bir araya gelmiştir (Kırel, 2005). Melodram kurgular, sinemada birçok konuyu iç içe işleyebilen ve müzik ile bu konuları harmanlayabilecek kadar güçlü bir tür olarak bilinmektedir. Melodramlar, aşk, ayrılık, özlem ve fedakârlık gibi evrensel temalar üzerine kurulmuş ve bu temaları müziklerle birleştirerek izleyicilere hem estetik hem de duygusal bir deneyim sunmuştur (Dorsay, 2010).

Melodram unsurları, müzikli filmlerin yapısını güçlendiren konunun izleyici tarafından merak edici figürlerin etrafında dramatik öğeler ile süslenmiş bir çerçeve sunmaktadır. Özellikle şarkıların, karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal çatışmalarını ifade etmek için kullanılması, müzikli filmleri melodram türüyle bir araya getirmiştir. *Berduş* (1957) gibi filmler, bu birleşimin en iyi örnekleri arasında yer almaktadır (Mutlu, 1995).

Toplumsal Dönüşüm ve Müzikli Filmlerin Tematik Yapısı

1950-1960 dönemi, Türkiye’nin toplumsal ve kültürel dönüşüm yaşadığı, doğu- batı göçü ile II. Dünya Savaşı sonrası insan gücüne ihtiyaç duyan ve güç kaybeden Almanya’ya göçlerin olduğu yoğun bir dönemdir. Bu süreçte göç temelinde oluşan, modernleşme ve sanayileşme gibi dinamikler, sinemanın tematik yapısına doğrudan etki etmiştir (Suner, 2010).

Dönemin savaş süreci sonlarında yer alması, Avrupa da iş gücünün artması, tarım, sanayi ve ekonomik faaliyetlerin aktif olduğu göz önüne alındığında, Anadolu coğrafyasında kalkınma politikaları ile toprağın geniş bir biçimde reforma uğraması, modern şehir anlayışının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanayinin büyük kentlerde bilhassa İstanbul gibi ticari bir değer konumunda olan kentlerde gelişmesi, sinema sektörünün de türüne göre konu alanını genişleterek müzik ve melodram kurgusu etrafında yönlenildiği bir dönem olmaktadır.

Müzikli filmler, bu dönüşümü ele alan tematik yapılarıyla dikkat çekmiştir. Örneğin, Mümtaz Ener'in oynayıp yönettiği "*Köroğlu*" (1956) gibi yapımlarda, kırsal ve kent kültürü arasındaki çatışmalar, halk müziği ve modern Batı müziği unsurlarıyla ifade edilmiştir (Arslan, 2011). Bu, Yeşilçam müziklerinin yalnızca eğlence unsurları taşımadığını, aynı zamanda toplumsal bir yansıma sunduğunu göstermektedir (Karababa & Özbilen, 2011).

Teknolojik Gelişmelerin Müzikli Film Türüne Etkisi

Yeşilçam sineması 1918 sonrasında sinemada teknik çalışmaların kurgu ve tema yönünden çok yönlü ele alındığı bir sürece imza atmıştır. Fakat dönemin şartları henüz gelişmekte olan ve Pathe sonrası uzun metrajlı filmlerin yeni yeni geliştirildiği süreçten itibaren donanım ve teknolojik imkânlar Dünya'da olduğu gibi ülkemizde de ciddi sorunlar oluşturmaktaydı. Bu da melodram ve müzikli filmler kuşağının ancak 1950 ve sonrasında uygulanabilecek bir dönüşümü mümkün kılıyordu. 1950'lerde sinema teknolojisindeki gelişmeler, Yeşilçam müziklerinin yapım kalitesini artırmıştır. Bilindiği üzere önceki dönemler ses sisteminin tamamen olmaması sessiz sinema ile kitlesel bir heyecan uyandıran bir dönemi kapsamaktaydı. Özellikle ses teknolojilerindeki iyileşmeler, gerçekçi yapıtların ve müzikallerin duygusal etkisini güçlendirmiştir (Scognamillo, 2003).

Ses faktörü sinemaya entegre edildikten sonraki süreç sanatsal anlamda çok hızlı bir gelişim kazanmış, sinema Global bir evrime uğrayarak toplumu etki altına almıştır. Bunun yanı sıra, renkli film teknolojisinin kullanılmaya başlanması, müzikal filmlerin görsel estetiğini zenginleştirmiştir (Özgüç, 1995). Teknolojik yapılarda ses sistemleri ve dublaj, seslendirme teknolojisi ile kayıt sistemi görsel olguların yanı sıra müzikal ifadelerinde gelişimini olumlu biçimde etkilemiştir.

Teknolojik yenilikler, müzikallerde şarkıların ve dans sahnelerinin daha etkili bir şekilde sunulmasını sağlamış, bu da izleyiciler üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır (Mutlu, 1995). Örneğin, "*Şehvet Kurbanı*" (1953) gibi filmler, dönemin teknolojik olanaklarını başarıyla kullanmıştır (Kırel, 2005)



Resim 7. "*Şehvet Kurbanı*" Filminden Bir Sahne (1953)

Yeşilçam Müzikli Filmlerinin Kalıcı Etkisi

1950-1960 dönemi Yeşilçam müzikalleri, Türk sinemasının en özgün türlerinden biri olarak kalıcı bir miras bırakmıştır. Bu dönemde üretilen filmler, yalnızca dönemin toplumsal yapısını ve kültürel değerlerini yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda gelecekteki sinema yapımları için bir temel oluşturmuştur (Scognamillo, 2003).

Dönemin en önemli sahne sanatçıları ile dolu bir sinema evreninin oluştuğu verimli ve gelişmiş bir dönem olarak karşımıza çıkan 1950-1960 Yeşilçam dönemi Türk toplum yapısında etnik öğeler ve geleneksel-kültürel değerlerin dışında, evrensel müzik anlayışı içinde de türler barındırmıştır. Erol Büyükburç, Berkant, Selçuk Ural gibi sanatçıların batı formları ağırlıkta yaptıkları müzikleri sinemaya da taşınması dönem içindeki genç kuşağı kalıcı olarak etkilemiş ve sonraki kuşaklara da taşınabilecek bir miras bırakmıştır. Geleneksel müzikal türler ise sinemada müzikli film türünün ilk örneklerini barındırmış ve etkisi günümüze kadar kalan nostaljik bir anlayış oluşturmuştur. Günümüzde dahi bahse konu olan müzik türleri ve şakılar hala dinlenmekte ve bilinmektedir.

Zeki Müren ve Müzeyyen Senar gibi sanatçılar, Türk sinemasında müzikallerin önemini vurgulamış ve bu türün popülerliğini artırmıştır (Dorsay, 2010). Yeşilçam müzikalleri, bugün bile nostaljik bir değer taşıyan ve izleyiciler arasında sevilen yapımlar arasında yer almaktadır.

Sonuç

1950-1960 dönemi Yeşilçam sinemasında müzikli film türünün yükselişi, Türk sinema tarihinde hem sanatsal hem de toplumsal bağlamda önemli bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Bu tür, Türk toplumunun kültürel zenginliklerini ve toplumsal değişimlerini sinema perdesine taşımış, aynı zamanda uluslararası sinema dinamiklerinden etkilenerek özgün bir yapıya kavuşmuştur. Sinemanın özgün bir anlayış ve ilk farklı müzikal öğeler barındıran kurguları ile senaryoları dönem içinde başarı ile sergilenmiş, toplum tarafından benimsenmiş ve hayata geçirilmiştir.

Yeşilçam müzikli filmlerinin klasik müzikal anlayışına sahip Hollywood müzikallerinden etkilenmesine rağmen, bu türün Geleneksel Türk müzik ve kültürüne dayalı özgün bir yapı geliştirdiğini ve aynı şekliyle devam ettiğini göstermektedir. Örneğin, Hollywood'da "*Singin' in the Rain*" ve "*An American in Paris*" gibi yapımlarda kullanılan koreografi ve müzikal anlatım biçimleri, Yeşilçam müzikli filmlerinde melodram unsurlarıyla birleşerek yeni bir estetik oluşturmuştur (Altman, 1987; Arslan, 2011).

Ancak bu etkileşim, bazı eleştirmenler tarafından yerel kültürel unsurların yüzeyselleşmesi ya da Batılılaştırılması olarak yorumlanmıştır. Özellikle Batı etkisinin ağır bastığı dans ve sahneleme yöntemlerinin, Türk müzik kültürünü gölgede bıraktığına dair eleştiriler bulunmaktadır (Scognamillo, 2003). Fakat bu tarz bir yorumlamanın her iki yönlü olması sinemada toplumsal yapıları ve toplum bilincini ve yaşamını da modernize ettiği bir anlayışa doğru evirdiği gerçeği göz önüne alınmalıdır. Bu noktada Yeşilçam müzikli filmlerinin hem Batı'dan aldığı etkileri hem de Türk toplumunun kültürel kimliğini bir araya getirme konusundaki başarısı görülmektedir. Yeşilçam müzikli filmleri, uluslararası sinema dinamiklerinden biri olan müzikallerden etkilenmiş olsa da Geleneksel müzik ve toplumsal

yaşamı merkeze alarak Anadolu tabanına ait özgün bir tür yaratmayı başarmıştır. Ancak bu türün uluslararası standartlara uygun bir yapıya sahip olup olmadığı ve Geleneksel unsurları ne kadar otantik bir şekilde yansıttığı merak edilebilir ve hatta farklı araştırmalara konu olabilecek kadar gereklilik arz ettiği düşünülmektedir.

1950-1960 dönemi Yeşilçam müzikli filmlerinin, melodram ve müzikal türlerini başarılı bir şekilde birleştirdiği daha sonraki süreçte nerdeyse günümüze kadar bunun geleneksel bir hale gelmesi ve var olmasındaki başarısı ile kendini göstermektedir. Melodramın duygusal yoğunluğu, müzikli filmlerde kullanılan şarkılar ve dans sahneleriyle desteklenmiş ve izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır (Dorsay, 2010; Kırel, 2005). Özellikle Zeki Müren'in "Berduş"(1957) gibi filmleri, bu iki türün birleşimini mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır.

Ancak, melodram unsurlarının müzikli tür üzerindeki etkisi bazı eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirilere göre, melodramın ağır basması, müzikli filmlerin daha dinamik ve eğlenceli bir tür olarak algılanmasını engellemiştir. Müzikli film türünün hafif ve coşkulu yapısının, melodramın trajik ve yoğun duygusal unsurlarıyla birleşmesi zaman zaman tematik bir dengesizlik yaratmıştır (Mutlu, 1995). Melodram ve müzikli film türlerinin birleşimi, Yeşilçam müzikli film anlayışına derinlik ve zenginlik kazandırmıştır. Ancak bu birleşim, türün eğlenceli doğasını zaman zaman gölgeleyerek tematik bir karmaşıklık yaratmıştır.

1950-1960 dönemi, Türkiye’de modernleşme ve kentleşme süreçlerinin hız kazandığı bir dönemdir. Bu toplumsal dönüşüm, Yeşilçam müzikli filmlerinin tematik yapısına doğrudan yansımıştır. Örneğin, *Köroğlu* (1956) gibi filmlerde halk müziği kırsal yaşamın değerlerini yansıtırken, Batı müziği unsurları modernleşmeyi temsil etmiştir (Karababa & Özbilen, 2011; Suner, 2010).

Müzikli film türü, Yeşilçam sinemasında melodramla birleşerek izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratmıştır. Aşk, ayrılık, özlem ve fedakârlık gibi temalar, müzik ve dans sahneleriyle zenginleştirilmiş; böylece müzikal filmler, yalnızca eğlence aracı değil, aynı zamanda dramatik bir anlatım aracı haline gelmiştir. Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Emel Sayın gibi sanatçıların müzikal filmlerdeki performansları, bu türün estetik değerini artırmış ve izleyiciler arasında kalıcı bir bağ oluşturmuştur.

1950-1960 dönemi, Türkiye’nin modernleşme ve kentleşme süreçlerinin hız kazandığı bir dönemdir. Bu toplumsal değişim, Yeşilçam müzikli filmlerinde hem tematik hem de estetik açıdan kendini göstermiştir. Halk müziği ve kırsal yaşamı yansıtan unsurlar, Batı müziği ve kentleşme temalarıyla birleştirilmiş; bu durum, geleneksel değerlerle modernleşme arasındaki dengeyi ele alan bir sinema dili yaratmıştır.

Bu dönemdeki teknolojik gelişmeler, Yeşilçam müzikli filmlerinin görsel ve işitsel estetiğini önemli ölçüde zenginleştirmiştir. Ses teknolojilerindeki ilerlemeler, müzikal sahnelerin daha etkileyici bir şekilde sunulmasına olanak sağlamış; renkli filmlerin yaygınlaşması ise görsel estetiği güçlendirmiştir. Ancak, bu yenilikler bütçe ve altyapı yetersizlikleri nedeniyle uluslararası standartlara ulaşmakta sınırlı kalmıştır.

Yeşilçam müzikli filmleri, Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiş ve bugün hala nostaljik bir değer taşımaktadır. Ancak, modern Türk sinemasında müzikli türün yeterince

temsil edilmemesi, bu zengin mirasın yeni nesillere aktarılamamasına yol açmaktadır. Gelecekte, bu mirasın korunması ve yeniden canlandırılması, Türk sinemasının estetik ve tematik çeşitliliğini artırabilir.

1950-1960 dönemi Yeşilçam müzikli filmleri, Türk sinema tarihine damga vuran bir sanat ve kültür birikimini temsil etmektedir. Bu filmler, toplumsal dönüşümleri ve kültürel değerleri sinema aracılığıyla anlatmanın başarılı bir örneği olmuştur. Yeşilçam müzikli filmlerinin sanatsal ve kültürel katkıları, Türk sinema tarihinin önemli bir parçası olarak hatırlanmaya ve akademik bağlamda daha fazla incelenmeye devam etmelidir.

Kaynakça

- Akser, M. (2015). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Routledge.
- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford University Press.
- Belton, J. (2013). *American Cinema/American Culture*. McGraw-Hill.
- Bordman, G. (2001). *American Musical Theatre: A Chronicle*. Oxford University Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Cook, P. (2007). *The Cinema Book*. British Film Institute.
- Dixon, W. W., & Foster, G. A. (2008). *A Short History of Film*. Rutgers University Press.
- Donnelly, K. J. (2005). *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. British Film Institute.
- Dorsay, A. (2010). *50 Unutulmaz Türk Filmi*. Remzi Kitabevi.
- Easthope, A. (1990). *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Paladin.
- Gönül, D. (1994). *Sinemada Melodram*. Yapı Kredi Yayınları.
- Hall, S. (1997). *Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications.
- Hayward, S. (2013). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Hirschhorn, C. (1981). *The Hollywood Musical*. Octopus Books.
- Karababa, E., & Özbilen, B. K. (2011). Tradition in the Coffeehouse: Turkish Cultural Practices in Action. *Journal of Consumer Research*, 37(4), 737-760.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Routledge.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Es Yayınları.
- King, G. (2002). *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. I.B. Tauris.
- Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press.
- Mast, G. (1987). *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Overlook Press.
- Mutlu, D. (1995). *Türk Sinemasında Toplumsal Değişim ve Temalar*. Varlık Yayınları.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Özgüç, A. (1995). *Türk Sineması Kronolojisi*. Kitle Yayınları.
- Öztürk, B. (1998). *Yeşilçam Sinemasında Kadın İmajı*. Literatür Yayıncılık.
- Ray, R. B. (2001). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton University Press.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. Metis Yayınları.
- Solomon, A. (1989). *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*. Yale University Press.
- Sklar, R. (1994). *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Vintage.

Suner, A. (2010). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.

Görsel Kaynakça

Resim.1. Halıcı Kız (1953)

<https://www.hayalperdesi.net/sinefil/23-halici-kiz-filmi-uzerine-bir-degerlendirme.aspx>

Resim. 2. Kerem İle Aslı (1942)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kerem_ile_Asl%C4%B1_%28film,_1942%29

Resim. 3. “Lüküs Hayat Filminden Bir Sahne (1950)

<https://www.imdb.com/title/tt0261807/>

Resim. 4. “Singin’ in the Rain “ Müzikalinden Bir Sahne (1952),

<https://www.theguardian.com/film/2022/apr/11/singin-in-the-rain-gene-kelly-stanley-donen-classic>

Resim. 5. “Berduş Filmi Afişi ve Filmden Zeki Mürenin Yer Aldığı Bir Sahne (1957),

<https://www.bitmezat.com/en/product/3358687/zeki-muren-kemal-film-berdus-filmi-brosuru>

Resim. 6. “Kızılıklar Oldu mu?” Filminde Erol Büyükburç’un Yer Aldığı Bir Sahne (1967)

<https://www.sinemalar.com/film/17198/kizilciklar-oldu-mu>

Resim. 7 “Şehvet Kurbanı” Filminden Bir Sahne (1953)

<https://tremreibicek.wordpress.com/2019/03/23/nazim-hikmet-ranin-unlu-eseri-sehvet-kurbaninin-turk-sinemasindaki-karsiligi/>

Yerel Belleğin Koruyucusu: Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi'nde Kültürel Süreklilik

Yüksek Lisans Öğrencisi, Merve KAPLAN YILDIRIM

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri ABD, mrvekaplan@gmail.com

Özet

Bu çalışma, küreselleşme ve dijitalleşme süreçlerinde yerel kültürlerin korunması ve aktarılmasında kütüphanelerin oynadığı rolü, Tunceli'deki Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi örneği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. 2021 yılında araştırmacı-yazar Mesut Özcan'ın öncülüğünde ve Tunceli Belediyesi'nin desteğiyle kurulan kütüphane, yaklaşık 50 bin kitaptan oluşan geniş bir arşivi ile Tunceli'nin tarih, dil, edebiyat ve kimlik gibi kültürel unsurlarının aktarımında yalnızca kitapların saklandığı bir alan olarak değil, aynı zamanda toplumsal belleğin canlı tutulduğu bir kültür mekânı olarak öne çıkmaktadır. Araştırma, kütüphanelerin salt bilgi depolama mekânları olmanın ötesinde, kültürel sürekliliğin sağlanmasında aktif aktörler olarak nasıl işlev gördüklerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Kütüphanenin koleksiyonları, arşiv çalışmaları ve toplumsal projeleri literatür taraması ve saha gözlemleriyle incelenmiştir. Ayrıca, kütüphane çalışanları ve kullanıcılarla yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilerek veriler zenginleştirilmiştir. Pierre Nora'nın "hafıza mekânları" (lieux de mémoire) ve Maurice Halbwachs'ın "kolektif hafıza" kavramları çerçevesinde teorik bir temel oluşturulmuştur.

Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi'nin yerel belleğin korunmasına yönelik faaliyetleri üç ana başlıkta öne çıkmaktadır:

- 1.Arşivleme Çalışmaları: Yerel sözlü ve yazılı kültür ürünlerinin (efsaneler, anılar, fotoğraflar) sistematik olarak derlenmesi ve dijitalleştirilmesi.
- 2.Toplumsal Katılım: Sözlü tarih projeleri, yerel sanatçılarla iş birlikleri ve gençlere yönelik atölyelerle kültürel mirasın canlı tutulması.
- 3.Erişilebilirlik: Dijital arşivler ve açık erişim politikaları sayesinde kültürel mirasın geniş kitlelere ulaştırılması hedefi.

Ancak, bu süreçte karşılaşılan zorluklar (finansman eksikliği, teknolojik altyapı yetersizliği ve toplumsal farkındalık düşüklüğü) kütüphanenin etkinliğini sınırlandırmaktadır. Çalışma, Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi'nin yerel kültürün sürekliliğini sağlamada önemli bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır. Kütüphanelerin bu işlevini güçlendirmek için yerel yönetimler, üniversiteler ve sivil toplum kuruluşlarıyla iş birliklerinin artırılması, dijitalleşme projelerine destek sağlanması ve toplumsal katılımın teşvik edilmesi önerilmektedir. Bu sayede, kütüphanelerin kültürel mirasın yaşayan mekânları olarak daha etkin bir şekilde işlev görmesi mümkün olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yerel bellek, Kültürel süreklilik, Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi, Somut olmayan kültürel miras, Toplumsal hafıza

Guardian Of Local Memory: Cultural Continuity İn Vecihi Timuroğlu Library

Abstract

This study aims to examine the role played by libraries in the preservation and transmission of local cultures in the globalization and digitalization processes through the example of the Vecihi Timuroğlu Library in Tunceli. Established in 2021 under the leadership of researcher-author Mesut Özcan and with the support of the Tunceli Municipality, the library stands out not only as a place where books are stored in the transmission of cultural elements such as history, language, literature and identity of Tunceli, with a large archive of approximately 50 thousand books, but also as a cultural space where social memory is kept alive. The research aims to reveal how libraries function as active actors in ensuring cultural continuity, beyond being mere information storage spaces.

Qualitative research methods were used in the study. The library's collections, archive studies and social projects were examined through literature review and field observations. In addition, semi-structured interviews were conducted with library staff and users to enrich the data. A theoretical basis has been established within the framework of Pierre Nora's "spaces of memory" (lieux de mémoire) and Maurice Halbwachs's "collective

memory" concepts. The activities of the Vecihi Timuroğlu Library for the preservation of local memory stand out under three main headings:

1. Archiving Studies: Systematic compilation and digitization of local oral and written cultural products (legends, memories, photographs).
2. Social Participation: Keeping cultural heritage alive through oral history projects, collaborations with local artists, and workshops for young people.
3. Accessibility: The goal of making cultural heritage available to a wide audience through digital archives and open access policies.

However, the difficulties encountered in this process (lack of funding, inadequate technological infrastructure, and low social awareness) limit the effectiveness of the library. The study reveals that the Vecihi Timuroğlu Library plays an important role in ensuring the continuity of local culture. In order to strengthen this function of libraries, it is recommended to increase cooperation with local governments, universities and civil society organizations, to provide support for digitalization projects and to encourage social participation. In this way, it will be possible for libraries to function more effectively as living spaces of cultural heritage.

Keywords: Local memory, Cultural continuity, Vecihi Timuroğlu Library, Intangible cultural heritage, Social memory

Giriş

Yazının icadıyla birlikte ortaya çıkan ve medeniyet tarihi kadar köklü bir geçmişe sahip olan kütüphaneler, insanlığın bilimsel ve kültürel birikimini gelecek kuşaklara aktaran köprü niteliğindeki kurumlardır.

Tarihte bilinen ilk kütüphaneler Mezopotamya’da, özellikle Sümer, Asur ve Babil uygarlıklarında ortaya çıkmıştır. Bu erken kütüphaneler, MÖ 3000’li yıllara kadar uzanan ve insanların bilgi birikimlerini kil tabletler üzerine yazarak sakladıkları arşivler şeklindeydi. Bu gelenek daha sonra Anadolu, Yunan, Roma ve Mısır’daki büyük imparatorluk kütüphanelerinde devam etmiştir. Yüzyıllar boyunca kütüphaneler halkın kültürel yaşama katılımını artıran, bireysel ve toplumsal gelişimi destekleyen kurumlar olmuşlardır. Kütüphaneler hem yerel de hem de evrensel düzeyde eğitim, bilim ve kültürel mirasın korunduğu geliştirildiği önemli alanlardır. Teknolojinin ilerlemesi küreselleşmenin artması ile ortaya olumlu sonuçlardan biri de bilginin dolayısıyla gücün kaynağı olan kütüphanelerin günümüzde dijital dünyaya geçerek daha fazla insanın yararlanacağı merkezler olmaya başlamalarıdır.

Kütüphaneler, insanlık tarihinin en eski bilgi ve kültür aktarım merkezlerindendir. Yüzyıllardır insanların yaşadıklarıyla, öğrendikleriyle birlikte aktardığı bütün bilgilerin gelecek nesillere aktarılmasında kütüphanelere büyük görevler düşmektedir. Modern kütüphaneler sadece kitap ve belge arşivlemekle kalmamış, aynı zamanda toplumun kültürel hafızasının taşıyıcısı olmuşlardır. Ayrıca kütüphaneler, bilgiye erişimi sağlama işlevi yanında, tarihî ve kültürel mirasın korunması ve aktarılması açısından da önemli kurumlardır.

Tunceli’de 2021 yılında kurulan Tunceli Belediyesi Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi, bölgesel ve ulusal düzeyde örnek olabilecek bir kültür projesidir. Kütüphane yalnızca bir kütüphane değil aynı zamanda içerisinde yerel kültürü yansıtan etnografik malzemelerin sergilendiği özel alanlar bulunan kapsamlı bir merkezdir. Kütüphane hem bilimsel çalışmalara katkı sunmakta hem de Tunceli’nin zengin tarihsel ve kültürel mirasını yaşatmaktadır. Geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurarak, bölgenin hafızasını koruma ve gelecek kuşaklara aktarma amacını taşımaktadır.

Bölgedeki en nitelikli kütüphanelerden biri olmakla kalmayan bu merkez, özel arşivleri ve nadir bulunan eserleriyle araştırmacılara, öğrencilere ve kültür meraklılarına önemli bir kaynak sunmaktadır. Kütüphanenin en önemli özelliği piyasada bulunması imkânsız olan çok sayıda kitap ve belgeyi bünyesinde barındırmasıdır. Yıllarca arşivlenmiş özenle toparlanmış özel belgeler kamuya kazandırılmıştır. Özellikle bölgeye ait yaklaşık elli bin kitap, iki binin üzerinde orijinal mektup, not, belge ve fotoğraf bulundurmaktadır.

Amaç

Küreselleşmenin bütün dünyada hızlı bir şekilde yayılması kültürel değişikliklere yol açmaktadır. Ekonomi başta olmak üzere, siyaset ve kültür gibi birçok alanda küreselleşme etkisini göstermektedir. Saydığımız bu kavramların hepsi iç içe olmakla beraber kültürlerde küreselleşmeden etkilenmektedirler. Gelişen iletişim teknolojileri ile kültürel etkileşimde artmış, birbirlerinden etkilenmeye başlamıştır. Her zaman daha güçlü olan yaygın kültürler vardır. Günümüz toplumlarında da popüler kültür yerel kültürleri etkilemekte ve baskın olan kültürler yayılmaktadır. Tek tip bir kültür anlayışı insanları etkilemekte küresel dünyada moda olan ne ise insanlar onun peşinden gitmektedirler. Marshall McLuhan'ın 'küresel köy' kavramı günümüz toplumunda somut bir şekilde kendini göstermektedir. Bu süreç kültürel mirasların ciddi zarar görmesine ve günümüz toplumlarının yerel kültürler özgünlüğü kaybetme tehlikesine girmelerine sebep olmaktadır. Kültürel yozlaşma ve toplumsal çözülme karşı toplumları var eden kendi tarih ve kültürleridir. Bu noktada yerel kültürlerin korunması ve geliştirilmesi kültürel sürekliliğin sağlanması için önemlidir. Özellikle kültürel çeşitliliğin yüksek olduğu toplumlarda bu tehdit daha belirgin hâle gelirken, kültürel zenginliklerin korunmasında toplumların sosyal, ekonomik durumları ve eğitim seviyeleri belirleyici bir rol oynamaktadır. Yerel de kültürel hafızanın güçlü tutulması ve toplumların kendi kültürlerine bağlılıkları önemlidir. Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi Tunceli tarihi, kültürü ile ilgili bulunan eserleri ile kentin geçmişine ışık tutmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, küreselleşme ve dijitalleşme sürecinin yerel kültürlerle etkisiyle, yerel kültürlerin korunması ve aktarılmasında kütüphanelerin oynadığı rolü, Tunceli'deki Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi örneği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Yerel belleğin arşivlenmesi, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması sürecinde bu kütüphanenin nasıl bir model sunduğu analiz edilmiştir.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Kütüphanenin koleksiyonları, arşiv çalışmaları ve toplumsal projeleri literatür taraması ve saha gözlemleriyle incelenmiş ve kütüphane çalışanları ve kullanıcılarla yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilerek veriler toparlanmıştır. Teorik çerçeve olarak Pierre Nora'nın "*hafıza mekânları*" (lieux de mémoire) ve Maurice Halbwachs'ın "*kolektif hafıza*" kavramları esas alınmıştır. Kütüphanede yapılan gözlemler, çalışanlarla yapılan görüşmeler ve kullanıcı deneyimleri analiz edilerek yorumlanmıştır.

Bulgular

Bireysel Arşivlerden Toplumsal Hafızaya

Kütüphaneler, toplumsal iletişimin kurulmasında ve sürdürülmesinde etkin bir rol oynayan kurumlardır. Toplumların tarihsel, kültürel ve düşünsel birikimlerinin korunması ve aktarılması için kütüphaneler vazgeçilmezdir. Sosyal bir varlık olan insan önce ailesi ve yakın çevresi olmak üzere yaşadığı toplumdan tarihi geçmişini öğrenir. Hayata bakışı, kimlik oluşumu geçmişin yaşanmışları ile şekillenmektedir. Toplumsal hafızanın korunması ve aktarılması tarihin izlerine sahip çıkılmasıyla olacaktır. Pierre Nora'nın kavramsallaştırdığı "bellek mekânları", kültürel belleğin en önemli unsurlarından biridir. Toplumların birbirinden ayrışmasını sağlayan, kişilerin bağlı bulundukları topluma ait olma hissini uyandıran bellek mekânları, hatıraları mekânda somutlaştırarak hatırlamanın devamlılığını sağlamaktadır. (Zelan, 2022). Vecihi Timuroğlu kütüphanesi de bu bellek mekanlarından biridir.

Vecihi Timuroğlu'nun 2014 yılında vefatının ardından eşi Ayşe Çakır Timuroğlu tarafından kişisel kütüphanesinin bağışlanmasıyla birlikte merkez kurulmuştur. Kütüphane zaman içinde birçok değerli ismin de arşivlerinin kazandırılmasıyla kolektif bir bellek mekânına dönüşmüştür. Bu isimler arasında Prof. Dr. Cevat Geray, Tunceli eski Milletvekili Kamber Genç'in arşivi, Eleştirmen-Yazar Mehmet Yaşar Bilen'e 1980-1990 yılları arasında yazılmış birçok mektup koleksiyonda yer almaktadır.

Prof. Dr. Cevat Geray'a Cemal Süreya, İlber Ortaylı, Ümit Kaftancıoğlu, Asım Bezirci, Ahmet Telli, Yılmaz Odabaşı, Hüseyin Atabaş, Ahmet Özer, Vecihi Timuroğlu, Adnan Yücel, Öner Yağcı, Ahmet Ada, M. Sunullah Arısoy, Hüseyin Yurttaş, Atıf Özbilen, Hüseyin Haydar, Ali Yüce gibi değerli birçok şair ve yazar tarafından kendisine yazılan mektuplar bulunmaktadır. Ayrıca Hasan Hüseyin Korkmazgil, Mübeccel İzmirli, Mehmet Yaşar Bilen gibi yazar ve şairlerin Vecihi Timuroğlu'na yazdığı mektuplar da vardır.

Asım Bezirci, Atıf Özbilen, Şükrü Erbaş, Nebahat Çetin, Abdullah Rıza Ergüven gibi şair ve yazarların mektupları bu büyük arşivin içerisinde bulunmaktadır. Doktor Ali Nejat Ölçer, Mimar Hasan Sökmen ve Tunceli Hozatlı akademisyen Doçent Doktor Abidin Emre'ye ait özel kütüphaneler arşiv de yerini almıştır. Ayrıca Dinçer Günday, 1950'li yıllarda sınıf arkadaşı olan şair Ergin Günçe'nin 1955 ve 1956 yıllarına ait, bazıları ise tarihsiz olan el yazısı mektuplarını ve şiirleri bu kapsamlı arşivdedir.

6 Şubat 2023 yılında Kahramanmaraş merkezli depremde hayatını kaybeden akademisyen Dr. Mehmet Yıldırım'ın Kütüphanesi ve arşiv çalışmaları da ailesi tarafından kütüphaneye bağışlanmıştır. Mustafa Kemal Üniversitesinde akademisyen olan Yıldırım'ın özellikle Osmanlı arşivlerinde yaptığı çalışmaları çok önemlidir. Yıldırım'ın yerelde yaptığı sözlü tarih çalışmaları maalesef enkaz altında kalmış kurtarılamamıştır.

Kütüphane-Müze Modeli

Bilginin doğru anlaşılması ve yorumlanması için uzmanlık bilgisine, yani geçmişte üretilmiş bilgi birikimine ihtiyaç duyulur. Kütüphaneler ve müzeler nesiller arası bilgi aktarımının taşıyıcısıdır. Bilginin pratiğe dökülmesi ve hayatın içinde kullanılması için uzmanlık bilgisine yani o konuda daha önceden üretilmiş olan bilgi ve düşünce birikimine ihtiyaç vardır. Bu birikim, yazılı bilgi taşıyıcıları olan kütüphane materyallerinde yer alır. Öte

yandan, müze objelerinin gerçek ve tekil olması da onlara bilimsel gerçekliğin kanıtı olma özelliği vermekte ve bilimsel araştırmalar için yol göstermektedir (Mollaoğlu, 2007, s.305). Kütüphaneler hem yerel de hem de evrensel düzeyde eğitim, bilim ve kültürel mirasın korunduğu geliştirildiği önemli merkezler ve aynı zamanda, halkın kültürel yaşama katılımını artıran, bireysel ve toplumsal gelişimi destekleyen önemli kurumsal yapılardır.

Fransız filozof Michel Foucault, "heterotopya" kavramını, farklı olan kültürel, kurumsal yapıların kendi düzenlerinin olduğu alanlar olarak tanımlar. Heterotopyalar, hem fiziksel hem de simgesel olarak farklılık arz eden ve çoğunlukla zamansal ya da mekânsal anlamda olağandışı olan yerlerdir. Müzeler, bu bağlamda Foucault tarafından birer heterotopya olarak değerlendirilir; çünkü farklı zamanlara, kültürlere ve coğrafyalara ait nesneleri bir araya getirerek geçmiş ile şimdiyi aynı mekânda buluştururlar. Müzeler, sadece tarihsel bilgi sunan kurumlar değil, aynı zamanda toplumların hafızasını koruyan, kimlik inşasına katkı sağlayan ve kültürel çeşitliliği görünür kılan alanlardır. Bu yönüyle müzeler hem bireysel hem de kolektif belleği şekillendiren, ideolojik ve kültürel temsillerin yeniden üretildiği heterotopik mekânlar olarak öne çıkar.

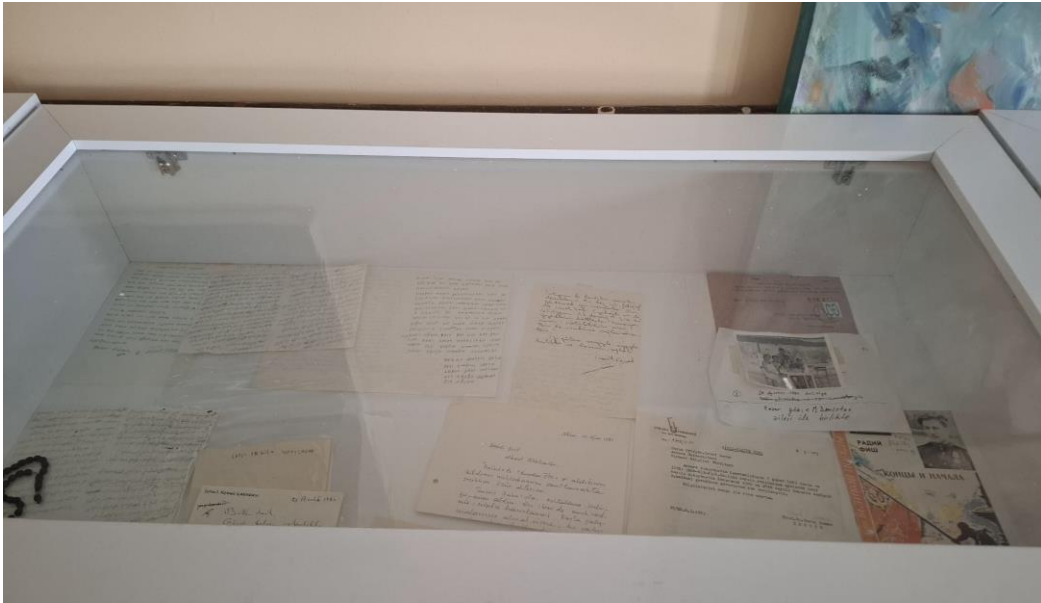
‘Günümüz müzelerinin ve müzecilik anlayışının temelinde koleksiyonculuk bulunmaktadır. Koleksiyonculuk ilk çağdan günümüze kadarki süreçte insanoğlunun yaşam koşullarının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.’ (Akkuş, Çıracıoğlu & Erikci, 2023, s.56) Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi, edebiyat ve tarih alanının yanı sıra somut kültürel miras açısından da önemli bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Kütüphane içerisinde bulunan sergi salonlarında, cam vitrinlerde bağışta bulunanlara ait özel bölümlerde isimleri ile eşyaları sergilenmektedir. Bunlar arasında eski dönemlere ait müzik aletleri, fotoğraf makineleri, geleneksel tarım ürünleri ve farklı sanatçılar tarafından yapılmış resimler vardır. Bu yönüyle Türkiye’de bir nadir bulunan bir kütüphane-müze niteliğindedir. Kültürel bellek kurumları olarak adlandırılan müzeler, kütüphaneler ve arşivler; kültürel belleği toplayan, koruyan ve yayan kurumlar olarak, toplumların gelişiminde merkezi bir rol oynarlar (Mollaoğlu, R. N. (2007). Valm, 2005) Vecihi Timuroğlu kütüphanesi de bunlardan biridir.



Görsel 1. Teğmen Mehmet Arif Ölçer’in, 1916 yılında Erzurum’da Ruslara esir düştüğü dönemde, bir Rus kadın tarafından kendisine hediye edilen kemani.



Görsel 2. Agrandizör (Fotoğrafi negatifinden büyüterek resim basmak için kullanılan makine)



Görsel 3. El yazısı şiir ve notların yazıldığı cam bölmeler

Edebiyat, Sanat ve Eğitimle Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi

Türkiye’de örnekleri bulunan Edebiyat Müze Kütüphaneleri, hem “müze” hem de “kütüphane” işlevlerini bir arada sunan özgün kültürel mekanlardır. Müze boyutunda, koleksiyonlarında yer alan yazarların kalemleri, daktiloları gibi kişisel objeler ve tıpkıbasımlar

önemli bir yer tutar. Ayrıca, Türk edebiyatına ilişkin hem uzun süreli (kalıcı) hem de kısa süreli (geçici) sergilerin yapıldığı alanlardır. Edebiyat Müze Kütüphanelerinin “kütüphane” boyutunu ise Türk edebiyatı üst başlığı altında toplanan roman, öykü, şiir, deneme, eleştiri, günlük, gezi notları, biyografya, otobiyografya gibi edebi türdeki birincil kaynaklar oluşturmaktadır bu her türden yazınsal yapıtların dışında, bibliyografik bilgi veren ikincil bilgi kaynakları da dermeyi zenginleştirmekte ve sunulan yapının kütüphane boyutunu desteklemektedir (Atınç & Karadeniz, 2011). Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi ziyaretçileri için sadece bilgiye ulaştıkları yer değil söyleşilerin, resim sergilerinin, kitap tanıtım günleri gibi sosyal etkinliklerin yapıldığı bir merkezdir. Ünlü yazar ve şairlerin kendi kişisel eşyalarının, yazılarının bulunması Edebiyat Müze Kütüphaneleri özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Sunduğu sosyal etkinlikler ile ziyaretçilerinden özellikle öğrenciler, edebiyat, tarih alanlarında kendilerini geliştirme fırsatı bulurken yerel kültür hakkında bilgi ediniyorlar. Kütüphane, Munzur Üniversitesinde okuyan özellikle sosyal bilimlerdeki öğrencilerin sıkça ziyaret ettiği ve çalışmalar yaptığı bir mekân olmuştur. Edebiyat bölümü öğretim üyeleri ve öğrencilerinin ‘Edebiyat Günleri’ etkinliği yaparak şairlerin kendi el yazıları ile kaleme aldıkları şiirleri okumuşlardır. Eğitimci yazarlık kurslarına katılan geleceğin yazarları öğrenciler de kütüphane ziyaretinde bulunmuşlardır. Tunceli’nin kültürel hayatına katkı sunan bu tür etkinliklerin, geleceğin yazarlarını ve sanatçıların yetiştirmede önemli bir rol taşımaktadır. Turizm de gelişmesiyle birlikte daha sık düzenlenen kültür turlarının gezileri arasına girmiştir. Fotoğraf sergileri, müzik dinletileri, kitap tanıtım günlerinin de yapıldığı kütüphanenin ziyaretçi sayısı ilde yaşayan gençler ve dışardan gelen misafirlerle oldukça artmaktadır.

Mekânsal ve Dijital Yetersizlikler

Dijital çağda bilgiye erişimin hızlı ve kolay olması, kullanıcılar açısından önemli bir tercih sebebi hâline gelmiştir. Macgregor, dijital kütüphanelerin, uzman personel ve dijital bilgi kaynaklarına sahip olan, bu kaynakları koruyarak kalıcılığını sağlayan ve sayısını artıran, belirli bir topluluğa veya topluluklara entelektüel bilgiye erişim imkânı sunan organizasyonlar olduğunu söylemiştir. (2008, aktaran Bayter & Yıldırım, 2023, s. 173) Günümüzde dünya genelindeki kütüphaneler, koleksiyonlarını dijital ortama aktarmaya yönelmiş ve bilginin zaman ve mekân sınırlılığı olmadan dünyanın her yerinde erişime açık olması dijital kütüphanelerin temel amaçlarındandır.

Dijital kütüphanelerin geleneksel kütüphaneye göre yarattığı fırsatlar şu şekilde değerlendirilebilir (2007, aktaran Bayter & Yıldırım, 2023, s. 2-3)

1. Arama ve tarama becerileri gelişmiştir, kullanıcılar içeriğe hızlı ve yapısal bir şekilde erişebilirler.
2. Eserlerin çoğaltılabilirlik ve korunabilirlik imkânları artmıştır, dijital kaynaklar kolayca kopyalanabilir ve uzun süre korunabilir.
3. Birden fazla kişi aynı anda belirli bir kaynağa erişebilir, dijital kütüphaneler çoklu kullanıcı erişimini sağlar.
4. Dijital kütüphaneler, günün her saati ve haftanın her günü kaynaklara erişim sağlama olanağı sunar.

Vecihi Timuroğlu çalışanları ile yapılan görüşmelerimizde kütüphanenin eksikliklerinden bahsederken ileriye dönü yapmak istediklerini de anlatmışlardır. Araştırmacı-Yazar Mesut Özcan (M. Özcan, kişisel iletişim, 15 Mart 2025) öncelikli amaçlarının kütüphane envanterini çıkarmak olduğunu söylerken, Tunceli'nin ilçeleri ve köyleri sonrası Türkiye'nin farklı bölgelerinde belediyeler sivil toplum kurumları ile iş birliği içinde bir seyyar kütüphanede oluşturmak istediklerinden bahsettiler. Böylelikle Okula giden bir öğrenci, Cemal Süreyya'yı, Ahmed Arif'i ya da Yılmaz Güney'i yalnızca birer isim olarak değil; onların el yazılarına dokunarak, kişisel izlerine tanıklık ederek tanıyacaklarını belirttiler. Antropolog Ayşenur Öz (kişisel iletişim, 10 Nisan 2025) ise, Tunceli Belediyesi İşhanı'nda hizmet vermekte olan kütüphanenin salonları arşivler ve sergilenecek olan objeler için yetersiz kaldığından söz ederken, sürekli artan koleksiyonun henüz açılmamış arşivleri bulunduğunu söyledi. Dijital arşiv sistemine geçilmediği gibi, mevcut materyallerin barkodlama ve kataloglama işlemleri de tamamlanması gerektiğini ve kütüphanenin fiziksel ve dijital eksiklerinin giderilmesiyle, modern bir kütüphane haline geleceğini söyleyen kütüphane görevlisi Zeynep Aydoğmuş (Z. Aydoğmuş, kişisel iletişim, 17 Mayıs 2025) kültürün yaşatılması için kütüphanenin büyük önem taşıdığını vurguladı.

Tartışma

Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi, modern kütüphane anlayışının ötesine geçerek kültürel mirasın korunmasında ve halkın kültürel yaşama katılımının sağlanmasında yenilikçi bir örnek oluşturmaktadır. Kütüphane, kültürel küreselleşmenin yarattığı homojenleştirici tehditlere karşı yerel ve özgün kültür unsurlarını yaşatma çabası ile toplumsal kimliğin korunmasına katkı sunmaktadır. McLuhan'ın "küresel köy" kavramı doğrultusunda düşünüldüğünde, yerel kültürlerin özgünlüğünü koruma ihtiyacı daha da görünür hâle gelmektedir. Bu anlamda, kütüphanelerin yalnızca bilgiye erişim mekânı değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunduğu ve aktarıldığı hafıza mekânları olarak görmek gerekir. Tunceli gibi çok kültürlü bir coğrafyada bu tür bir yapının varlığı, bölgenin tarihsel sürekliliği ve toplumsal hafızasının sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Ancak, kütüphanenin mevcut fiziki koşulları bu işlevleri yeterince desteklememektedir. Tunceli Merkez'de, Tunceli Belediyesi İşhanı'nın üst katında hizmet vermekte olan kütüphane hem mimari açıdan hem de erişilebilirlik yönünden bazı eksiklikleri mevcuttur. Bina'nın eski oluşu ve asansörün bulunmaması, özellikle yaşlı ziyaretçiler ve engelli bireyler açısından ciddi bir erişim problemi yaratmaktadır.

Kütüphanenin koleksiyonları her geçen gün artmasına rağmen, mevcut mekân sergi ve arşiv materyallerini barındırmakta yetersiz kalmaktadır. Henüz açılmamış birçok arşiv belgesi bulunmaktadır. Ayrıca, dijital arşiv sistemine geçilmemiş olması, mevcut materyallerin barkodlama ve kataloglama işlemlerinin tamamlanmamış olması gibi teknik eksiklikler, kullanıcı deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu bağlamda, kütüphanenin hem fiziksel hem de dijital altyapısının iyileştirilmesi, sadece Tunceli için değil; Türkiye genelinde kültürel süreklilik adına örnek teşkil edebilecek bir modelin güçlendirilmesi açısından büyük önem arz etmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmanın önemi bireysel arşivlerin ortak bir alanda toparlanması, kamuya açılmasıyla toplumsal hafızaya ve yerel belleğin korunmasına olan katkılarını Vecihi

Timuroğlu kütüphanesi üzerinden ortaya koymaktadır. Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi'nde yaşanan fiziksel ve dijital dönüşüm ihtiyacı üzerinden, Türkiye'de kütüphanecilik ve arşivcilik alanında yaşanan güncel sorunlara dikkat çekilmektedir. Böylelikle toplumun bilgi kaynağı olan kütüphanelerin temel sorunları hakkında yerel yönetimler ve ilgili kurumlara önemli çıkarımlar sunmaktadır.

Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi, bireysel arşivlerin kamuya açık halde olması, kültürel mirasın görünür kılınması ve yerel belleğin canlı tutulması açısından Türkiye'de örnek teşkil edebilecek kolektif bir kütüphane-müze örneğidir. Kütüphane hem bir bilgi merkezi hem de sosyal paylaşım alanı olarak aktif bir şekilde faaliyetine devam etmektedir. Ancak bu potansiyelin sürdürülebilirliği için bazı yapısal ve işlevsel eksikliklerin giderilmesi gerekmektedir. Mevcut binanın eski bir yapı olmasından kaynaklı herhangi bir deprem, yangın vb. olaylarda arşiv yok olma tehlikesindedir, artan koleksiyon ve gelen ziyaretçi sayısının fazla olması sebebiyle salonlar yetersizdir. Gelişen dünyaya uyum sağlamak ve erişilebilirliği arttırmak için dijital ortama geçiş yapılması bütün arşivin kayıt altına alınması hatta sanal olarak kütüphanenin gezilebilir hale getirilmesi yerel kültürün tanıtılması ve aktarılması için önemli bir gelişme olacaktır. Yerel yönetimler, üniversiteler ve sivil toplum kuruluşları ile kurulan iş birliklerinin güçlendirilmesi ve halkında aktif olarak katılabileceği etkinlik sayısının artırılması farkındalık yaratacaktır. Belki de en önemlisi tüm eksikliklerin giderilmesi için yeterli bütçe ve nitelikli insan kaynağı desteği sağlanmalıdır. Vecihi Timuroğlu Kütüphanesi kültürel kimliğin inşa edildiği ve aktarıldığı mekanlardan biridir. Küreselleşmenin bu kadar hızlı ilerlediği dünya da kendi yerel kültürümüzün yok olmaması için kültürel hafızanın taşıyıcılarına sahip çıkmak gerekir.

Kaynakça

- Alikılıç, D., & Sağlam, M. (2023). Kent arşivleri: Erzurum şehir arşivi örneği. *Education and Technology in Information Science*, 1(1), 28–35.
- Akkuş, Ö., Çıracıoğlu, Y., & Erikci, A. (2023). Macaristan Turan Kurultayında yeni müzecilik anlayışı: Atilla Yurt örneği. *Kütüphane, Arşiv ve Müze Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 54–68.
- Bayter, M., & Yıldırım, K. (2023). Dijital kütüphaneler ve sosyal medyanın sentezi: Bilgi paylaşımında yenilikçi güç. *Kütüphane, Arşiv ve Müze Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 185–200.
- Mollaoğlu, R. N. (2007). Müze kütüphaneleri ve müze bilgi ortamına katkıları. *Türk Kütüphaneciliği*, 21(3), 304–334.
- Zelan, Z. (2022). Yeni medyanın kültürel bellek aktarım aracı olarak kullanımı: Kültür Portalı örneği. *Eren Dergisi*, 1(1), 14–31.
- Atınç, S., & Karadeniz, Ş. (2011). Yeni bir kültürel konsept: Edebiyat müze kütüphaneleri. *Türk Kütüphaneciliği*, 25(4), 519–530.

Logolara Yansıyan Somut ve Somut Olmayan Kültürel Değerler (Malatya Belediye Örneği)

Doç. Dr. Sevtap KANAT

İnönü Üniversitesi Güzel sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, sevtap.kanat@inonu.edu.tr

Öz

Tarih boyunca insanlar, kendini bir yere ait hissetme duygusuyla görsellerden yararlanarak bir kimlik oluşturma ihtiyacı duymuştur. Bu hissiyat insanı veya herhangi bir şeyi tanıtmak amacıyla kimlik kavramını ortaya çıkarmıştır. Zamanla kurumlarda çevrelerinde tanınmak ve bir yer edinmek için kimliğe sahip olmak ihtiyacı duymuştur. Kurumlar, görsel ve işitsel alanlarda kendini tanıtmak için en etkili tanıtım araçlarından biri olan kurumsal kimliğe önem vermektedirler. Kurumsal kimliği en etkili yansıtan görsel unsur ise, logodur. Logo, kurumsallaşmanın, kalitenin bir göstergesidir. Logo kurum hakkında bilgi veren o kurumu temsil eden imaj oluşturan anlamlı özel tasarımlardır. Logo görünen yüzdür ve güçlü bir görseldir.

Bu çalışmada 6 Şubat depremiyle büyük kayıplar veren, birçok tarihi dokusu zarar gören Malatya'nın büyükşehir belediyesi ve on üç ilçe belediyesine ait logolar incelenerek bu logolara yansıyan tarihi ve kültürel değerler hakkında bilgiler verilecektir. Bu çalışmada nitel (kalitatif) araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada veri toplama yöntemi olarak genel tarama modeli kullanılmış, amblem ve logolar içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Amblem-logoları üzerine yapılan tespit ve değerlendirme çalışmasında hem grafik tasarım hem de sanat tarihi disiplinlerinden yararlanılmıştır. Bu araştırma belediyelere ait amblem-logolarının biçimlenmesinde kültür ve tarih olgularının belirleyici olduğunun gösterilmesi çalışmanın en önemli çıktılarından birini oluşturmaktadır. Kültür varlıklarının kentlerin marka değerinin artmasına etki ettiği görülmektedir. Çalışmanın grafik sanatı ve sanat tarihi odaklı disiplinlerarası bir araştırma olduğu düşünüldüğünde, makalenin benzer konuda çalışma yapacak araştırmacılar için kaynak teşkil etmesi de temel hedef olarak amaçlandığını da belirtmek gerekmektedir.

Anahtar kelimeler: Logo, kültür, kültürel değerler, Malatya

Reflection Of Tangible And Intangible Cultural Values In Logos (The Case Of Malatya Municipality)

Abstract

Throughout history, people have felt the need to create an identity through visuals in order to feel a sense of belonging. This sentiment has led to the emergence of the concept of identity, used to represent individuals or objects. Over time, institutions have also felt the need to possess an identity to be recognized and establish a presence in their surroundings. Institutions place great importance on corporate identity, one of the most effective promotional tools in visual and auditory fields. The most effective visual element reflecting corporate identity is the logo. A logo is an indicator of institutionalization and quality. It is a meaningful and special design that provides information about and represents the institution by creating an image. The logo is the visible face and a powerful visual.

This study examines the logos of Malatya Metropolitan Municipality and its thirteen district municipalities, a region that suffered great losses and damage to its historical texture due to the February 6 earthquake, and provides insights into the historical and cultural values reflected in these logos. A qualitative research method was used in the study. The general survey model was employed as the data collection method, and the emblems and logos were evaluated through content analysis. The assessment and identification of emblems and logos utilized both graphic design and art history disciplines. One of the most significant outcomes of this research is the demonstration that culture and history are determining factors in the formation of municipal emblems and logos. It has been observed that cultural assets contribute to increasing the brand value of cities. Considering that the study is an interdisciplinary research focused on graphic arts and art history, it should be noted that the article also aims to serve as a resource for researchers conducting similar studies.

Keywords: Logo, culture, cultural values, Malatya

Yaşayan her canlının bir karaktere bir kimliğe sahip olması gibi kurum ve kuruluşlarda karakteristik bir özelliğe sahiptir. Kurumları birbirinden ayıran sahip oldukları felsefeyi, kültürü, dış görünüşü gibi özelliklerini yansıttıkları kurumsal kimlikleri önemlidir. Kurumsal kimlik dendiği zaman kartvizit, logo, amblem gibi somut öğeler ilk akla gelse de soyut kavramları da içerisinde barındırır. Hiçbir ticari kaygısı olmayan hizmet verme amacıyla çalışan devlet kurumlarında da kurumsal kimliğin rolü git gide önem kazanmaktadır.

Kurum ve kuruluşları birbirinden ayıran karakterini yansıtan bir nevi imzası olan logolar, o kuruluşun hedef kitlesi ile iletişim kurmasına (Yılmaz ve Kınık, 2023; Atabey ve Aktuğlu, 2020), tanınırlık ve akılda kalıcılığını sağlar. Logo "Bir kurumun, bir ürünün ya da bir hizmetin (Yerkan, 2010: 1) ya da tüzel yapının karakterini temsil eden grafik sembollere verilen isimdir (Ambrose& Harris, 2019: 148). Paul Rand 'Tasarım, Form ve Kaos' ta şu ifadeyi kullanır: 'Eğer iletişim işinde imge kralı, bu imgenin özü olan logo kralın tacındaki mücevherdir' (Heller& Vienne, 2016: 32).

Kurumlar hedef kitlesiyle kurumsal kimliklerinin bir unsuru olan logoları aracılığıyla iletişime geçerken içinde bulundukları kültürel yapıya özen göstererek kurumun özelliklerini kendilerine özgü unsurlarla imajlarını sergilerler. Sözcüklerin yerine görsel imgeleri öğrenmek daha kolay olduğu için görsel kimlikte yer alan semboller markanın tanınırlığına yardımcı olur (Atabey ve Aktuğlu, 2020: 74). Bir şehri, bir beldeyi simgeleştirmek, o kenti tarihiyle, coğrafı, ekonomik özellikleriyle, konumuyla çağrıştırmak; göstermek, duyurmak, tanıtmak, anlamındadır (Tarlakazan ve Tıngır, 2018: 112). Son yıllarda küreselleşme ile birlikte şehre girişimcilerin, nitelikli nüfusun artması için, turistlerin, öğrencilerin, organizatörlerin vb. ilgisini çekmek için mekanın pazarlanması ve şehrin markalaşması önemlidir. Bununda en önemli aracı logolardır. Hatta en yaygın olarak kullanılan yöntem slogan ve logo birleşimidir (Şenol, 2020: 2144).

Ilgüner (2006)'in ifadesiyle bir şehrin bir marka olmak için kullanabileceği dört temel unsurunda; "1. Kültürel miras: Geçmiş nesillerde fiziksel ve tüm fiziksel olmayan özelliklerden miras kalan her şey; gelenekler, 2. Doğal yapı-çevre: Doğal çekicilik ve çevreye verilen özen, 3. Orijinal çıktı: O spesifik yerde yetiştirilen ürünler ve doğal kaynaklardan elde edilen ürünler, 4. Yerleşik beceri: Tarihe dayalı beceri ve en iyi iş"(Akt: Dayanç ve Topal, 2019:377) olduğunu ifade eder. Bu temel dört unsurun o şehrin veya belediyelerin tanıtımında logosuna etkili bir şekilde yansımaları önemlidir. Önemli iletişim araçları olduklarından dolayı, logolar kolay anlaşılır, sade, akılda kalıcı ve özgün bir şekilde tasarlanmalı, zaman içerisinde anlamını yitirmeyen niteliğe sahip olmalıdır (Bayırlı ve Kılıç, 2022: 427)

Bu çalışmada doğu ile batı arasında kavşak noktada bulunan geleneksel ve modern aynı anda yaşayan, tarihi kişilikleriyle, tarımıyla, tarihi ve doğasıyla, kültürüyle marka bir şehir olan Malatya'nın ve bağlı olan belediyelerinin görünen yüzü olan logoların incelemesi yapılmıştır. Kurumsal kimlik konusunda literatür çok geniş olsa da belediyelerin kurumsal kimliği konusunda yeterli kaynak bulunmamaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, Malatya ve ilçelerinin logolarını şekil, renk ve kültürel değerler bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. İncelenecek logolar Malatya Büyükşehir Belediyesinin Doğanşehir, Arguvan, Hekimhan, Darende, Akçadağ, Yeşilyurt, Pütürge, Doğanlı, Kale, Battalgazi, Yazıhan, Kuluncak, Arapgir belediyelerine ait logolardır.



Görsel 1. Malatya Büyükşehir Belediyesi logosu

Malatya Büyükşehir Belediyesi'nin logosu belirlenirken uzmanların hakemliğinde bir yarışma düzenlenmiş ve 1323 eser yarışmaya katılmıştır. 23 logo finale kalmış, ancak jüri "belediye gibi hizmet ve insan odaklı bir kuruma yakışır, Malatya ilinin kültürel, tarihi ve sosyal yapısını yansıtabilecek imgesel gücüne sahip kullanım açısından pratik ve sürdürülebilir, çağdaş bir sembolün seçilmesi konusunda hem fikir olduklarını ve eserleri bu yöntemle değerlendirdiklerini" belirtmiştir. Hiçbir eser birinciliğe layık bulmamıştır. Yapılan yarışma ve sonucu uzun süren tartışmalara sebep olmuştur (Beyazıt, 2020: 160-161). Sonunda Semih Alan Tozlu'nun çalışması Belediye tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

1984 yılında Semih Alan Tozlu tarafından tasarlanan logonun üst kısmında kale figürü ve 'Malatya' yazısı yer almaktadır. Mavi renkli kale figürü, Malatya'nın tarihi zenginliğini ve şehrin surlarını temsil etmektedir. Ortada üç büyük turuncu şekil, Malatya'nın dünyaca en ünlü tarım ürünü olan kayısıyı simgeler. Şehrin ekonomisine ve kültürüne yaptığı katkıyı simgeler. Kayıların arkasındaki yeşil yapraklar doğayı, tarımı ve Malatya'nın verimli topraklarını temsil eder. Aynı zamanda doğayla iç içe bir yaşamı temsil etmektedir. Logonun alt kısmında 'BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ' yazısı bulunmakta bu da bu logonun resmi bir belediyeye ait olduğunu göstermektedir (Karaalan, 1998: 122).

Logo, Malatya'nın hem tarihi hem tarımsal zenginliğini modern bir tasarımla temsil eder. Kayısı ve kale figürleri, şehrin hem geçmişten gelen kimliğini hem de bugünkü ekonomik gücünü yansıtır.



Görsel 2. Battalgazi Belediyesi Logosu

Battalgazi, MÖ 5000'lere uzanan zengin tarihinde Hitit, Asur, Urartu, Pers, Roma, Selçuklu ve Osmanlı gibi büyük uygarlıklara ev sahipliği yapmış önemli bir yerleşim yeridir. Battalgazi belediyesi tarihi mirasını Selçuklularda kullanılan sekiz köşeli yıldızın her bir köşesinde bir erdemle simgeler. Bu erdemler merhamet, sabır, doğruluk, sır saklama, sadakat, alçakgönüllülük, cömertlik ve Rabbine şükretmektir. Dini kaynaklarda İslamiyet'in 8 esasa

dayalı olduğu, bunlara 8 cennet kapısı dendiği, 8 köşeli yıldızın da 8 cenneti simgelediği belirtilmektedir Selçuklu kültür ve sanatının temel figürlerinden biri olan 8 köşeli yıldızın Ortadoğu'da bulunan eski uygarlıklarda ve İslam dünyasında yaygın olarak kullanıldığı, sayı biliminde 8'in cenneti anlatan bir sembol olduğu belirtilmektedir. Sekizin cennetteki isimleri; Dâri-celal, Dâri-karar, Dâri-selam, Cennetül huld , Cennetül mevâ , Cennetül adn , Cennetül firdevs • Cennetü naim (Tarlakazan ve Tıngır , 2018: 116).



Görsel 3. Sekiz Köşeli Yıldız

Logonun merkezinde yer alan motif, İslam mimarisinden esinlenmiş bir cami mihrabı ya da taç kapı silüeti izlenimi verir. İlçede yer alan Ulu Cami veya Silahtar Mustafa Paşa Kervansaray gibi önemli yapılarla bağlantılı olarak Battalgazi'nin köklü tarihine özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait mimari eserlere atıfta bulunmaktadır. Logonun tam ortasında '1928' yazısı bulunmakta. Bu tarih Battalgazi belediyesinin kuruluş yılıdır ve köklü geçmişine işaret eder. Tarihi ve kültürel mirasın korunması geçmişten ders alarak ve ilerleyerek geleceği daha sağlam temellere inşa etme çabasını anlatır.

Logoda koyu mavi ve turkuaz renk kullanılmıştır. Lacivert ciddiyet, güç ve tarihi birikimi Sonsuzluğu, otoriteyi, verimliliği ve asaleti simgeler. Toplumsal anlamda onur, zenginlik, düzen, klasik görüş ve statüyü anlatır. Bu nedenle sıklıkla mavinin tamamlayıcısı olarak kullanılmaktadır. Turkuaz, iletişimde açıklık ve anlayışı simgeler. Huzurun rengidir. Mavi ve yeşilin karışımından elde edildiği için doğanın ferahlatıcı, huzur verici hissiyatını yaratır.

Logonun etrafındaki daire, birlik ve bütünlüğü simgeler. Dış çemberdeki 'BATTALGAZİ BELEDİYESİ' yazısı, kurum kimliğini göstermektedir.

Logo, tarih, kültür ve geleneksel mimari değerleri ön plana çıkarmıştır. Selçuklu tarzı detaylar ve 1928 vurgusu, ilçenin tarihi kimliğini ve köklü geçmişini simgeler.



Görsel 4. Yeşilyurt Belediyesi logosu

Malatya Yeşilyurt belediyesi logosu 2014 yılında düzenlenen bir tasarım yarışması sonucunda belirlenmiştir. Yarışmaya 537 katılımcı 1083 eserle katılım olmuş ve logo jüri

değerlendirmesi sonucunda üç tanesi seçilmiş ve halk oylamasıyla da birinci belirlenmiştir (milliyet.com).

Yeşilyurt belediyesine ait bu logoda belediyeye ait yeşil, turkuaz ve turuncu dan oluşan kurumsal renkler kullanılmıştır. Yeşil renk doğayı, Turkuaz suyu, Turuncu ise kayısıyı ifade etmektedir. İkişer parçadan oluşan turuncu ve yeşil renkler ‘Y’ harfini oluşturmaktadır. ‘Y’ harfi belediyenin herkesi kucaklayan hizmet anlayışına vurgu yapmaktadır. Çizgilerde yumuşak hatlar kullanılmış. Logonun üst kısmında ‘Y’ harfinin iç kısmına doğru uzanan beş parçadan oluşan turkuaz renkler suyu ve gökyüzünü temsil etmektedir. Doğasıyla suyuyla yaşanabilir bir coğrafya olduğuna atıfta bulunmaktadır. Aynı zamanda turuncu ve mavinin oluşturduğu bölüm yedi beldeyi temsil etmektedir. Logonun çok parçalı olması gerek sanayisi gerekse tarımsal faaliyetleriyle Yeşilyurt’un gelişmeye açık, yüzyıllardır insanların kardeşçe bir arada yaşadığını anlatmaktadır. Yeşilyurt Belediyesi Yazı fontu: PANTON TR Ailesi, Yardımcı font (1): SOLOMON TR Ailesi, Yardımcı font(2):GOTHAM TR Ailesi

Yeşilyurt belediyesine ait bu logoda renklerin ifade gücünü kullanılmış logoda bölgeye ait tarihi kültürel bir yapıya değinilmemiştir(yesilyurt.bel.tr). Logoda somut kültürel değerler yansıtılmamıştır.



Görsel 5. Akçadağ Belediyesi Logosu

Logo geleneksel armayı andıran, oval bir çerçeveye yerleştirilmiş figüratif bir kompozisyona sahip. merkezinde, iki yana dönük at başları yer alır. Akçadağ, "Arap Atı Yetiştiriciliği" ile bilinen bir bölgedir. Akçadağ ilçesi sınırları içinde bulunan Sultansuyu Harası,çöl karakterine sahip safkan Arap atlarıyla ünlüdür (Kazancıoğlu, 2001: 12). Hara’ nın 1865 yılında ‘Sultansuyu Çiftlikatu Hümayun’ adı ile kurularak o zaman ordunun binek at, keçe, yapağı vb hayvansal ürün ihtiyaçlarını karşılama görevini 1908 yılına kadar sürdürmüştü. Çeşitli dönemlerde sekteye uğrasa da 1928 yılında ‘Sultansuyu Harası’olarak kuruldu. Hala aktif olarak at yetiştiriciliği devam etmektedir (gezgince.com). Bu at figürleri, bölgenin hayvancılık ve at yetiştiriciliği kültürüne gönderme yapar.

Logonun alt bölümünde çizgisel olarak resmedilmiş yukarı doğru ay motifi ve logonun en üst bölümünde beş köşeli yıldız Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil eder.Alt bölümde ay motifinin içinde tipografik öge olarak kurumsal ismi taşıyan modern, sans-serif tipografiden oluşmuş "Akçadağ Belediyesi" ifadesi bulunmaktadır. Yazısı modern sans-serif bir font ile yazılmış. Bu, okunabilirlik açısından oldukça başarılı bir tercih. Harfler kalınlık ve yükseklik bakımından dengeli. Özellikle “ç” ve “ğ” harflerinin özel karakteristik detayları korunarak tasarımda çağdaş bir duruş sergilenmiş. At figürlerinin arasında beyaz alan üzerinde logonun

merkezinde yer alan tarih, belediyenin köklü geçmişini vurgular. Tarihsel bağlamı güçlendiren önemli bir detaydır.

At figürlerinin üstünde yapı görseli bir hisar, kale ya da şehir suru olarak yorumlanabilir. Fakat resmedilen görsele uygun Akçadağ ilçesinde tarihi eser bulunamamıştır. Bu yapının Levent vadisinde bulunan seyir terası olabilir. Levent vadisi jeolojik deformasyonlar sonucu meydana gelmiş doğa harikası bir yerdir. Vadi son derece ilginç jeolojik oluşumlar, uçurumlar ve duvar kısımlarında kaya kabartmalarının hâkim olduğu yüzlerce mağarayı da içerisinde barındıran bir bölgedir. Düz bir kaya bloğunun üzerine inşa edilen seyir terası 104 m yüksekliğinde olup gözlem terasının 8,5 m mesafesi boşluğa uzanan, çelik konstrüksiyon ve cam ile inşa edilmiştir(gezgince.com). İki at figürünün arasında alt bölümde sütunlu bir yapı görseli bulunmakta. Tarihi değerlere geçmişe atıfta bulunulmadır.

Görsellerin bulunduğu yer yuvarlak daire içine alınarak kayısı formuna benzetilmiş ve en üste yıldızın altında sağa ve sola doğru bakan yapraklar yerleştirilmiş. Bu yapraklar bölgenin coğrafi işaretli ürünü olan kayısıyı temsil etmektedir.

Logo tek renkli (monokrom) lacivert tonlarında tasarlanmıştır. Tek renkli oluşu birçok kullanım alanında kolaylık sağlar ve sadeliğiyle öne çıkarır. Ciddiyet, güvenilirlik ve kurumsallık hissi uyandırır. Belediye kurumları için oldukça uygun bir tercihtir. Geleneksel ve modern tasarım anlayışının bir arada iyi bir denge ile kullanıldığı Akçadağ Belediyesi logosu, simgesel yoğunluğu yüksek, tarihi ve kültürel değerleri ön plana çıkaran, aynı zamanda modern kurumsal görsel kimliğe uygun şekilde tasarlanmış bir belediye logosudur. Yalnızca yerel öğeleri değil, aynı zamanda evrensel tasarım prensiplerini (dengeli kompozisyon, netlik, çoklu kullanıma uygunluk) de içinde barındırması, başarılı bir kurumsal tasarım örneği olduğunu gösterir.



Görsel 6. Arapgir Belediyesi Logosu

Arapgir Belediyesine ait olan logo, dairesel bir forma sahiptir. Sade bir şekilde tasarlanmış olan logoda görsel olarak sadece stilize edilmiş üzüm görseli bulunmaktadır. Bu görsel 2008 yılında tescil edilen Arapgir'in coğrafi işaretli ürünü Köhnü üzümüdür. Üzüm tanelerinin rengi mavimsi bir siyahı andırır (Tapan,2023: 50). Logoda ise, zemin rengi olarak kırmızımsı mor renk tercih edilmiştir. Bunun nedeni Arapgir'in ikinci önemli coğrafi işaretli ürünü olan Mor Reyhana atıfta bulunmaktır. Arapgir Mor Reyhanın da renk olarak koyu mor renk hâkimdir. Çiçeklerinin kupa yaprakları mor, bordo ve koyu yeşil renktedir. Bu bitki Arapgir yöresine özgü bir bitkidir. Arapgir

yöresi dışında yetiştirilen reyhanların kendine özgü olan rengini kaybettiği tadının da değiştiği görülmüştür. Logoda yer alan 'Arapgir' yazısında stilize edilen üzüm görseline uygun olan Glide yazı fontu tercih edilmiştir. Yazının altında dairenin içinde alt bölümünde yer alan '1888' tarihi yer almakta. Bu da Belediyesi'nin Cumhuriyet öncesi dönemde kurulmuş köklü bir kurum olduğunu gösterir. Logonun alt bölümünde 'ARAPGİR BELEDİYESİ' yazısı yer almakta fakat bu yazı karakterinde farklı olarak serifli yani tırnaklı yazı tercih edilmiştir.

Logo tasarımı ilçenin çok eski tarihe dayanmasına rağmen tarihi değerlere yer verilmemiştir. Logo, Arapgir ilçesinin tarımsal zenginliğini modern bir tasarımla temsil etmektedir.



Görsel 7. Arguvan Belediyesi Logosu

Malatya'nın Arguvan ilçesine ait logoda dairesel bir yapı tercih edilmiştir. Logonun ortasında bir dünya küresi ve üzerinde Arguvan'la özdeşleşmiş bağlama görseli bulunmakta. Tipografik öğeler 'ARGUVAN' ve 'BELEDİYE' yazısı dünya küresinin etrafını saracak şekilde dairesel olarak yerleştirilmiştir. Serifsiz yazı karakteri tercih edilmiştir. 'ARGUVAN' yazısı punto olarak daha büyük kullanılmıştır. Logoda Arguvan'ın en önemli kültürel değeri olan saz ön plandadır. Çünkü Arguvan denince akla ilk gelen "Arguvan türküleri" dir. Söyleniş tarzı olarak kolay, sözleri basit ve anlaşılır olması, konuları güncel hayattan duygulu, güçlü ifadeler içermesiyle Anadolu halk türküleri arasında önemli bir yere sahiptir. Ayrıca her yıl Temmuz ayında türkülerin şiirlerin okunduğu 'Uluslararası Arguvan Türkü Festivali' düzenlenir.

Tarihine bakacak olursak : Malatya'ya 72 kilometre uzaklıkta olan Arguvan en eski yerleşimin Bakırtaş Çağında başladığı, eski Tunç, Hitit, Roma ve Bizans devirlerinde devam ettiği

bilinmektedir. Doğuda Arapgir, batıda Hekimhan, kuzeyde Sivas ile Divriği ilçesi, güneyde Malatya ve Elâzığ topraklarıyla çevrilmiştir. Malatya'nın ilçeleri arasında en az nüfusa sahip olan Arguvan engebeli bir araziye sahiptir (Haşhaş, İmik ve Aydoğdu, 2015; <https://malatya.ktb.gov.tr/TR-58270/arguvan.html>).



Görsel 8. Darende Belediyesi Logosu

Darende Belediyesi logosu, dairesel formda tasarlanmış Malatya'nın tarihi, kültürel ve doğal zenginliklerini yansıtan oldukça zengin görsel ve semgesel öğeler içermektedir. Logo sol üstte yer alan semgesel yapı, Osmanlı ve Selçuklu döneminden günümüze ulaşan Darende'nin manevi ve kültürel sembollerinden olan Somuncu Baba Külliyesi görselidir. Darende, somut olmayan kültürel değerimiz olan inanç turizminin merkezidir ve bölgenin tasavvufi kimliğini temsil eder. Somut kültürel değerlerimizden olan Somuncu Baba, bölgenin manevi simgesidir; yerli ve yabancı ziyaretçiler için dini ve kültürel merkezdir.

Arka planda yer alan kırmızı tonlardaki dağ ve kaya figürleri, Darende'nin çevresini saran kanyonlar ve dağlık yapıyı simgelemektedir. Logoda yukarıdan dökülen şelale Günpınar Şelalesini, öndeki mavi su Tohma çayını temsil etmekte. Su, doğanın can damarı olarak bereketi ve ilçenin ekoturizm potansiyelini simgeler.

Logo sağ alt köşesinde yuvarlak kemerli bir yapı vardır; bu, Darende'nin Zengibar Kalesini simgesi olabilir veya ilçede bulunan 14 kuleden oluşan Isaura Kenti surlarını (Tapan, 2023: 461) temsili de olabilir. İlçenin Osmanlı öncesi ve sonrası tarihine işaret eder. Logonun ön planında üç adet kayısı meyvesi yer almakta. Kayısı Malatya'nın ve Darende'nin ekonomik temelini oluşturan en bilinen tarımsal üründür. Logonun orta bölümünde sağ tarafta tarihi taş yapılar yerleştirilmiş ve bölgenin tarihi mimarisini temsil etmekte.

Logonun üst kısmında yarım daire şeklinde tırnaklı, büyük puntolarla 'DARENDE BELEDİYESİ' ve en alt ortada '1923' yılı yazısına yer veriliyor.

Darende Belediyesi logosu, ilçenin doğal güzelliklerini, tarihî zenginliklerini ve manevi kimliğini bütüncül biçimde yansıtır. Kayısı ve Tohma Çayı gibi somut değerler; Somuncu Baba'nın manevî mirası gibi soyut değerlerle dengelenmiştir. Hem gelenek hem de doğa ile güçlü bir bağ kuran bu logo, Darende'yi inanç, doğa ve kültür üçgeninde tanımlar.



Görsel 9. Doğanşehir Belediyesi Logosu

Doğanşehir Belediyesi logosu hem modern tasarımı hem de yerel değerleri simgeleyen

öğeleriyle dikkat çeken, zengin anlam katmanlarına sahip bir logodur. Logonun üst kısmında somut kültürel değerlerinden biri olan kale silueti yer almakta ve ortasında 1946" yazmakta bu tarih Doğanşehir'in belediye oluş tarihidir. Kale figürü, tarihi savunma yapılarının sembolü olarak bölgenin geçmişteki stratejik önemini vurgular. Doğanşehir ve çevresi, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Kale figürü, bu tarihsel mirası temsil eder. Yerleşimin tarihsel derinliğine işaret eder. Somut kültürel değer olarak kale ve 1946 figürü tarihsel aidiyet, geçmişe bağlılık ifade eder. Tarihsel belleğimizi oluşturur.

Kale figürünün iki yanında açılan kaleyi saran mavi ve yeşil kanat benzeri figürler yer almaktadır. Kanat formu özgürlük, yükseliş ve dinamizmi çağrıştırıyor. Yeşil renkle tarımı, doğayı, verimli toprakları mavi renk su kaynaklarını, gökyüzünü ve berraklığını temsil eder. Doğanşehir'in doğal kaynaklarına vurgu yapılıyor aynı zamanda ilçenin tarımsal potansiyelini gösteriyor.

Logonun alt kısmında belirgin şekilde kırmızı bir elma simgesi yer almakta. İlçenin somut kültürel bir değeri olan elma bölgenin en bilinen tarımsal ürünlerinden biridir. Elma doğurganlık ve bereketin sembolüdür.

Logoda yönü yukarı doğru altın rengi hilal ve yıldız yer almakta. Türkiye Cumhuriyeti'ni ve bağımsızlığı simgeler. Hilal şekli, içindeki tüm öğeleri kapsayan bir bütünlük ve koruma hissi uyandırır. Hilal, İslam kültüründe yaygın bir simgedir. Daire ve hilal formu, birlik ve beraberlik ruhunu simgeler.

Doğanşehir Belediyesi logosu; geçmişe bağlı, doğal zenginlikleriyle barışık, modernleşmeye açık bir ilçe profili çizer. Elma, kale, yıldız ve doğa figürleri; hem fiziksel gerçekliği (somut değerleri) hem de manevi değerleri (birlik, gelişim, tarih bilinci) dengeli biçimde yansıtır.



Görsel 9.1. Doğanşehir Belediyesi Yeni Logosu

Doğanşehir belediyesinin yeni logosunda ilçenin en çok bilinen ve Doğanşehir'in sembolü haline gelen Elma ve logoda deforme edilmiş bu elma figürü ile Ay yıldız hatırlatıcı silüetler bir arada Kurumsal kimlikte taşıyıcı unsur olarak kullanılmıştır. Yine logonun üst bölümünde elma yaprağı ve bu yaprak yukarı yönde çizilerek Doğanşehir'in yükselişi temsil eden bir yapı oluşturulmuştur. Yazı fontu olarak 'DOĞANŞEHİR' yazısında Trajan Pro Bold ve 'BELEDİYESİ' YAZISINDA İSE Trajan Pro Regular kullanılmıştır. Minimal bir tasarım ifade gücü yüksek, modern ve dinamik bir logo çalışması olmuş (dogansehir.bel.tr).



Görsel 10. Doğanlı Belediyesi Logosu

Doğanlı Belediyesine ait logonun merkezinde büyük bir nar figürü ve narın iç kısmını gösteren taneler yer alıyor. Nar figürü, Doğanlı'un önemli tarımsal ürünlerinden biri olduğunu gösterir. Aynı zamanda doğayla iç içe olan yaşam tarzını ve bölgenin tarım ekonomisine dayalı yapısını sembolize eder. Nar aynı zamanda bolluk, bereket ve birlik anlamına gelir. Nar, birçok Anadolu kültüründe bereketin, aile birliğinin ve çoğalmanın simgesi olarak kullanılır. Bu yönüyle yerel halkın geleneksel değerlerini ve sosyal yapısını da temsil eder. Geleneksel bir öge olan nar, modern ve sade bir grafik diliyle sunulmuş. Bu durum, geçmişle gelecek arasında bir köprü kurulmak istendiğini gösteriyor olabilir.

Narın tepe kısmında kırmızı renkle yazılmış "1932" ifadesi yer almakta. Bu, belediyenin veya ilçenin kuruluş yılına işaret etmektedir. 1932 yılı, Doğanlı'un köklü bir geçmişe sahip olduğunu ifade eder. Bu tarihî referans, ilçenin kimliğini vurgular.

Narın her iki yanında yapraklar yer alır. Doğanlı'un doğayla olan bağına temsil ediyor olabilir.

Logonun alt kısmında "T.C. DOĞANYOL BELEDİYESİ" yazısı sade ve güçlü bir fontla yazılmış. Büyük harf kullanımı resmiyet ve ciddiyet kazandırmaktadır.

Logoda Mor/kızıl tonları hâkimdir. Bu tonlar hem narı temsil eder hem de geleneksel ve yerel estetiği çağırıştırır. Renk seçimi hem sıcak hem de güçlü bir izlenim bırakıyor.

Doğanlı Belediyesi logosu, bölgenin doğal ve kültürel zenginliğini sade ama anlamlı simgelerle yansıtan başarılı bir tasarımıdır. Nar figürü üzerinden hem tarımsal üretimi hem de kültürel değerleri anlatırken; renk, tipografi ve figürlerle de güçlü bir görsel kimlik oluşturulmuştur.



Görsel 11. Hekimhan Belediyesi Logosu

Hekimhan belediyesine ait logoyu biçim ve kompozisyonuna baktığımızda simetrik ve

denge bir tasarım hakim buda kurumsal bir yapı algısı yaratıyor. Logonun dış çevresini bir kırmızı dişli çark şekli oluşturuyor. Çarktaki kırmızı renkle enerji, emek, üretim gücü ifade ediliyor. Bu, sanayi ve üretimi simgelemektedir. Orta kısımda, bir cevher (maden) parçası şeklinde kahverengi bir figür ve içinde bir madenci figürü kazma ile çalışıyor. Bu, Hekimhan'ın madencilik geçmişine ve demir cevheri ile özdeşleşmiş kimliğine gönderme yapar. Madencinin bulunduğu figür, taş şeklinde bir forma sahip ve bu da doğal kaynaklar ve yer altı zenginlikleri ile ilişkilendirilebilir. Figürün her iki yanında yukarıya doğru dikey biçimde yer alan şekiller ise birer kazma ya da maden girişini ifade ediyor olabilir. Stilize edilmiş harf formu aynı zamanda bu şekiller, "101" sayısını da ima ediyor olabilir (100. yıl sonrası için bir simge gibi).

"HEKİMHAN" modern, sans-serif ve sade bir fontla yazılmış. Bu, çağdaş bir belediye imajı yansıtıyor. "BELEDİYESİ" ifadesi koyu lacivert; güven ve kurumsal ciddiyet katıyor.

En altta yer alan "1920" yılı, belediyenin kuruluş yılını gösterir. Bu da logoya tarihsel derinlik kazandırır. Kırmızı çarkın alt kısmında çember şeklinde ve 1920 yazısının zemin renginde yeşil renk kullanarak doğaya, yaşama ve çevreye duyarlılığa atıfta bulunulmuştur.

Hekimhan, Malatya'nın maden potansiyeli en yüksek ilçelerinden biridir. Bu logo da, maden işçiliğini, tarihî madencilik faaliyetlerini ve ilçenin sanayi kimliğini sembolleştiriyor. "1920" yılı, Hekimhan Belediyesi'nin Cumhuriyet öncesi dönemde kurulmuş köklü bir kurum olduğunu gösterir. Logo, Hekimhan'ın endüstriyel ve tarihî kimliğini başarılı şekilde yansıtmaktadır. Renklerin ve sembollerin anlamı yerinde kullanılmış. Çağdaş yazı tipi ise geleneksel değerlerle modern yönetim vizyonunu birleştiriyor.



Görsel 12. Hekimhan Belediyesi Logosu

Logo, üstte yarım daire biçiminde bir yapı üzerine oturtulmuş dikdörtgene yakın bir zemin üzerine yerleştirilmiş. Yapı olarak neden bu şeklin kullanılmasının doğru olduğu tartışılabilir. Üst bölümde "KALE", alt bölümde ise "BELEDİYESİ" yazısı yer almakta. Hiyerarşik bilgi düzenini ve okunabilirliği sağlaması adına 'KALE' yazısı daha büyük fontlarla kullanılmış. Tipografik unsurlarda sans-serif bir yazı karakteri tercih edilmiş. Bu tercih, modern ve sade bir görünüm sağlamakta. Yazının büyük harflerle yazılmış olması da resmi ve kurumsal bir his yaratıyor.

Logonun merkezinde göl manzarası yer alıyor. Bu, Kale ilçesinin doğayla iç içe yapısına ve muhtemelen Karakaya Baraj Gölü'ne atıfta bulunuyor. Logonun tam ortasında yer alan göldeki yelkenli, tekne ve kuşlar ilçenin su sporları veya turistik potansiyeline işaret ediyor. Kuşlar doğallık ve huzur temasını destekliyor. Gölün iki yanında yükselen kayalıklar ya da dağlık alanlar da, Kale'nin coğrafi yapısına gönderme yapıyor. Arka planda yer alan açık yeşil

dağlar, bölgenin tarım ve doğa zenginliğini yansıtıyor. Logonun sol ve sağ üst köşelerde yer alan kayısı dalları Malatya'nın en dünyaca ünlü coğrafi meşhur ürünü olan kayısıyı simgeliyor. Hem ekonomik hem de kültürel bir simge olarak kullanılmıştır.

Logo, hem yerel kültürü hem de doğal güzellikleri ile doğa, tarım ve turizm potansiyelini etkili bir şekilde yansıtarak ilçenin kimliğini güçlü bir şekilde sunuyor. Temiz çizgiler, simetrik yerleşim ve sade renk paleti sayesinde kolay tanınabilir ve akılda kalıcı bir görsel kimlik oluşturulmuş. Grafik açıdan dengeli, semgesel yönü güçlü ve anlaşılır bir

tasarıma sahip. Fakat daha sadeleştirilebilirdi. Mevcut haliyle de amacına hizmet eden bir görsel yapı sunmaktadır.



Görsel 13. Kuluncak Belediyesi Logosu

Dairesel bir kompozisyona sahip olan Kuluncak Belediyesinin logosunun dış çevresinde alt bölümünde iki halka yer almaktadır. İç kısmındaki dairenin içinde '1972' tarihi ile belediyenin kuruluş tarihi yer almakta ve ilçenin tarihi kimliğini ve köklü geçmişine atıfta bulunuyor. Logonun üst bölümünde dairesele şekilde büyük harflerle sans-serif ve kalın puntolarla 'KULUNCAK BELEDİYESİ' kullanılmış. Bu da okunabilirliği artırıyor ve güçlü bir kurumsal ifade sağlıyor. Yazının dairesele yerleşimi, klasik armavari düzenlemeyle uyumludur.

Logonun içerisinde soyut, dinamik bir biçim olan simgeler ve biçimsel öğeler bulunmaktadır. Logonun merkezinde yer alan biçim, Kuluncak Belediyesinin baş harfleri olan stilize edilmiş bir "K" ve "B" harfi var. Harfin keskin ve akıcı formu, hareketi ve dinamizmi yansıtarak çağdaş bir imaj oluşturmaktadır. Harfin alt sağ kısmında yer alan turuncu daire, yaprak ve sap ile birlikte bir kayısıyı temsil eder. Malatya'nın simgesi olan kayısıya doğrudan gönderme yapılmıştır. Bu öğe, yerel ekonomi ve kültürün bir yansımasıdır. Kayısı figürünün alt kısmında mavi eğri çizgiler bölgedeki doğal su kaynaklarını simgeler. Logoda hâkim olan renk lacivettir. Kurumsallık, güven ve resmiyet duygusu yaratır. Belediyeler için sık tercih edilen bir renktir.

Logo; soyut modern formlar ile yerel ve kültürel sembolleri birleştirerek dengeli bir yapı kurmuştur. Geleneksel bir kayısı figürünün, dinamik bir harf formuyla bütünleşmesi hem geçmiş hem de geleceği yansıtan bir görsel dil oluşturur.



Görsel 14. Pütürge Belediyesi Logosu

Yuvarlak formda tasarlanmış logonun merkezinde dağ figürü bulunmakta. Bu dağın Nemrut dağı olduğu dağ görselinin üstündeki heykellerden anlaşılıyor. Aynı zamanda Pütürge'nin dağlık ve engebeli coğrafi yapısını simgeler. İlçenin doğal yapısını yansıtan önemli bir unsurdur. Dağın arkasında güneşin doğuşu ya da batışı yer alıyor. Özellikle turistler tarafından görsel şölen olarak değerlendirilen güneşin doğuşu ve batışını izlemek için Nemrut dağına ziyaretler yapılmaktadır. İlçenin doğal güzelliklerini simgelemekte. Güneşin doğuşu veya batışı, kültürel olarak yeni başlangıçları, doğayla iç içe yaşamı, sükuneti temsil eder. Güneşin önünde, silüet şeklinde ağaçlar görülmektedir. Bu da ilçenin doğasına vurgu yapmakta. Dağın önünde de mavi bir su görülüyor ve su kaynaklarını simgeliyor. Logoda açıkça vurgulanan doğal yapılar, ilçenin ekoturizm potansiyelini de işaret eder. Logoda görsellerin en alt bölümünde Malatya'nın en meşhur ürünü olan kayısı meyvesi yer almakta. Pütürge ekonomisinin önemli bir parçasıdır. Bu somut kültürel değeri yansıtır. Ekonomik ve kültürel önemi büyük. Logoda "PÜTÜRGE BELEDİYESİ" ifadesi net biçimde yer almakta; bu da kurumsal aidiyeti sağlamlaştıır.

Pütürge Belediyesi logosu; ilçeye ait doğa, tarım ve tarihsel sembeleri bir araya getirmeyi hedefleyen bir çalışmadır. Doğayla iç içe, tarımsal üretime dayalı, köklü ve dirençli bir yaşam tarzını, hem doğal güzelliklerle hem de kültürel ve ekonomik sembollerle yansıtan bütüncül bir kimlik sunmaktadır. Logo anlam olarak zengin fakat tasarım açısından zayıf bir tasarımdır. Logo çok fazla öge içeriyor semboller sadeleştirilmeli aynı zamanda renk dengesi zayıf: Arka planla ön plan arasında belirgin kontrast eksikliği var, gözü yoran bir ton karışıklığı oluşmuş. Günümüzün sade, vektörel ve dijital uyumlu logo trendlerine göre revize edilmesi gerekir.



Görsel 15. Yazihan Belediyesi Logosu

Daire şeklindeki Yazihan belediyesine ait olan logonun merkezinde büyük bir kayısı meyvesi figürü yer alıyor. Malatya ve özellikle Yazihan, Türkiye'nin önemli kayısı üretim

merkezlerinden biri olduğu için bu figür, bölgenin tarımsal kimliğini yansıtır. Kayısının sağ tarafında bir buğday başağı yer almakta. Tarımın sadece meyvecilikle sınırlı olmadığını, tahıl üretiminin de önemli olduğunu vurgular. Somut kültürel değerlerinden Kayısı ve buğday figürleri, ilçenin tarıma dayalı ekonomik yapısını doğrudan yansıtır. Bu, Yazıhan halkının geçim kaynaklarını ve günlük yaşam biçimini gösterir.

Kayısı figürünün önünde at binmiş bir figür bulunuyor. Bu figür tarihî Türk kültürünü, göçebe gelenekleri ve kahramanlık temasını çağırıştır. Aynı zamanda Yazıhan'ın ismindeki "yazı" (yayla, ova) kelimesiyle bağlantılı olarak göçebe kültürün etkilerine gönderme yapabilir. Soyut Türk-İslam kültür mirasının göstergesi olarak Atlı figür, kahramanlık, mücadele ve Türk tarihindeki alp/bozkır savaşçısı imajını çağırıştır. Göçebe geleneklerden gelen kimliğe vurgu yapılmaktadır.

Alt zeminde Anadolu halı motiflerini andıran bir desen yer alır. Bu motif, bölgenin el sanatları, kültürel mirası ve estetik anlayışıyla ilişkilidir. Halı/kilim motifi hem bölgenin somut kültürel mirası (dokuma sanatı) hem de estetik ve geleneksel değerlerinin sembolüdür. Bu, aile yapısı, ev yaşamı ve kadın emeği gibi sosyokültürel öğeleri temsil eder.

Logoda renk olarak, Turuncu, sarı ve yeşil doğallığı, tarımı ve sıcaklığı temsil ederken; Mavi çerçeve güven, açıklık ve resmiyeti simgeler. Renk ve sembollerin modern grafik diliyle sunulması, ilçenin geleneksel değerlerle modern belediyeçiliği birleştirme vizyonunu simgeler.

Logonun çevresindeki mavinin alt kısmında '1990' tarih yazısıyla Yazıhan'ın belediye olduğu yıl belirtilmiş. Mavinin üst kısmında serifli (tırnaklı) yazı karakteriyle 'YAZIHAN BELEDİYESİ' yazısı bulunuyor. Yazıhan Belediyesi logosu, hem ekonomik faaliyetleri (kayısı, buğday) hem tarihî-kültürel kimliği (atlı figür, kilim motifi) hem de geleneksel yaşam tarzını sunar.

Sonuç

Malatya, köklü geçmişi, zengin yeraltı ve yer üstü kaynaklarıyla tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış bir ildir. Bu zenginlik ve çeşitlilik, büyük bir kültürel mirası da beraberinde getirmiştir. Kültür insanların geçmişten gelen maddi ve manevi şeylerin birikimidir. Kurumlarda özellikle kurumsal kimliklerinde görsel ve işitsel alanlarda bu kültürel öğeleri kullanarak hem bu değerleri geleceğe aktarırlar hem de tanıtımını yaparlar. Kurumsal kimliği en etkili yansıtan görsel unsurlardan biri de logodur. Logo kurumun görünen yüzüdür. Çalışma kapsamındaki Malatya Büyükşehir belediyesinin logosu ve Malatya'ya bağlı 13 ilçe belediyesinin logoları incelenerek logolara yansıyan somut ve somut olmayan kültürel değerler incelenmiştir.

Üç belediye hariç belediyelerin resmî web sitelerinde kurumsal kimlikleri hakkında bilgi bulunmuyor. Yapılan çalışmada incelenen logoların çoğunun tasarımcıları hakkında kayıt bulunamamıştır. Genel olarak logoda kullanılan görsellerin ne anlama geldiği araştırarak analizleri yapılmıştır.

Malatya'nın ve ilçelerinin tanıtımına vesile olan logoların tasarımında bölgeye özgü simgeler kullanıldığı görülmüştür. Araştırmaya konu olan belediyelerden sadece Yeşilyurt ve Kuluncak belediyesinin logosunda tarihi ve coğrafi işaretli ürünlerin somut görsellere yer verilmemiştir. Yeşilyurt belediyesinin logosunda sade ve simgesel yapısıyla; yeşil tonlar ilçenin

doğasına, mavi renkle suyuna turuncuyla kaysıya atıfta bulunulmuştur. Kuluncak Belediyesinin logosunda ise, Belediyenin baş harfleri ile tipografik bir düzenleme kullanılmış ve aynı zamanda Yeşilyurt belediyesi gibi renklerden yararlanılmıştır. Arapgir ve Doğanyol Belediyeleri logolarında ise sadece stilize edilmiş ilçelerinin coğrafi işaretli tarımsal ürünü görselini kullanmıştır. Hekimhan belediyesi logosunda yeraltı zenginliğine, Battalgazi belediyesi tarihi mimari yapı ve 8 köşeli yıldız figürüyle değerlerimize atıfta bulunulmuştur. Arguvan Belediyesine ait logoda dünya belediyciliğini temsilen dünya küresi ve Arguvan denince ilk akla gelen kültürel bir değer saz görseli kullanılmıştır. Büyükşehir belediyesine ait logoda ve diğer ilçelerin logolarının görsel özellikleri açısından; tarihsel süreç içerisinde süregelen, çoğunlukla Tarihi ve dini mimari yapılar, coğrafi işaretli tarımsal ürünler, doğa güzellikleri ve süslemelerinde kullanılan sembollerle bölgedeki yerleşim yerlerinin tarihini ve kültürünü yansıtmışlardır.

Bazı logolarda mesaj kaygısıyla birden çok öğeyi kullanmaları sanatsal ve grafiksel olarak bilinen değerlerin önüne geçmiştir. Fakat incelenen bütün logolar bölgenin sahip olduğu somut veya somut olmayan kültürel değerleri yansıtmışlardır. Amblem-logoları üzerine yapılan tespit ve değerlendirme çalışmasında hem grafik tasarım hem de sanat tarihi disiplinlerinden yararlanılmıştır. Bu araştırma belediyelere ait amblem-logolarının biçimlenmesinde kültür ve tarih olgularının belirleyici olduğunun gösterilmesi çalışmanın en önemli çıktılarından birini oluşturmaktadır. Kültür varlıklarının kentlerin marka değerinin artmasına etki ettiği görülmektedir. Logolarda çoğunlukla temsil edilen şey “istenen” değil de “olan”dan referans alınmıştır. Çalışmanın literatüre ve bölgenin tanıtımına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ambrose, G.& Harris, P. (2019). Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü (Çev: Bilge Barhana), 3. Basım, Literatür Yayınları: İstanbul.
- Atabey, Z. Ve Aktuğlu, I. K. (2020). Kurumsal Kimlikte Logo ve Amblem Tasarımlarının Değişim Süreci: Dünyanın En Değerli Markaları Üzerine Bir İnceleme, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (2); 73-92.
- Bayırlı, Ü. Ve Kılıç, E. C. (2022). Türkiye’deki Üniversitelerin Amblem Ve Logolarının Şekil, Renk Ve Bağlam Açısından İncelenmesi, *Sanat&Tasarım Dergisi*, 12 (2): 425-446 .
- Beyazıt, E. (2020). Kentlerin Anlam Arayışında Logoların Yeri Ve Büyükşehir Belediyeleri Logoları Üzerine Bir Tartışma (Bölüm), (Beşeri ve Sosyal Bilimlerde Kavramsal ve Uygulamalı Araştırmalar Edt: Furkan Çelebi) s: 148-172 Duvar Yayınları: İzmir.
- Dayanç Kıyat, G. B. ve Topal, M., “Şehir Markası Kavramı; Malatya’nın Markalaşması”, *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2019, 2/2: 371-406.
- Haşhaş, S., İmik, Ü. ve Aydoğdu, C. (2015). Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma, *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* / 75
- Heller, S. & Vienne, V.(2016). Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir (Çev: Bengisu Bayrak), 1. Basım, Literatür Yayınları: İstanbul.

- Karaalan, S. Ö. K. (1998). Türkiye İller Amblemi (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kazancıoğlu, H. (2001). Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Malatya (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenol, E. (2020). Logolarda kullanılan figürlerin coğrafi analizi: Giresun ili, ilçe belediyeleri örneği. *Turkish Studies - Social*, 15(4), 2141-2169.
- Yılmaz, M., Kınık, M., (2023). Futbol Kulüplerinin Amblem-Logolarında Yer Alan Somut ve Somut Olmayan Kültür Varlıkları, *Konya Sanat Dergisi*, 6, 150-166.
- Tapan, İ. (2023). Malatya ilindeki coğrafi işaretli ürünlerin değerlendirilmesi. *Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 41-64.
- Tarlakazan, B. E. Ve Tıngır, M. (2018). Selçuklu İzleri Taşıyan Kimi Belediye Amblemelerindeki Sembollerin Tarih, Kültür Ve Tasarım Açısından İncelenmesi, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE) XI-I*: 111-128.
- Yerkan, M. (2010). Türkiye'deki Üniversitelerin Amblemeleri (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Yeşilyurt Belediyesi : Yesilyurt.bel.tr/kurumsal/kurumsal-logo internet adresinden 24.04.2025 tarihinde alınmıştır.
- Akçadağ Sultansuyu Harası: gezgince.com/tr/gezinti/sultansuyu-harasi/ internet adresinden 30.04.2025 tarihinde alınmıştır.
- Yeşilyurt belediyesi logo yarışması'nın ilk aşaması geçildi: Milliyet.com.tr/yerel-haberler
- Malatya İl Kültür Turizm Müdürlüğü Arguvan: <https://malatya.ktb.gov.tr/TR-58270/arguvan.html> Doğanşehir belediyesi: dogansehir.bel.tr

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** Malatya Büyükşehir Belediyesi logosu 29.04.2025 tarihinde seeklogo.com/vector-logo internet adresinden alınmıştır .
- Görsel 2.** Battalgazi Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde Battalgazi.bel.tr/kurumsal-kimlik/ internet adresinden alınmıştır.
- Görsel 3:** Sekiz köşeli Yıldız : Tarlakazan, B. E. Ve Tıngır, M. (2018). Selçuklu İzleri Taşıyan Kimi Belediye Amblemelerindeki Sembollerin Tarih, Kültür Ve Tasarım Açısından İncelenmesi, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE) XI-I*: 111-128.
- Görsel 4.** Yeşilyurt Belediyesi logosu 29.04.2025 tarihinde yesilyurt.bel.tr/kurumsal/kurumsal-logo internet adresinden alınmıştır.
- Görsel 5.** Akçadağ Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde google.com/search

internet adresinden alınmıştır.

Görsel 6. Arapgir Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde arapgir.bel.tr/ internet adresinden alınmıştır.

Görsel 7. Arguvan Belediyesi Logosu 29.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Görsel 8. Darende Belediyesi Logosu 29.04.2025 tarihinde darende.bel.tr/ kurumsal-kimlik/ internet adresinden alınmıştır.

Görsel 9. Doğanşehir Belediyesi Logosu 30.04.2025 tarihinde seeklogo.com/ internet adresinden alınmıştır.

Görsel 9.1 Doğanşehir Belediyesi Yeni Logosu 30.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Görsel 10 . Doğanşol Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde doğanyol.bel.tr/sayfa/kurumsal-kimlik.html internet adresinden alınmıştır.

Görsel 11. Hekimhan Belediyesi Logosu 30.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Görsel 12. Hekimhan Belediyesi Logosu 30.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Görsel 13. Kuluncak Belediyesi Logosu Logosu 29.04.2025 tarihinde kuluncak.bel.tr/sayfa.php?id=44 internet adresinden alınmıştır.

Görsel 14. Pütürge Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Görsel 15. Yazıhan Belediyesi Logosu 28.04.2025 tarihinde google.com/search internet adresinden alınmıştır.

Doğuştan Görme Engelli Ressam Eşref Armağan'ın Sanatsal Varoluş Seruveni

Sevilay SARUHAN

Doç. Dr. Sena Sengir AYDIN

Özet

Eşref Armağan, 1953 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş, Türk bir ressamdır. Onu diğer ressamlardan farklı kılan özelliği, doğuştan görme yetisinin olmamasıdır. Buna rağmen Armağan, hiçbir formal eğitim almamasına rağmen küçük yaşlarda babasının desteğiyle hem kendi kendine okuma ve yazmayı öğrenmiş hem de resim yapmaya başlamıştır. Bu yönüyle dikkatleri üzerine toplayan Armağan, özellikle eserlerinde perspektif ve ışık-gölge kullanımıyla sadece yaşadığı bölgede değil, dünyada da isminden söz ettirmiştir. Görme yetisi olmadan geliştirdiği bu beceriler, Amerika Birleşik Devletleri'nde Massachusetts Eyaletinin Cambridge Şehrinde bulunan Harvard Üniversitesi ve Kanada'nın Ontario Eyaletine Bağlı Toronto Şehrinde bulunan Toronto Üniversitesi'ndeki bilim insanları tarafından araştırma konusu olmuştur. Armağan üzerinde yapılan çeşitli nörolojik araştırmalar sonucunda bir insanın, hiçbir görme yetisi ve deneyimi olmadan da zihinsel olarak dünyayı algılayabildiği tespit edilmiştir. Armağan, gerek sanat dünyasında gerekse bilimsel çevrelerde görülmemiş, benzersiz bir örnek olarak kabul görmüştür.

Bu araştırma da nitel araştırma yöntemlerinden biri olan fenomenoloji ve durum (Vaka) çalışması çerçevesinde ele alınmış; veri toplama araçlarından ise doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışma, bir bireyin alışılmışın dışında özel yeteneklerini keşfederek ve geliştirerek görülmeyeninde görülebileceğini gözler önüne sermeyi hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Eşref Armağan, Görme Engelli Ressam, Sanat.

The Artistic Journey Of Existence Of Eşref Armağan, A Congenitally Blind Painter

Abstract

Eşref Armağan, born in 1953 in Istanbul, is a Turkish painter. What sets him apart from other painters is that he was born without the ability to see. Despite this, and without any formal education, Armağan taught himself to read and write at a young age with the support of his father, and also began painting. This aspect attracted attention, and especially through his use of perspective and light-shadow techniques in his works, he gained recognition not only in his local region but also worldwide. The skills he developed without sight became a subject of research by scientists at Harvard University in Cambridge, Massachusetts, USA, and at the University of Toronto in Ontario, Canada. Various neurological studies conducted on Armağan concluded that a person can mentally perceive the world without any visual ability or experience. Armağan has been regarded as an unprecedented and unique example both in the art world and in scientific circles.

This research was conducted within the framework of phenomenology and case study, which are qualitative research methods; the document review method was used as a data collection tool. The study aims to demonstrate that by discovering and developing an individual's extraordinary talents, what is unseen can also be perceived.

Keywords: Eşref Armağan, visually impaired artist, art

Giriş

Bu bildiri de, 1953 yılında İstanbul'da doğuştan görme engelli olarak dünyaya gelen Eşref Armağan'ın, hayatına ve sanatsal yolculuğuna değinilecektir. Armağan'ın hayatı ve sanatı birçok dergi ve makale de yayınlanmış olup kayda değer bir yön taşımaktadır. Bu başarının nedenini ise Armağan, küçük yaşlarda babasının onu sanata yönlendirmesine bağlamaktadır. Küçük yaşta şahsına münhasır kalemle kağıt üzerine çizimler yaparak başladığı sanat yolculuğunu, daha sonra bu tekniğini tuval üzerine akrilik boya ile devam ettirerek

sürdürmüştür. Eserlerini, objelerin dokularını tanıyarak oluşturup, renklerini ise kendine özgü bir sıralama ile tanımlayarak icra etmektedir. Bu yönüyle ün kazanan Armağan, Amerika'daki nöroloji alanında uzman kişilerce bizzat araştırmanın kaynağı haline gelmiştir. Bu nedenle uzman kişilerce, İtalya'nın eşsiz eserlerinden biri olarak kabul edilen 1413 yılında inşa edilen Rönesans'ın en önemli yapıtlarından Filippo Brunelleschi'nin Dhorma'sının resmedilmesi istendiğinde, birebir aynısını resmetmesi sonucunda alkışları üzerine toplayarak tarihe adından söz ettirmiş ve alışılmışların dışına çıkarak ilham kaynağı olmuştur.

Bu araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi sıralı yöntemler kullanıldığından nitel araştırma yöntemi kapsamına girmektedir. Nitel araştırma yöntemi olarak da insanların belirli bir kavramla ilgili duygu ve düşüncelerini anlamaya yönelik ifadelerini inceleyen yaklaşım olan fenomenoloji yöntemi kullanılmıştır (Tekindal & Uğuz Arsu, 2020). Araştırmamızda, Eşref Armağan'ın hayatı, sanatsal teknikleri ve ulusal tanınırlığı ele alınmıştır.

Eşref Armağan

Eşref Armağan bin dokuz yüz elli üç yılında İstanbul'un Fatih ilçesinde yüzde yüz görme engelli olarak dünyaya gelmiştir. Armağan, görme engelini 4-5 yaşlarına geldiğinde babasının sık sık yaptığı ikazlar üzerine fark etmiş; neden yalnızca kendisini uyardığını sorunca, babası bu doğrultuda görme engelli olduğunu ona açıklamıştır. Yaşadığı dünyayı merak eden Armağan, küçük yaşlarda eline geçen her şeyin ne olduğunu gören kişilere sorup kabartma resimlerine dokunarak anlamaya çalışmıştır. Bu konuda ise en büyük destekçisi babası olmuştur (Adar, 2017). Eşref Armağan'ın babasının okul müdürünü tanıması sayesinde, Eşref Armağan'ın isteği doğrultusunda altı yaşında okula gitmeden okula yazılmıştır. Dolayısıyla okuma ve yazmayı kendi kendine öğrenmiş, sanatsal hayatı da babasının destek çıkmasıyla başlamıştır. (Miebox, 2024). Henüz on iki yaşındayken, kelebek çizmek isteyen Armağan, babasının kitaptan kelebek modelini kesip renkleri sırasıyla ezberletip kağıda aktarmasını sağlaması, tekniğinin oturmasının başlangıcını oluşturmuştur. Resmin temel kurallarından biri olan perspektif, ışık ve gölge gibi zor etmenleri, çevresindeki kişilerin ve en çok da babasının yol göstermesiyle, koyu renge beyaz ekleyerek renkler arasındaki geçişleri oluşturup gölgelendirmeyi resimlerinde başarılı bir şekilde aktarabilmiştir.

Armağan, 1994 yılında, otuz yıl önce evlenip Türkiye'ye yerleşen Joan Eröncel adlı Amerikalı bir kadınla karşılaşmasının, hayatında bir dönüm noktasını başlattığını belirtmiştir. Joan Eröncel, Armağan'ın eserlerine büyük bir hayranlık duymuş ve onun dünyaca üne sahip olmasını sağlamıştır (Armağan, t.y.).

Eşref Armağan ile yaptığım röportajda edindiğim bilgilere göre, Eşref Armağan: "Benim amacım ressam olmak değil, yaşadığım dünyayı tanımaktı," şeklinde, aslında sanatı dünyayı tanımada bir araç olarak kullandığını ifade etmiştir. Armağan, yaşamını Ankara'da, tıpkı kendisi gibi görme engelli olan eşiyle birlikte mutlu bir şekilde devam ettirmektedir (Wikipedia, 2024).

Eşref Armağan'ın Sanatsal Hayatı ve Teknikleri

Doğuştan görme engelli olarak dünyaya gelen ressam Eşref Armağan, altı yaşında çizmeye başladığı resimler için kendine göre teknikler üretmeye başlamıştır. Önce kalemle kâğıt üzerine, on sekiz yaşında ise parmaklarını kullanarak, yağlı boya ile karton kâğıda resim

yapmaya devam etmiş ve ürettiği tekniklerini geliştirmiştir. Zaman içerisinde Armağan, görme engelini parmaklarını kullanarak ortadan kaldırmış, yağlı boyadan akriliğe geçerek tuval üzerine resim yapmaya başlamıştır. Görmeden yaptığı resimlerin gerçeklik boyutu Armağan'daki tutkunun daha da büyümesini sağlamıştır (Adar, 2017).

Eşref Armağan ile yaptığım röportajda edindiğim bilgiler doğrultusunda resimlerini objelere dokunarak oluşturduğunu öğrendim. Eşref Armağan'ın röportajındaki ifadelerine göre resimlerinin temel kaynağı dokunmaya dayanır. Ayrıca resimlerindeki renkleri oluştururken en önemli tekniği kendi özel renk kodlama yöntemidir. Bu yöntemi, kalemlerini sıralı olarak dizmesi ve sırasına göre kalemlerine verdiği renkler, onun hangi rengi ne zaman kullanacağını belirler. Eşref Armağan, daha önce verdiği bir röportajda, yaptığı resmin birinci aşamasını hayalinde başlattığını ifade eder. Neyi çizeceğini, yaratmak istediği obje veya şekilleri belirleyerek yapacağı resmin planını evvela zihninde tamamladığını belirtmektedir (Arttv, 2020). Amerika'daki nöroloji alanında uzman profesörler, Eşref Armağan'ın beyin fonksiyonlarının görmeden bir nesneyi dokunarak nasıl algılayıp resme döktüğü konusundaki çalışmaları, cisimleri algılayabilme yönündeki duysal önemi bizlere göstermektedir. Armağan'dan Rönesans'ın en önemli eserlerinden biri olan, İtalya'nın Floransa şehrinde 1413 yılında yapılan Felipo Brunelleschi'nin Dhorma'nın resmedilmesini istemesi sonucunda ortaya çıkardığı resmin orijinaliyle birebir aynı olması sonucu yaşanan şaşkınlığı, Dr. Kennedy'nin "Eşref Armağan, biraz önce tarihteki yerini aldı. Az önce Felipo Brunelleschi'yi, Rönesans üstadını alt etti. Şimdi, ilk olarak 600 yıl önce yaşanmış bir anı tecrübe ediyoruz. Bir sonraki tekrarıysa bugündür" (Arttv, 2020) sözleriyle bizlere aktarmaktadır. Ve bu başarısının kaynağını ellerini gözleri yapan duyularına borçludur. Eşref Armağan'ın görmeden yaptığı resimler her dâhîde olduğu gibi üstün bir zekâyı, var olan engeliyle engelsiz nasıl kullanılabileceğini göstermektedir (Adar, 2017).

İlk olarak kağıt üzerine kalemle çizimler yapmaya başlayan Armağan, on sekiz yaşında parmaklarını kullanarak kağıt üzerinde, ardından yağlı boya ile karton üzerine resim yapmaya devam etmiş ve bu süreçte tekniklerini geliştirmiştir. Zamanla görme engelini aşmak için parmaklarını kullanarak resim yapma yeteneğini ilerletmiş ve yağlı boyadan akriliğe geçerek tuval üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Görme engeliyle yaptığı resimlerin gerçeklik boyutunu başarıyla yansıtan Armağan, bu başarısının ardında yatan tutkusunun daha da güçlendiğini belirtmiştir (Adar, 2017).

Eşref Armağan ile yapılan röportajda edindiğim bilgilere göre, Armağan, resimlerini objelere dokunarak oluşturduğunu ifade etmiştir. Röportajındaki açıklamalara göre, resimlerinin temel kaynağı dokunmaya dayanmaktadır. Ayrıca, renkleri oluştururken kullandığı en önemli teknik, kendine ait özel bir renk kodlama yöntemidir. Bu yöntemi, kalemlerini sıralı bir şekilde dizerek ve her bir kaleme belirlediği renklerle hangi rengi ne zaman kullanacağını planlayarak uygular. Eşref Armağan, daha önce verdiği bir röportajda, yaptığı resmin ilk aşamasını zihninde tasarladığını ve çizeceği objeleri veya şekilleri belirleyerek resmin planını hayalinde tamamladığını dile getirmiştir (Arttv, 2020).



Amerika'daki nöroloji uzmanları, Eşref Armağan'ın beyin fonksiyonlarını ve görmeden bir nesneyi dokunarak nasıl algılayıp resme dönüştürdüğünü inceledikleri çalışmalarla, bu duyuşsal algılamamanın önemini gözler önüne sermiştir.

Bunun sonucunda Armağan'dan, Filippo Brunelleschi'nin Dhorma adlı mimarisini kendi geliştirdiği yöntemlerle dokunarak nasıl inşa edeceğini hem görmek hem de deneyimlemek için zor bir görev istenmiştir. Dr. Kennedy Armağan için *"Vaftizhane gibi son derece zor bir görev aldı. Tüm parçalarına dokunacak, onu çizecek, üç boyutun tamamını algılayacak ve bunları doğru yapacaktı. Eğer başarabilirse, bu adam olağandışıdır."* sözlerinde bulunmuştur (Arttv, 2020). Armağan'ın, Rönesans döneminin en önemli eserlerinden biri olan Felipo Brunelleschi'nin Dhorma adlı resmini, 1413 yılında İtalya'nın Floransa şehrinde yaptığı orijinal eseriyle birebir aynı şekilde yeniden çizmesi, büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Bu başarı, Dr. Kennedy'nin *"Eşref Armağan, biraz önce tarihteki yerini aldı. Az önce Felipo Brunelleschi'yi, Rönesans üstadını alt etti. Şimdi, ilk olarak 600 yıl önce yaşanmış bir anı tecrübe ediyoruz. Bir sonraki tekrarıysa bugündür"* (Arttv, 2020) sözleriyle aktarılmaktadır. Armağan'ın bu başarısının kaynağı, ellerini ve gözlerinin yerine geçen duyularına dayanmaktadır. Eşref Armağan'ın görmeden yaptığı resimler, tıpkı her dâhide olduğu gibi, üstün bir zekânın engelleri aşarak nasıl yaratıcı bir şekilde kullanılabileceğini gözler önüne sermektedir (Adar, 2017).

Eşref Armağan'ın Uluslararası Tanınırlığı

Eşref Armağan'ın Türkiye'deki serüvenini dünyaya taşıyan adım, Joan Eröncel adlı Amerikalı bir kadınla tanışmasıyla başlar. Joan'ın Eşref Armağan'ın eserlerine duyduğu

hayranlık, Joan'ı Armağan adına bir şeyler yapmaya sevk etmiştir. Armağan, Joan'ın onun için açtığı farklı kapıların onun gelişimine sağladığı katkılarla hayatını Joan'dan önce ve Joan'dan sonra olarak ikiye ayırmıştır. Armağan'ın Joan'la yollarının kesişmesi sanat hayatında dünyaca üne kavuşmasında dönüm noktası olmuştur (Adar, 2017). Joan'ın Armağan'ı dünyaya tanıtması sonucunda yalnızca sanat alanında değil tıp dünyasında da merak konusu olmasını sağlamıştır. Harvard Üniversitesinin nöroloji bölümünde görev yapan profesörler, Armağan'ın görme engeli sonucunda geliştirdiği yöntemle dokunarak resmetme özelliğini merak etmiş ve bu yönde görmeden beyin fonksiyonlarının ona nasıl yardımcı olabildiğini incelemek istemişlerdir. İncelemelerin sonucu beyinde cisimleri algılama ile ilgili bölümde objeye dokunduğunda hareketlilik olduğu gözlenmiştir (Wikipedia, 2024).

Bilim dünyasının sanattaki görselliğin önemini kendine engel tutmaktan çıkartıp sanatını kişisel yetenekleriyle birleştirip çok ayrı bir dünyaya taşımıştır. Doğuştan görme engeliyle bilim dünyasının dikkatini çeken resim yapmış, imkânsız gibi görünen eserlere imza atmıştır. Armağan'ın resimleri, bilim dünyasının görmeyle ilgili kabullenilmiş kalıplarını yıkmış, farklı açılardan da değerlendirilmesine yol açmıştır (Arttv, 2020).

Eşref Armağan'ın sanat ve hayat öyküsü "Real Super Humans" adlı belgeselde ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Ayrıca "The Colors of Darkness" adlı ödüllü bir belgesele konu olup ünlü İngiliz bilim dergisi New Scientist'te hakkında makale yayınlanmıştır (Wikipedia, 2024).

Eşref Armağan'ın Bazı Eserleri

Eşref Armağan'ın yapmış olduğu bazı eserler aşağıda gösterilmiştir. Görsel 1 ve görsel 2'de Eşref Armağan'ın yapmış olduğu manzara resimlerine örnek verilmiştir.



Görsel 1



Görsel 2

Sanatçı, kurgusal anlamda da bazı eserler üretmiştir. Bu eserler ise görsel 3 ve görsel 4'te gösterilmiştir.



Görsel 3



Görsel 4

Eşref Armağan Peyzaj manzaralarının yanı sıra mimari yapıların bulunduğu eserlerde üretmiştir. Görsel 5 ve görsel 6’da bulunan bu eserler de gerek perspektif kullanımı gerekse yapıların oran orantısı başarıyla gözler önüne serilmiştir.



Görsel 5

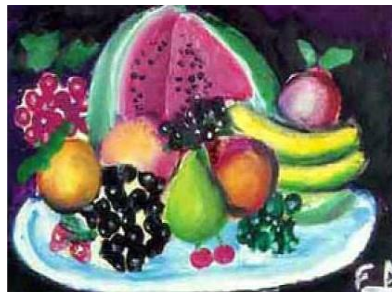


Görsel 6

Sanatçının yapmış olduğu eserlerde natürmortta dikkat çekmektedir. Bu tablolarındaki ön arka ilişkileri renk armonileri başarılı bir şekilde verilmiştir.



Görsel 7



Görsel 8

Sanatçı figüratif eserler de üretmiştir. Bunları mekân içerisinde kurgulamıştır. Mekân içerisinde kurgulanan figüratif çalışmalarından biri örnek olarak verilmiştir.



Görsel 9

Eşref Armağan’ın son çalışmalarından dikkat çeken bir resmi de Türk Uçak Sanayii Anonim Ortaklığı (TUSAŞ), tarafından üretilmiş olan KAAN isimli Türkiye Cumhuriyeti savaş uçağıdır. Görsel 10’da sanatçı bu uçağı gökyüzünde uçarken tasvir etmiştir.



Görsel 10

Yöntem

Araştırmada kullanılan yöntem türü nitel araştırma yöntemidir. Nitel araştırma yöntemi genellikle görüşme, söylev analizi, gözlem, doküman inceleme gibi veri toplama toplama tekniklerini aracı tutar. Bununla beraber, kapsayıcı bir bakış açısına sahip olan, insana dair algı ve hadiselerin doğal ortamında ve sosyal realitede tüm ayrıntılarını derinlemesine incelemesini sağlayan ve farklı disiplinleri bütünleştiren bir araştırma modeli olarak da kayda geçer (Baltacı, 2019). Nitel araştırma yöntemlerinden ise fenomenoloji yöntemi kullanılmıştır. Fenomenoloji yöntemi kökeni bakımından adını fenomen kelimesinden türetmiştir. Yunan literatüründe fenomen (phenomenon), görünüm anlamına gelmekte olup Husserl bu kavramı ‘‘Görünen ile görünen nesne arasındaki temel bağlantı nedeniyle çift manalıdır.’’ Şeklinde ifade etmektedir. İki anlama gelen fenomenin ilki, gerçekte var olan dış ortamın ve bu ortamın sezgilerimizle, özellikle de görerek algılayabildiğimiz bir olgudur. Bir diğer anlamına gelecek olursak, henüz açığa kavuşturamadığımız veya anlamlandıramadığımız eşi benzeri olmayan bir etmendir (Yalçın, 2022). Veri toplama araçlarından ise var olan belge ve kayıtların incelenmesiyle oluşturulan doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi, belli bir amaca yönelik olarak kaynakları arama, inceleme, not çıkarma ve değerlendirme süreçlerini içermektedir. Başka bir şekilde ifade edecek olursak doküman analizi, birincil araştırma verisi olarak farklı yazılı metin türlerini toplamak, incelemek, sorgulamak ve analiz etmek sürecidir. Özetleyecek olursak, inceleme alanı hakkında başka kişi ya da kurumlar tarafınca yazılıp çizilmiş, hazırlanıp oluşturulmuş bir çok belge, yazı veya kalıntının derlenmesi ve incelenmesi verilerin analizi olarak geçerli sayılmaktadır (Sak, Şahin Sak & Öneren Şendil, 2021).

Sonuç

Eşref Armağan, babası tarafından desteklenerek objelere dokunarak eğitim almadan resim dünyasında tanınmaya başlamıştır. Doğuştan görme yetisi olmadan resim yapan Eşref Armağan, bu yönüyle bilim dünyasının dikkatini çekmiş ve çeşitli araştırmalara konu olup dergi ve makalelerde yerini almıştır. Bu konudaki genel merak konusu ise görmeden resimlerini yalnızca dokunarak objeleri nasıl şekillendirdiği ve nörolojik olarak beyninin ona nasıl destek sağladığıdır. Bu doğrultuda Armağan’ın engeli üzerine yapılan incelemeler sonucunda görülmüştür ki engeline rağmen dokunma ve duyuşsal yetenekleriyle ortaya koyduğu çalışmalarla bize resim sanatının görmeden de yapılabileceği gösterilmektedir. Kendine has yöntemleri ve geliştirdiği teknikler sayesinde, bilim dünyasında eşsiz kabul edilen resimleri başarıyla yapmaya başlamış ve yapılan bazı analizler sonucunda sanat dünyasının tek örneği olarak kabul görmüştür. Armağan, resim yapım aşamasındaki geleneksel yöntemlerin dışına çıkmış olup gözlerini kullanmadan ve hayatı boyunca görmeden sadece parmak kullanarak

resim yapılabileceğini bilim ve sanat dünyasına kabul ettirmiştir. Bu yönüyle kalıplaşmış geleneksel yöntemleri bir tartışma konusu haline getirmiştir.

Kaynakça

Tezler

Şenocak, G. (2021). *Sonradan Görme Engellilik Deneyimine Sahip Bireylerin Psikososyal Yaşam Süreçlerinin Ekolojik Yaklaşım Çerçevesinde İncelenmesi* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.

Akademik Makale

Adar, S. (2017). Görme engelli ressam Eşref Armağan'ın resimlerinin sanatsal nitelikler açısından değerlendirilmesi. *The Journal of Academic Social Science*.

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>

Erkazan, E.(2024). *Görme Enellilik ve Mekan Denkleminde Evrensel Tasarım Perspektifinden Akıllı Ev Yaklaşımları* (Yayınlanmış yüksek lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227–250. <https://doi.org/10.33400/kuje.843306>

Tekindal, M. T., & Uğuz Arsu, S. (2020). Nitel araştırma yöntemlerinden fenomenoloji: Hemşirelik alanı örneği. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5(2), 149–154. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1355632>

Yalçın, H. (2022). Bir araştırma deseni olarak fenomenoloji. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 213–232. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2864502>

Web Sayfası

Armağan. E. (t.y.). Eşref Armağan Resmi Web Sitesi. <http://www.esrefarmagan.com>

ARTtv. (2020, 3 Kasım). Parmaklarıyla gören ressam – Eşref Armağan. <https://www.arttv.com.tr/sanaticilar/diger/parmaklariyla-goren-ressam-esref-armagan>

Baş, A. (2021). Bakmadan gören adam: Eşref Armağan. *Çaydan-lık Dergisi*, 9. sayı. Rize İl Milli Eğitim Müdürlüğü. <https://rize.meb.gov.tr/rista/caydanlik-dergi.asp?d=oku&id=4493>

Ekşi Sözlük. (t.y.). *Eşref Armağan*. <https://eksisozluk.com/esref-armagan--907730>

Blog Yazısı

Akyürek, Z. D. (2024, Temmuz 9). 8 milyarda tek, parmaklarıyla görüyor! Harvardlı uzmanları şaşkına çeviren Türk. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/pembelar/8-milyarda-tek-parmaklariyla-goruyor-harvardli-uzmanlari-saskina-ceviren-turk-7122950>

Anadolu Ajansı. (2017, Mayıs 10). *Ressam Eşref Armağan metro kullandı*. <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/ressam-esref-armagan-metro-kullandi/815546>



ANSİAD. (2016, Şubat 11). *Parmak uçlarıyla gören adam: Eşref Armağan*. Antalya Sanayici ve İş İnsanları Derneği.
https://www.ansiad.org.tr/index.php?goto=icerik&item_idx=1180

Faruk Demirbağ Ortaokulu. (2022, Kasım 11). *Eşref Armağan*.
https://farukdemirbagortaokul.meb.k12.tr/icerikler/esref-armagan_13420983.html

Kay, M. (2021, Ocak 23). *Parmak uçlarıyla gören adam: Eşref Armağan*. UluBAT Blog.
<https://blog.ulubat.org/index.php/genel/parmak-ucularıyla-goren-adam-esref-armagan/>

MIEBOX. (2024, 21 Ekim). Hiç görmediği dünyayı hobisiyle değiştiren ressam Eşref Armağan. <https://www.miebox.com/blog/hic-gormedig-i-dunyayi-hobisiyle-degistiren-ressam-esref-armagan>

Volvo Car Turkey. (2009, Aralık 29). *Görme engelli ressam Eşref Armağan'ın Volvo S60 resmine eBay tarihindeki en yüksek başış fiyatı verildi*.
<https://www.media.volvocars.com/tr/tr-tr/media/pressreleases/31421>

Yenidoğan, E. S. (2025, Mayıs 5). *Doğuştan görme engeli olan ünlü ressam Eşref Armağan'ın gerçekçi çizim yeteneği sizi de büyüleyecek*. Onedio.
<https://onedio.com/haber/dogustan-gorme-engeli-olan-unlu-ressam-esref-armagan-in-gercekci-cizim-yetenegi-sizi-de-buyuleyecek-1289712>

Aksiklopedik Madde

Wikipedia. (2025, 24 Nisan). Eşref Armağan.
https://tr.wikipedia.org/wiki/E%C5%9Fref_Arma%C4%9Fan

Toplum ve Sanat Arasındaki Diyalektik İlişki: Pandemi Dönemi Kültür Üretimi ve Değişen Sanat Tarihi

Yüksek Lisans Öğrencisi, Neslihan AVCI

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, neslihanavci@hotmail.com

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
ezgi.tokdil@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2701-0842

Özet

Bu çalışma, toplumsal değişim ile dil arasında kurulan karşılıklı ilişkiyi, salgın hastalıkların sanat üretimine etkisini ve özellikle koronavirüs (Covid-19) salgınının sanat tarihi üzerindeki yansımalarını çok yönlü bir bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Pandemilerin yalnızca biyolojik bir kriz değil, aynı zamanda bireylerin psikolojik ve duygusal refahı ile kültürel olgular üzerinde derin ve uzun süreli etkileri olan önemli tarihsel ve toplumsal kırılmaları temsil ettiği yaygın olarak kabul edilmekte; bu kırılmaların sanatsal üretim ve anlatı biçimleri üzerindeki dönüştürücü etkisi analiz edilmektedir. Sanatın, salgın dönemlerinde yalnızca olaylara tepki veren değil, aynı zamanda bu olayları estetik düzlemde yeniden inşa eden bir araç olduğu savunulmakta; sanatçının kriz zamanlarındaki tanıklık rolü ve sanatın kolektif hafıza üzerindeki etkisi vurgulanmaktadır. Bu bağlamda veba, kolera, İspanyol gribi ve yeni tip koronavirüs (Covid-19) gibi insanlık tarihinde derin izler bırakmış olan salgın hastalıkların, sanat eğitimi pratiklerinden sanatsal temsillere kadar uzanan geniş bir yelpazede toplumsal değişimden nasıl etkilendiği, pandeminin maske, eldiven, izolasyon ve sosyal mesafe gibi zorunlu gerekliliklerinin kültür alanında sembolik temsillere nasıl dönüştüğü ve bu sembollerin geçmişteki kültür üretimini nasıl ve hangi açıdan değiştirdiği analiz edilmektedir. Farklı tarihsel dönemlere ait çeşitli sanatsal örneklerde görülen metamorfoz süreçleriyle karakterize edilen yeni kültürel ortamda sanatsal anlatının dilsel ve görsel kodları üzerinden pandemiyle şekillenen yeni anlam evreni göstergebilimsel açıdan incelenmektedir. Gerçekleştirilen araştırma kültür üretiminin toplumsal kriz dönemlerinde salt bir estetik anlam üretimi değil, aynı zamanda toplumsal bir kayıt ve ifade biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü gösterirken pandemilerin hem bireysel hem de kolektif düzeyde bıraktığı izleri disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda toplum ve sanat arasında doğrudan bir ilişki olduğu, pandemi döneminin sanat tarihini biçimsel ve/ya düşünsel olarak değiştirip dönüştürdüğü tanımlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pandemi, Covid-19 salgını, Kültür üretimi, Değişen sanat tarihi, Göstergebilim

The Dialectical Relationship Between Society And Art: Pandemic-Era Cultural Production And Changing Art History

Abstract

This study aims to examine the reciprocal relationship established between social change and language, the impact of epidemics on art production, and especially the reflections of the coronavirus (Covid-19) pandemic on art history from a multifaceted perspective. It is widely accepted that pandemics represent not only a biological crisis, but also important historical and social ruptures with profound and long-lasting effects on the psychological and emotional well-being of individuals and cultural phenomena; the transformative impact of these ruptures on artistic production and narrative forms is analysed. It is argued that art is a tool that not only reacts to events during epidemics but also reconstructs these events on the aesthetic plane; the role of the artist as a witness in times of crisis and the impact of art on collective memory are emphasised. In this context, it is analysed how epidemics such as plague, cholera, Spanish flu and the new type of coronavirus (Covid-19), which have left deep traces in human history, have been affected by social change in a wide range from art education practices to artistic representations, how the mandatory requirements of the pandemic such as masks, gloves, isolation and social distance have turned into symbolic representations in the field of culture, and how and in what way these symbols have changed the cultural production of the past. In the new cultural environment characterised by metamorphosis processes seen in various artistic examples from different

historical periods, the new universe of meaning shaped by the pandemic through the linguistic and visual codes of artistic narrative is examined semiotically. The research aims to evaluate the traces left by pandemics at both individual and collective levels with an interdisciplinary approach while showing how cultural production functions not only as an aesthetic meaning production but also as a form of social recording and expression during periods of social crisis. In this sense, it is defined that there is a direct relationship between society and art, and that the pandemic period changes and transforms the history of art formally and/or intellectually.

Keywords: Pandemic, Covid-19 pandemic, Cultural production, Changing art history, Semiotics

Giriş

Tarih boyunca insanlık, savaşlar, salgın hastalıklar ve doğal afetler gibi büyük toplumsal kırılmalarla yüzleşmiştir. Bu tür dönemsel krizler, yalnızca biyolojik ve sosyopolitik yapıları değil, aynı zamanda kültürel üretimi, toplumsal belleği ve sanatsal ifade biçimlerini de köklü bir biçimde dönüştürmüştür. Antik çağlardan itibaren savaşların, kıtlıkların ya da pandemilerin ardından üretilen sanat eserleri, yalnızca yaşanan trajedilerin görsel belgeleri değil, aynı zamanda bireylerin içsel dünyalarını, kolektif travmaları ve dönemin ideolojik yapısını anlamlandırma çabalarının somutlaşmış biçimleri olmuştur. Bu bağlamda sanat, salt estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak toplumsal, kültürel ve politik bir tanıklık ve temsil aracına dönüşmüştür.

Ortaçağ Avrupası'nda veba salgınlarının ardından ortaya çıkan "danse macabre" (ölüm dansı) temalı resimler, hem ölümlülüğe dair dinsel metaforlar sunmuş hem de toplumun içinden geçtiği psikolojik sarsıntıyı görselleştirmiştir (Genç, 2011: 142-146). Benzer şekilde, I. ve II. Dünya Savaşları'nın ardından yaşanan kayıp, yıkım ve yabancılaşma hissi, ekspresyonist ve dadaist akımların öncülüğünde sanatın biçimsel yapısında da kırılmalar yaratmıştır. Savaş sonrası dönemde özellikle anıtsal anlatıların parçalanması, sanatçının bireysel varoluşla hesaplaşmasını görünür kılmış; bu süreçte sanat, varoluşsal sorgulamaların alanı haline gelmiştir (Çeşmeci, 2019: 29-30).

Tarihsel süreklilik içinde bu kriz temalarının en güncel yansıması, 2019 yılında başlayan ve küresel ölçekte etkisini gösteren yeni tip koronavirüs (Covid-19) pandemisiyle birlikte yeniden biçim kazanmıştır. Salgının bireysel ve toplumsal yaşamda yarattığı radikal değişim, sanat pratiği üzerinde de etkili olmuş hem tematik hem de biçimsel anlamda sanatın yeniden konumlanmasına neden olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan sanat eserlerinde maske, eldiven gibi nesneler; sosyal mesafe, karantina gibi zorunluluklar; yalnızlık, yabancılaşma gibi travmatik duygular güçlü göstergelere dönüşmüş ve dijitalleşme süreçleri sanatın yönünü ve temsil biçimlerini değiştirmiştir. Birçok sanatçının, daha önceki işlerine bu yeni sembolleri dahil ederek eserlerini yeniden ürettiği ya da var olan eserleri bu dönemin semiyotik izleriyle yeniden yorumladığı görülür. Böylece sanatın, pandeminin yarattığı kolektif deneyimi hem belgelediği hem de estetik düzlemde yeniden inşa ettiği tanımlanabilir.

Bu çalışmanın temel amacı, tarih boyunca yaşanan büyük toplumsal krizlerin özellikle savaşlar ve salgın hastalıkların sanat üzerindeki etkilerini incelemek, koronavirüs pandemisiyle birlikte ortaya çıkan yeni sanatsal yönelimleri ve temsil biçimlerini göstermektir. Bu bağlamda, geçmişte yaşanmış salgınların sanata yansımaları tarihsel bağlamda değerlendirilmekte, ardından pandeminin bireysel ve kolektif düzeyde yarattığı kırılmaların çağdaş sanat

pratiklerinde nasıl somutlaştığına ilişkin kanıtlar sunulmaktadır. Bununla birlikte pandemi sürecinde üretilen veya bu döneme uyarlanan seçili sanat eserleri göstergebilimsel yöntemle analiz edilerek, semiyotik düzlemde ne tür anlam yapılarına sahip oldukları çözümlenmektedir. Maske, eldiven, cam, beden, izolasyon ve tıbbi imgeler gibi göstergelerin; metafor, simge ve alegori düzeyinde ne tür anlam katmanları içerdiği tartışılmakta, bu çerçevede sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal belleğin, direnişin ve varoluşsal sorgulamanın aracı olduğu savunulmaktadır.

Toplumsal Değişim ve Kültürel Dil Arasındaki İlişki

Savaş olgusu, tarih boyunca sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmış, bu süreçte ressamlar da birey olarak yaşanan olaylara kendi perspektiflerinden yaklaşarak sanatsal üretimlerine özgün yorumlar katmıştır. Savaşın yıkıcı doğası çoğu sanatçıda olumsuz tepkilere neden olmuş olsa da kimi sanatçılar bu yıkımı gerekli ya da kaçınılmaz görerek doğrudan ya da dolaylı biçimde savaş sürecine dahil olmuşlardır. Bazı sanatçılar tarihî belge niteliğinde eserler üretmek amacıyla savaşa katılırken, bazıları da doğrudan katılım göstermeksizin savaşın yarattığı etkiyi anlatma sorumluluğunu hissetmiştir. Ortaya çıkan eserler, dönemin tanıklığına dair güçlü imgeler sunmuş ve gelecek kuşaklara önemli görsel kayıtlar aktarmıştır. Savaşın bireysel ve toplumsal etkileri sanatçılar tarafından hem eleştirel hem de belgesel bir üslupla yorumlanmış; sanat, savaş karşısında bireyin duyarlılığını ve ifade biçimini yansıtan önemli bir araç olarak işlev görmüştür (Gündoğdu, 2018: 1).

Sanat tarihi, yalnızca estetik kaygılarla şekillenmiş bir alan olmaktan öte, toplumların geçirdiği tarihsel ve sosyolojik dönüşümlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Toplumsal yapıların değişime uğradığı, siyasal sistemlerin sarsıldığı veya teknolojik devrimlerin yaşandığı dönemlerde sanat üretimi de biçimsel ve içeriksel dönüşümler yaşamıştır. Bu bağlamda, tarihsel süreç içerisinde yaşanan büyük kırılma noktaları, sanatsal ifade biçimlerinin ve kültürel üretimin yönünü belirlemiş; sanatçılar, bu dönemlerde bireysel ve toplumsal deneyimlerin izini süren anlatılar geliştirmiştir. Fransız İhtilali'nin bireycilik, özgürlük ve duyguya vurgu yapan idealleri, Klasisizm'in akıl ve düzen temelli estetik anlayışına karşı yeni bir tepki olarak Romantizm'i doğurmuştur (Kara, 2010: 79-80). Dolayısıyla 1789 Fransız İhtilali'nin, yalnızca siyasal bir dönüşüm olarak kalmadığı, aynı zamanda sanat tarihinde de yeni bir üslup biçiminin doğuşuna zemin hazırladığı görülür. Bu dönemde sanatçılar, özgürlük, bireysel ifade ve ulusal bağımsızlık gibi temaları ön plana çıkarmış; duyguların ve coşkunun merkeze alındığı eserlerle dönemin ideolojik atmosferine katkıda bulunmuşlardır. Romantizm, Aydınlanma düşüncesinin yücelttiği akılcılığa ve bilimsel determinizme karşı, insanın içsel dünyasını, doğayla olan mistik ilişkisini ve bireysel özgürlüğünü vurgulamış; Fransız İhtilali'nin neden olduğu sosyal çalkantılar ve siyasal baskılar, sanatçıları geçmişe, özellikle de Ortaçağ'a ve doğaüstü olana duyulan romantik bir özleme sürüklemiştir. Bu anlamda, Romantizm hem politik hem de estetik düzlemde bir karşı-duruş hareketi olarak tezahür etmiştir.

Ayrıca, devrimin ardından gelişen Napolyon döneminin despotik yapısı ve Avrupa genelinde yayılan milliyetçi eğilimler, Romantik sanatçıların evrensel insani değerleri ve bireysel vicdanı merkeze alan eserler üretmesine neden olmuştur. Bu dönemde üretilen edebiyat ve sanat eserlerinde, trajediye, melankoliye ve kahramanlık figürlerine sıkça rastlanması,

dönemin ruhsal ve politik atmosferiyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle Victor Hugo, Alphonse de Lamartine ve Caspar David Friedrich gibi isimler hem devrimin ideallerini hem de sonrasındaki hayal kırıklıklarını sanatsal üretimlerine doğrudan yansıtmışlardır. Romantizm, bu devrimci dönemin duygusal ve düşünsel yansımalarını barındıran, bireyin içsel hakikatini yücelten ve modern sanatın temel taşlarını döşeyen bir sanat akımı olarak, Fransız İhtilali'nin kültürel izdüşümlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Söz konusu devrimin ardından Avrupa toplumunun karşı karşıya kaldığı radikal değişimler, sanatçıların insan doğasına, bireysel deneyimlere ve duyguların yoğunluğuna daha fazla yönelmelerine neden olmuştur. Devrimin "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" ilkeleri, yalnızca siyasi retorik düzleminde kalmamış, sanatsal üretimin temel meselelerini de dönüştürmüştür. Bu bağlamda, Romantizm'in merkezine yerleşen birey, artık tarihsel olayların edilgen bir figürü değil; duyumsayan, düşünen ve dönüştüren aktif bir öznedir (Gündoğdu, 2018: 4-7).

18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de başlayarak kısa sürede Batı Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi, yalnızca üretim biçimlerini değil, toplumsal yapıyı, yaşam tarzlarını ve dolayısıyla sanatın işlevini de köklü bir biçimde dönüştürmüştür. Bu süreçte yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, sanatçının hem öznesi hem de nesnesi olduğu yeni bir estetik duyarlılığın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan kentleşme, işçi sınıfının yükselişi, makineleşme ve doğa ile insan arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması, sanatın temalarını ve ifade biçimlerini de radikal biçimde etkilemiştir. Sanayi Devrimi'nin ardından doğa ile insan arasındaki organik bağın kopmaya başlaması, sanatçıları geçmişin pastoral ve idealize edilmiş doğa tasvirlerinden uzaklaştırarak yeni toplumsal gerçeklikleri konu edinmeye yönlendirmiştir (Yılmaz, 2010: 335-341).

Sanayi Devrimi, sanat tarihinde yalnızca teknolojik bir çağın başlangıcı değil, aynı zamanda estetik duyarlılıkların yeniden yapılandığı bir döneme işaret etmektedir. Toplumsal dönüşümün etkisiyle sanatçılar, yalnızca gözlemci değil, aynı zamanda bu dönüşümün eleştirmeni ve yorumcusu haline gelmiştir. Bu bağlamda, Sanayi Devrimi'nin sanat üzerindeki etkisi çok boyutlu olup, biçimsel, tematik ve kavramsal düzlemlerde önemli kırılmalara yol açmıştır (Uğurlu, 2008: 255-257).

20. yüzyılın başlarında meydana gelen I. Dünya Savaşı, yalnızca siyasi ve askeri bir kırılma değil, aynı zamanda sanat tarihinde de derin izler bırakan bir dönüm noktasıdır. Modern savaşın kitlesel yıkımı, teknolojik dehşeti ve insanlık tarihinde eş benzeri görülmemiş ölçekteki travmatik etkileri, sanatçılar tarafından estetik bir sorun olarak ele alınmış; sanat, bu dönemde bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek bir tanıklık ve hafıza aktarma aracı haline gelmiştir. Savaşın yol açtığı fiziksel ve psikolojik yıkım, sanatın hem biçimsel hem de içeriksel dönüşümüne zemin hazırlamıştır. I. Dünya Savaşı, sanatçılarda daha önce benzeri görülmemiş bir gerçeklik ve dehşet tasviri ihtiyacı yaratmış, özellikle Otto Dix ve George Grosz gibi Alman ekspresyonistleri, savaşın fiziksel tahribatını ve bireyin içsel çöküşünü çarpıcı bir biçimde betimleyen eserleriyle dönemin militarizmine karşı eleştirel bir duruş sergilemişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın sanat dünyasında doğrudan tetiklediği en radikal hareketlerden biri Dadaizm olmuştur. Zürih'te, savaşın yıkımına tepki olarak doğan bu avangart hareket, savaşın mantıksızlığını ve modern uygarlığın rasyonel ilerleme mitini yerle bir etmiştir. Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hannah Höch gibi Dada sanatçıları geleneksel estetik normlara, sanatın kutsallığına ve otoriter yapılar karşı çıkmış; kolaj, fotomontaj ve hazır nesne (ready-made)

gibi tekniklerle savaş sonrası parçalanmışlığı ve kimlik krizini kültür üretiminin merkezine yerleştirmiştir. Dolayısıyla I. Dünya Savaşı'nın, sanat tarihinde yalnızca tematik bir değişim değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal düzeyde bir kırılmayı da beraberinde getirdiğini tanımlamak mümkündür. Savaşın travmatik etkisi, sanatçının tanıklığını dönüştürmüş, sanat bir yüceltme aracı olmaktan çıkarak eleştirel bir bellek alanına evrilmiştir. Bu bağlamda savaş, sanat tarihinde bir anlatı değil, bir yara olarak kalmış, sanat ise bu yaranın izlerini estetik düzlemde kayda geçirme işlevini üstlenmiştir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016).

II. Dünya Savaşı'nın da benzer biçimde yalnızca siyasi ve toplumsal düzlemde değil, sanat dünyasında da sarsıcı etkiler yarattığı ve 20. yüzyılın estetik ve etik değerlerini derinden etkilediği görülür. Kitlel yıkım, soykırım, atom bombası gibi insanlık tarihinin en karanlık olaylarına sahne olan bu dönem, sanatçılar için hem derin bir travma kaynağı olmuş hem de ifade arayışlarının merkezine insan varoluşunun kırılganlığı, kötülük problemi ve etik sorumluluk gibi konuları yerleştirmiştir. Savaşın estetik alandaki yansımaları direniş, tanıklık, hafıza ve sorgulama temaları etrafında şekillenmiş, bu da modern sanatın kavramsal dönüşümünü hızlandırmıştır (Öztürk, 2014: 3-7).

II. Dünya Savaşı'nın en derin yaralarından biri olan holokost, sanat tarihinde "temsilin sınırları" sorusunu gündeme getirmiştir. Auschwitz ve diğer toplama kamplarındaki soykırım pratikleri, yalnızca belgesel ya da tarihsel değil, aynı zamanda etik bir temsil meselesi olarak ele alınmıştır. Bu süreçte hayatta kalan sanatçılar ya da tanıklık edenler, yaşanan dehşeti doğrudan aktarmaya yönelik güçlü görsel ve kavramsal eserler üretmişlerdir. Nazizm, faşizm ve militarizme karşı verilen kültürel mücadele, özellikle işgal altındaki ülkelerde sanatçılar için önemli bir direniş alanı oluşturmıştır. Fransa, Polonya ve Sovyetler Birliği'nde birçok sanatçı, resim, afiş, karikatür ve propaganda sanatı aracılığıyla savaş karşıtı söylemler üretmiş, örneğin Pablo Picasso'nun savaş öncesinde yaptığı *Guernica* (1937) eseri, II. Dünya Savaşı boyunca faşist şiddete karşı bir sembol haline gelmiş ve pek çok direniş hareketi tarafından sahiplenilmiştir (Kanmaz, 2013, s. 28-84).

1945 sonrası dönemde sanat, savaşın bıraktığı yıkımın fiziksel ve ruhsal izlerini sorgulama işlevi üstlenmiş, sanatçılar yalnızca savaşın yıkımını değil, aynı zamanda barış arayışını, yeniden yapılanmayı ve insani değerleri yeniden inşa etme çabasını da işler hale gelmiştir. II. Dünya Savaşı, sanat tarihinde -kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi- yalnızca tematik bir değişim değil, aynı zamanda etik bir kırılma yaratmış; savaşın dehşeti, sanatın rolünü yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarıp, tanıklık, yüzleşme ve belleğin yeniden kurulması gibi işlevlerle donatmıştır. Bu bağlamda savaş, modern sanatın yönünü belirleyen temel tarihsel olaylardan biri olmuş, sanat hem bir protesto hem de bir onarım aracı olarak yeniden konumlandırılmıştır. Dolayısıyla yaşanan iki büyük dünya savaşının, insanlık tarihinde derin travmalar yarattığı ve bunun sanatta deneysel ve eleştirel yaklaşımların doğmasına yol açtığı görülür (Kanmaz, 2013: 55-131).

Günümüz kültür üretimini yeniden biçimlendiren dijitalleşme süreci ise "Dördüncü Sanayi Devrimi" ya da "Endüstri 4.0" olarak tanımlanan toplumsal değişimlerin etkisinde şekillenmiş; internetin yaygınlaşması, yapay zekâ, sanal gerçeklik ve veri teknolojilerinin gelişimiyle birlikte yeni medya sanatı olarak tanımlanan ve günümüzde artık medya sanatları olarak dile getirilen çok disiplinli bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Teknolojik devrim olarak

da nitelendirilen bu dönemde sanat, geleneksel biçimlerin ötesine geçerek algoritmalar, interaktif platformlar ve yapay zekâ gibi araçlarla yeniden şekillenmekte, bu yeni üretim biçimleri hem sanatın sunumunu hem de izleyiciyle kurduğu ilişkiyi radikal biçimde dönüştürmektedir. Endüstri 4.0, toplumda otomasyonun yaygınlaşması, insan emeğinin dönüşmesi ve dijitalleşmenin hız kazanması gibi süreçleri beraberinde getirmiş, bu dönüşüm iş gücü piyasasında istihdam biçimlerini yeniden yapılandırırken aynı zamanda yeni toplumsal sınıfların, özellikle de “dijital yoksulluk” yaşayan grupların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Teknolojiye erişimdeki eşitsizlikler, bilgiye ulaşım ve üretim süreçlerinde belirleyici hâle gelmiş, böylece toplumsal kutuplaşmalar yeni bir boyut kazanmıştır. Endüstri 4.0 ile sanatın üretim araçları ve mecralarının köklü biçimde değiştiği görülür; geleneksel sanat üretim materyallerinin yerini veri, piksel, yazılım, kod ve sanal ortamlar almıştır. Bu bağlamda “yeni medya sanatı” ya da “dijital sanat”, çağdaş sanat pratiklerinin merkezine yerleşmiştir. Günümüzde pek çok sanatçı, yapay zekâ, artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR), video oyunları ve algoritmik programlamayı sanatsal üretimlerinde etkin biçimde kullanmaktadır (Ünlü ve Cerev, 2023: 489-492).

Öte yandan yapay zekânın sanat üretiminde kullanılması, “yaratıcılık” kavramının yeniden sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. AI destekli sanat, yaratıcı eylemin yalnızca insan aklına özgü olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiş, sanatçının rolü bir “yaratıcı özne” olmaktan çıkıp, bir “sistem tasarımcısı” ya da “veri küratörü” haline dönüşmüştür. Bunun da hem estetik hem de etik açıdan yeni tartışmaları beraberinde getirdiğini tanımlamak mümkündür. Teknoloji devrimi, sanat üretiminin ve tüketiminin demokratikleşmesini de hızlandırmış, sosyal medya, dijital galeriler ve NFT platformları sayesinde sanat eserleri çok daha geniş kitlelere ulaşmış, sanatçı ve izleyici arasındaki hiyerarşik ilişki yeni bir boyut kazanmıştır. Kullanıcılar artık sadece tüketici olmaktan çıkmış, aynı zamanda üretici konumuna taşınmış; bu durum, kültürel üretimin daha yatay, çok merkezli ve katılımcı hale gelmesine olanak tanımıştır. Ancak bu gelişmeler, aynı zamanda sanatın piyasalaşmasını da hızlandırmış, özellikle NFT (Non-Fungible Token) üzerinden değerlendirilen dijital sanat eserleri, estetik değerle finansal spekülasyon arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Endüstri 4.0, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi daha geçirgen, daha teknolojik ve daha katmanlı hale getirmiş; toplum, bilgiye ve kültüre erişimi dijital platformlar üzerinden sağlarken, sanat da maddi üretimin değil, deneyimin ve verinin estetik formuna evrilmiştir. Elbette bu süreç, sanatçıyı yalnızca bir yaratıcı değil, aynı zamanda bir mühendis, bir programcı ve bir düşünür konumuna getirmektedir. Sonuç olarak, teknoloji devriminin sanatta yeni ifade biçimlerinin doğmasına, toplumda ise yeni kimliklerin ve üretim ilişkilerinin oluşmasına neden olduğu görülür. Bu dönüşüm süreci hem etik hem de estetik düzeyde dikkatle izlenmesi gereken çok boyutlu bir dönüşümdür (Ünlü ve Cerev, 2023: 492-496).

Bu bağlamda sanat tarihinin değişiminde belirleyici olan büyük tarihsel olaylar, devrimler, savaşlar, teknolojik dönüşümler, toplumsal yıkımlar ve yeniden yapılanmalar ile sanatın biçimsel ve içeriksel dönüşümleri arasındaki ilişkiyi irdelemeyi amaçlayan bu araştırma, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, I. ve II. Dünya Savaşları gibi insanlık tarihinin dönüm noktaları olarak kabul edilen olayların, yalnızca siyasi ve ekonomik yapıları değil, aynı zamanda sanatın işlevini, sanatçının toplum içindeki rolünü ve sanatın ifade biçimlerini köklü biçimde etkilediğinin de kanıtlarını sunmayı amaçlamaktadır.

Sanat tarihindeki bu değişimler, toplum tarihindeki dönüşümlerle paralel bir seyir izlemekte, sanat yalnızca bu olayların pasif bir yansıması değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın bir parçası ve tarihsel bilinç üretiminin aktif bir ögesi olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle çalışma, sanat tarihi ile toplum tarihi arasında çift yönlü ve dinamik bir etkileşim olduğunu savunmakta, belirli dönemlerde sanatın, toplumsal yapıdaki değişimlerin hem sonucu hem de eleştirisi olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Pandemiler ve Sanat Üretimi

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal travmaların, kolektif korkuların ve kültürel belleğin taşıyıcısı olmuştur. Pandemiler ise insan varoluşunun kırılganlığını gözler önüne seren, bireysel ve kolektif yaşamın dönüşümüne yol açan eşikler arasında kabul edilebilir. Bu dönemlerde sanat hem bir tanıklık aracı hem de şifa ve anlam üretimi işlevi gören bir iletişim biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda, geçmişte yaşanan büyük salgınların toplum üzerindeki etkileri ve sanata yansımaları, disiplinlerarası bir perspektifle incelenmeyi gerektirmektedir. İnsanlık tarihinin dönüm noktalarından olan pandemilerin, sadece sağlık ve toplum yapısı üzerinde değil, aynı zamanda kültürel üretim üzerinde de derin izler bıraktığı, salgın hastalıkların sanatçıların toplumsal ve bireysel travmalarını, korku ve umutsuzluklarını ifade etmeleri için bir araç haline geldiği görülür. Bu bağlamda geçmişin salgın hastalıklarının kültür üretimi üzerindeki etkisinin incelenmesinin içinde yaşanan yüzyılın en büyük salgınlarından biri olan koronavirüs pandemisinin resimsel anlatıya nasıl ve ne şekilde yansıdığının çözülmesi adına önemli olduğu düşünülmektedir.

Ortaçağ'da özellikle 1347-1351 yılları arasında Avrupa'yı etkisi altına alan -sadece milyonlarca insanın ölümüne yol açmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal yapıyı da derinden etkileyen- Kara Veba, tarihsel olarak en büyük pandemilerden biri olarak kabul edilir. Bu dönemde, ölümle yüzleşen toplumlar, sanat yoluyla ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgiyi sorgulamış, ölümün kaçınılmazlığına karşı bir tür direniş geliştirmişlerdir. Avrupa'nın demografik ve kültürel yapısını altüst eden veba salgını, sanat tarihindeki en dramatik temsillerden bazılarını ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde sanat, büyük ölçüde kilise kontrolünde olduğu için hastalık, dini sembolizm çerçevesinde işlenmiş, sanatçıların memento mori (ölümü hatırla) anlayışı doğrultusunda ölümün kaçınılmazlığına odaklanan tematik resimler ürettiği görülmüştür. Giovanni Boccaccio'nun *Decameron* adlı eseri, 1348 yılında Floransa'yı etkisi altına alan vebanın toplumsal ve bireysel düzeyde yarattığı psikolojik tepkileri ayrıntılı olarak betimlemesi bakımından, Ortaçağ insanının salgın hastalıklara yaklaşımını anlamada önemli bir kaynaktır. Boccaccio, farklı toplumsal kesimlerin veba karşısında sergiledikleri davranış kalıplarını üç temel grupta ele almış; ilkin, kendilerini karantinaya alarak sade yaşam tarzını benimseyenler; ikincisini, yaşadıkları anın tadını çıkarmaya yönelerek günlük eğlencelere sığınanlar; üçüncüsünü ise güzel kokularla salgına karşı korunduğuna inanan ve sosyal etkileşimi sürdürenler olarak tanımlamıştır. Salgın sürecinde dini inanç sistemleri ve ritüeller de önemli dönüşümler geçirmiş, insanın Tanrı'yla olan ilişkisinde daha önceki dönemlerin sevgi ve bağlılık temaları yerini kefaret, çürüme ve kıyamet gibi temalar etrafında şekillenen ciddi ve ürkütücü bir retoriğe bırakmıştır. Kara Ölüm, 1348'den itibaren yalnızca tek bir dönemle sınırlı kalmamış, sonraki yüzyıllarda da periyodik dalgalar hâlinde İtalya'yı ve Avrupa'yı etkilemeye devam etmiştir. Rönesans İtalya'sında kültürel bir kopuştan ziyade ritüelistik süreklilikler gözlemlenmiş, ancak salgınların süregelenliği toplumsal birlik ve dinsel

kardeşlik ideallerine karşı bireysel yabancılaşma eğilimlerini güçlendirmiştir (Şahin, 2024: 70-71).

Veba dönemine ait en dikkat çekici görsel figürlerden biri, burun kısmı uzun ve kuş gagasına benzeyen maskeler takan, elinde baston taşıyan ve cilalı kumaştan koruyucu giysiler giyen hekim temsilleridir. Bu ikonografi, dönemin tıbbi bilgi düzeyine bağlı olarak hastalığın kokuyla bulaştığı inancına dayanan koruyucu pratiklerin sanatsal bir yansımasıdır. Bu maskelerin içi genellikle şifalı otlarla doldurulmuş, baston ise hem fiziksel teması azaltmak hem de hastalarla iletişimi mesafeli tutmak için kullanılmıştır -bu figür, modern dönemde koronavirüs salgınında kullanılan koruyucu ekipmanların kültürel simgeleşme süreciyle paralellik kurularak değerlendirilebilir. Sanat eserlerinde salgının başka bir önemli temsil biçimi, “ok” simgesi etrafında şekillenmiştir. Özellikle ilahi cezalandırmanın metaforu olarak kullanılan oklar, hasta bedenleri hedef alırken betimlenmiş, kimi kompozisyonlarda ise bu figür, ölümü kişileştiren sembollerle birlikte sunulmuştur. Bu imgeler, dönemin ölüm anlayışını hem tanrısal müdahale hem de doğrudan fiziksel tehdit olarak ele alan ikili bir yapıda sunar. Bunlara ek olarak, ölümle satranç oynama teması ve dans eden iskelet figürü gibi simgeler, veba döneminde ve sonrasında sanatın öne çıkan anlatı formlarından olmuştur. Özellikle İngiltere’nin Norwich kentindeki St. Andrew Kilisesi’nde yer alan duvar resimleri, 1430 tarihli *Dans Macabre* şiiirinden esinle yapılmış ve ölümün evrenselliğini dramatik bir görsel anlatımla ortaya koymuştur. Burada ölüm, iskelet olarak betimlenmiş, veba hastalarının istemsiz bedensel hareketlerini grotesk bir biçimde canlandırmıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde, 16. ve 17. yüzyıl sanatında ölüm, yalnızca bireysel bir son değil, aynı zamanda tüm toplumsal düzenin sorgulanmasına neden olan bir tema hâline gelmiş; “ölümün zaferi” sanatsal anlatıların merkezine yerleşmiştir. Bu döneme ait görsel kültür ürünleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda tarihsel, psikolojik ve sosyolojik birer belge niteliği taşımaktadır (Tokdil, 2023: 21-23).

Sanayi Devrimi’nin ardından kentleşme sürecinin hızlanması toplumsal açıdan önemli bir gelişme olarak kabul edilse de kolera ve verem gibi yeni salgın hastalıkların ortaya çıkmasını da beraberinde getirmesi bakımından üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Kolera, Avrupa’da özellikle 1830’larda önemli bir halk sağlığı sorunu haline gelmiş, 19. yüzyıl boyunca defalarca tekrarlayan kolera salgınları, yalnızca tıbbi ve kamusal sağlık bağlamında değil, aynı zamanda kültürel üretim, sanat ve edebiyat alanlarında da derin izler bırakmıştır. Kolera ve diğer salgınlar, sanatçılar için toplumun kırılganlığını ve insan bedeninin savunmasızlığını işlemek için bir fırsat sunmuş, özellikle Romantizm akımı içerisinde üretim yapan birçok sanatçının koleranın tetiklediği melankoli, ölüm korkusu ve bireysel yalnızlık gibi duyguları estetik bir dil aracılığıyla eserlerinde işlediği görülmüştür. İlk olarak 1816 yılında Hindistan’da patlak veren ve daha sonra Avrupa’ya yayılan kolera salgınları büyük can kayıplarına neden olurken daha önceki veba deneyimlerinden farklı olarak hızla yayılan ve görünmez bir düşman olarak algılanan modern bir hastalık olarak kitleler üzerinde derin izler bırakmıştır. Özellikle yoksul mahalleleri etkileyen koleranın sınıf ayrımını derinleştirdiği, üst sınıfların hastalığı alt sınıfın “ahlaki ve hijyenik zaafına” bağladığı görülmüştür. Bu durum, sanat ve edebiyatın koleraya verdiği tepkide hem bireysel hem de toplumsal eleştirinin bir aradalığını beraberinde getirmiştir (Yabalak, 2020: 512-514).

18. yüzyılın sonlarında doğarak bireyin iç dünyasını, duygularını, hayal gücünü ve doğayla kurduğu ruhsal ilişkiyi merkeze alan Romantizm, kolera gibi ölümcül bir salgının yaratabileceği bireysel melankoli, umutsuzluk ve metafizik sorgulamalar için uygun bir ifade alanı sunmuş; kolera salgınıyla şekillenen duygular, bu dönem ressamların özellikle doğa karşısında insanın kırılganlığı, izole birey, bozulmuş beden ve çöküş temaları gibi temalara yönelmesine neden olmuştur. Sanatçılar, hastalığın fiziksel etkilerini doğrudan betimlemek yerine onun yarattığı ruhsal çöküntüyü, sembolik imgeler ve alegorik kompozisyonlar aracılığıyla işlemiş, böylece kolera doğrudan temsil edilmese dahi, kasvetli manzaralar, yıkık yapılar, mezarlık sahneleri, tekinsiz gökyüzü ve izole edilmiş figürler, kolera gibi bir salgının etkilerini çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Örneğin **Caspar David Friedrich**'in *Churchyard [Mezarlık Kapısı]* (1825-1830) ya da *Wanderer above the Sea of Fog [Sis Denizi Üzerindeki Gezgin]* (1818) gibi eserleri, bireyin ölüm karşısındaki yalnızlığını ve içe dönüklüğünü yansıtan önemli eserlerdir. Benzer şekilde, Fransız sanatçı **Eugène Delacroix**, hem Fransız toplumunun politik çalkantılarına hem de bireyin iç dünyasındaki şiddetli duygusal dalgalanmalara ışık tutan çalışmalarıyla, hastalıkların yol açtığı kırılmaları simgesel düzeyde işlemiş, resimlerinde beden çoğu zaman çarpılmış, çile çekmiş ya da aşırı duygular içinde kıvranan bir figür olarak betimlenmiştir. Bu anlatı formları salgınların birey üzerindeki travmatik etkilerini yorumlamaya olanak sağlamaktadır (Göktepe, 2020: 46-47).

Bununla birlikte kolera döneminde ortaya çıkan “**melankoli**” teması yalnızca hastalığın ürünü değil, aynı zamanda bireysel kimliğin inşasında da merkezi bir öge hâline gelmiştir. Romantik sanatçı için melankoli hem kişisel bir acı hem de estetik bir deneyimdir. Bu durum, kolera gibi kitlesel ölümlerle karakterize bir çağda yaşamın anlamsızlığı, ölümün kaçınılmazlığı ve insanın evrensel yazgısı üzerine duyulan içsel bir yankı olarak okunabilmektedir.

1918-1920 yılları arasında tüm dünyayı etkisi altına alan İspanyol gribi ise, modern tarihin en yıkıcı pandemilerinden biri olarak yaklaşık 50 milyon insanın ölümüne neden olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından ortaya çıkan -özellikle liman kentlerinde etkisini daha yoğun gösteren- bu salgın, savaşın yarattığı kaotik ortamda hızlı bir şekilde yayılmıştır. Bu pandeminin bireysel ve toplumsal düzeydeki etkileri, dönemin sanatçıları üzerinde de derin izler bırakmış, örneğin Norveçli ekspresyonist ressam Edvard Munch'ın İspanyol gribine yakalandığı ve hastalığı atlattıktan sonra bu sürecin psikolojik ve fizyolojik yansımalarını sanatında ifade ettiği görülmüştür. Özellikle oto-portrelerinde ölüm korkusu, hastalıkla gelen yalnızlık ve ruhsal çöküntü temaları belirgin şekilde işlenmiştir. Munch'un bu dönemdeki resimlerinde renk kullanımı, bedensel ve ruhsal acıyı simgeleyecek biçimde yoğundur, solgun ten renkleri ile canlı ve parlak arka plan tonları arasında kurulan tezatlık, hastalığın yarattığı bitkinlik ve psikolojik yabancılaşmayı vurgulamaktadır. Hastalığın ardından yaptığı oto-portrelerde ise sanatçının fiziksel olarak toparlandığı gözlemlenmekle birlikte, yaşadığı travmanın izlerinin özellikle bakışlarda ve yüz ifadesinde varlığını sürdürdüğü görülür; bu eserler, bireyin hastalıkla yüzleşme sürecinin hem kişisel hem de evrensel bağlamda yansımasıdır ve salgın hastalıkların kültür üretimine etkisini açıkça yansıtan önemli örneklerdir. 20. yüzyıl sonlarında birçok İspanyol sanatçının, gri tonlarını bilinçli bir tercih olarak kullanması da şaşırtıcı değildir; bu yolla geçmişin travmalarına gönderme yapan sanatçılar bireysel hafıza ile kolektif tarih arasında bir köprü kurmuştur. Örneğin, İspanyol Yeni Gerçekçiliği akımına dahil sanatçıların, gri tonları estetik bir pasiflikten ziyade eleştirel bir

yüzleşme aracı olarak benimsedikleri, bu bağlamda gri rengin aynı zamanda bir dönemi, bir toplumun bastırılmış anlatılarını ve sanatın bu anlatılarla kurduğu eleştirel ilişkiyi anlamak anlamına geldiği görülür (Yabalak, 2020: 512-518).

Öte yandan koronavirüs pandemisinin de yalnızca küresel bir sağlık krizi olarak değil, aynı zamanda sanatın üretim, sunum ve alımlanma biçimlerini köklü şekilde dönüştüren sosyo-kültürel bir kırılma anı olduğunu tanımlamak mümkündür. 2020 yılında küresel ölçekte yayılım gösteren koronavirüs pandemisi (Covid-19), sanatın yönünü -kendisinden önceki salgın hastalıklarda olduğu gibi- hem yapısal hem de içeriksel düzeyde etkilemiştir. Bu süreçte müze, galeri ya da sahne sanatlarına ilişkin kurumlar uzun süreli kapanmalara gitmiş, sanatçılar ise üretim alanlarına erişimde ciddi kısıtlamalarla karşı karşıya kalmıştır. Ancak bu kriz, aynı zamanda sanatta yeni ifade biçimlerinin ve sunum olanaklarının kanallarının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda -geçmişin salgın hastalıkları gibi- koronavirüs pandemisinin, sanat üretimini sekteye uğratan bir felaket değil, aynı zamanda dönüşümün tetikleyicisi olarak ele alınması önemlidir.

Pandeminin en belirgin etkilerinden birinin, sanatın hem üretim hem alımlayıcıya sunulma aşamalarının dijital ortamlara taşınması olduğu görülür. Sanatçılar, fiziksel sergi ve performans olanaklarının kısıtlanmasıyla birlikte çevrimiçi platformları üretimlerini sergilemek ve izleyici ile etkileşime geçmek amacıyla daha yoğun biçimde kullanmaya başlamış, sanal galeriler, dijital sergiler, çevrimiçi konserler ve dijital performanslar, sanatın mekâna bağımlılığını sorgulayan yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dijitalleşme süreci, sanatın demokratikleşmesini sağlarken aynı zamanda izleyici ile sanat arasındaki geleneksel etkileşim biçimlerinin yeniden tanımlanmasına da neden olmuştur. İçerik açısından bakıldığında, pandemi döneminde üretilen sanatsal çalışmaların sıklıkla yalnızlık, izolasyon, belirsizlik ve kaygı gibi temaları merkezine aldığı, bu dönemde sanatın bireyin hem fiziksel hem de psikolojik sıkışmışlığına dair bir ifade aracı olarak işlev gördüğü, ev içi mekânlar, maskeler, boş sokaklar ve hastaneler gibi imgelerin yoğun şekilde sanatsal üretime konu olduğu görülür. Bu yönüyle pandemi dönemi kültür üretiminin hem bireysel hem kolektif travmanın kayda geçirilmesi bakımından önemli bir arşiv işlevi gördüğünü tanımlamak mümkündür. Bununla birlikte pandemi sürecinin, sanat ekonomisini ve sanatçıların maddi güvencelerini de önemli ölçüde etkilediği, bağımsız sanatçılar ve küçük ölçekli sanat kurumlarının ekonomik olarak ciddi zorluklarla karşı karşıya kaldığı görülür ki bu durum, kültür politikalarının yeniden değerlendirilmesinin gerekliliğini gündeme getirmiştir. Aynı zamanda bu kriz, sanatın toplumsal rolüne dair yeni tartışmaların önünü açmış; sanatın bir lüks değil, dayanışma, iyileşme ve direnç üretme aracı olarak ne denli yaşamsal olduğunu yeniden hatırlatmıştır. Dolayısıyla koronavirüs pandemisinin, sanatın yalnızca biçimsel değil aynı zamanda ideolojik, ekonomik ve duygusal boyutlarını da yeniden şekillendirdiği, sanatı hem mekânsal hem de kavramsal olarak yeniden düşünmeye zorladığı, sanatçılara krizle baş etme ve yeni anlatılar inşa etme yönünde güçlü bir alan açtığı tanımlanabilir (Başar, 2022: 68-71).

Sanat Tarihinde Koronavirüs Etkisi: Göstergebilimsel Bir Analiz

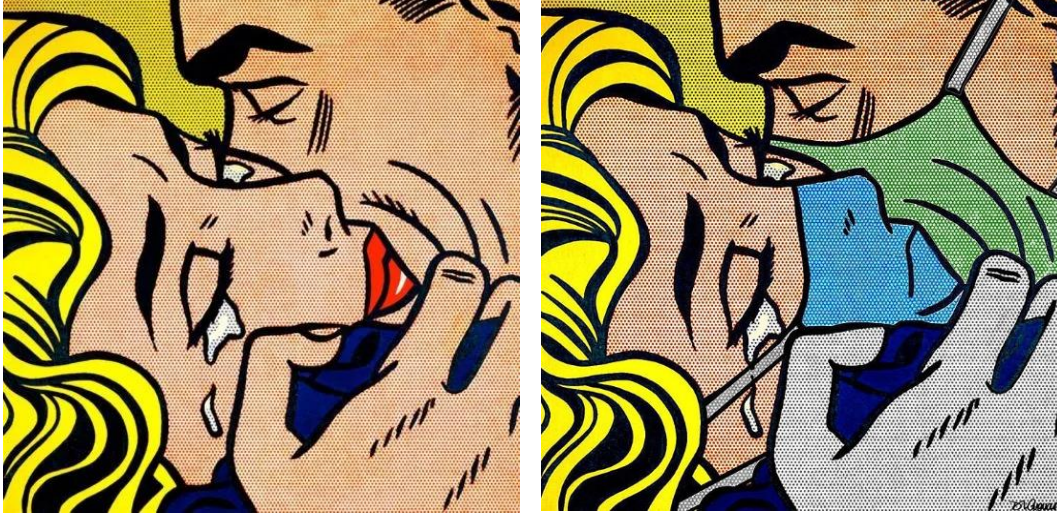
Pandemiler, belirtildiği gibi insanlık tarihindeki büyük felaketler olarak sadece toplumsal yapıyı değil, aynı zamanda kültürel üretimi de derinden etkilemiş, sanat kimi zaman salgın hastalıkların getirdiği travmaları, korkuları ve varoluşsal sorgulamaları yansıtan güçlü

bir araç olarak var olurken, sanatçı için salgınlar aynı zamanda yeni bir sorgulama alanı da yaratmıştır. Bu sorgulamanın modern toplumun son büyük salgın hastalığı olan koronavirüs pandemisinde kültür üretimini iki açıdan değiştirdiği, ilkinin sanat tarihinin önemli eserlerinin yeniden yaratılması şeklinde kendini gösterirken ikincisinin sanatçı açısından geleneksel tekniklerin yerini alan dijital araçların yaygınlaşması şeklinde olduğu görülür. Bu bağlamda gerçekleştirilen araştırma bu değişimin ilk basamağına odaklanarak sanatın farklı dönemlerinden seçilen resimsel anlatıların pandemi koşullarında yeniden üretilen versiyonlarını göstergebilimsel açıdan analiz etmekte, kültür üretiminin dijitalleşme ve medya sanatlarının pandemi sonrasında giderek artan potansiyelinin tartışılmasını yeni araştırmalar için zorunlu olarak kapsam dışı bırakmaktadır.

Göstergebilim, anlam üretimi süreçlerini ve bu anlamların nasıl yapılandırıldığını inceleyen bir disiplindir. Göstergebilimsel analiz, bir eserin hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde taşıdığı sembolizmi, göstergeleri ve bunların toplumsal anlamlarını anlamaya yardımcı olur. Göstergebilim, olay ve olgulara çok katmanlı ve çok yönlü bir bakış sunarak, anlamı yüzeysel görünümünün ötesinde değerlendirmeyi amaçlayan disiplinlerarası bir inceleme alanı olarak tanımlanabilir. Bu bilim dalı, yalnızca görünen anlamlarla sınırlı kalmayıp, metinlerin ya da olguların altında yatan derin yapıları açığa çıkarmayı hedefleyerek, anlamın nasıl kurulduğunu sorgular ve yapıbozumcu bir yaklaşımı benimseyen çözümleme yöntemleri geliştirir. Anlamli bütünlerin yapıtaşlarını inceleme olanağı sunan göstergebilimsel analiz, her bir göstergenin işlevini ve sistem içindeki konumunu belirlemeye yöneliktir. Bu çerçevede göstergebilim, sadece göstergeleri sınıflandırmakla kalmaz, aynı zamanda bu göstergelerin bir araya gelerek oluşturduğu ilişkisel anlam haritalarını da çözümlemeye çalışır. Böylelikle, metinler ya da kültürel ürünler arasındaki anlamsal bağlar sistematik biçimde ortaya konur. Göstergebilim, aynı zamanda bir etkileşim sürecini temsil eder; incelenen metin ya da olgu ile çözümleyici arasında kurulan bu etkileşim, anlam üretim sürecinin merkezinde yer alır. Bu bağlamda, göstergebilimsel çözümleme yalnızca betimleyici değil, yorumlayıcı bir etkinliktir; metni parçalara ayırarak her bir bileşeni incelerken, aynı zamanda bu parçalar arasında anlamsal ilişkileri kurarak bütüncül bir kavrayışa ulaşmayı hedefler (Civelek ve Türkay, 2020: 772-774).

Koronavirüs (Covid-19) pandemisinin, sadece küresel bir sağlık krizi olmadığı, aynı zamanda çeşitli göstergeler aracılığıyla bireysel ve toplumsal düzeyde anlam üreten sosyo-kültürel bir olgu olduğunu tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda maske, eldiven, sosyal mesafe ve izolasyon gibi nesne ve kavramların, dönemin sembolik göstergelerine dönüşerek bu dönemin sanat üretimlerinde güçlü temsillere konu olduğu görülür. Göstergebilimsel bir perspektiften bakıldığında bu göstergeler, pandemiye özgü toplumsal psikolojiyi, bireysel kaygıyı ve kolektif davranış biçimlerini anlamaya olanak tanımaktadır. Maske, pandemi sürecinde yalnızca bir koruyucu önlem değil, aynı zamanda anonimlik, kimlik gizlenmesi ve görünmeyen bir tehditle baş etme sembolü olarak da sanat eserlerinde yer almıştır. Maske, hem bireyin toplumsal alandaki görünürlüğüne dönüştüren hem de korku, belirsizlik ve güvensizlik gibi duygularla ilişkilendirilen çok katmanlı bir göstergedir. Benzer biçimde, sosyal mesafe kavramı da fiziksel bir önlemin ötesinde, insan ilişkilerindeki yabancılaşmayı ve toplumsal bağların zayıflamasını simgeleyen bir gösterge haline gelmiştir. Pandemiyle birlikte yaygınlaşan eldiven kullanımı ise temizlik, hijyen ve korunma ihtiyacının görsel bir temsili olarak sanat alanında önemli bir yer edinmiştir. Eldiven hem bireysel sağlık pratiğini hem de

toplumsal sorumluluk bilincini yansıtan bir simge olarak kültür üretiminde anlam kazanmış; dokunma eyleminin kısıtlanmasıyla ilişkili olarak sosyal etkileşimin azalmasına, temasın yokluğuna ve steril yaşam biçimlerine dair güçlü bir gösterge olmuştur. Pandemi döneminin söz konusu sembolleri, sanat aracılığıyla dönemin toplumsal yapısını, kolektif bilinç hâllerini ve bireysel tepkileri yansıtan güçlü anlatı öğelerine dönüşmüştür. Göstergebilimsel analiz, bu unsurların çok katmanlı anlam yapısını çözümleyerek sanat ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşimin derinlemesine kavranmasında katkı sağlar (Salman, 2021: 1006-1011).



Görsel 1. Roy Lichtenstein, The Kiss V [Öpücük V], 1964 / Görsel 2. Gonzalo de Las Cuevas, Tears & Kiss [Gözyaşları ve Öpücük], 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Maske, eldiven	Hastalığın varlığı, bulaş riski, izolasyon süreçleri
Yan anlam	Maske, eldiven	Toplumsal ilişkilerin pandemiyle dönüşümü, sosyal ilişkilerdeki duygusal mesafe, pandeminin sosyal dokuda yarattığı sarsıntı

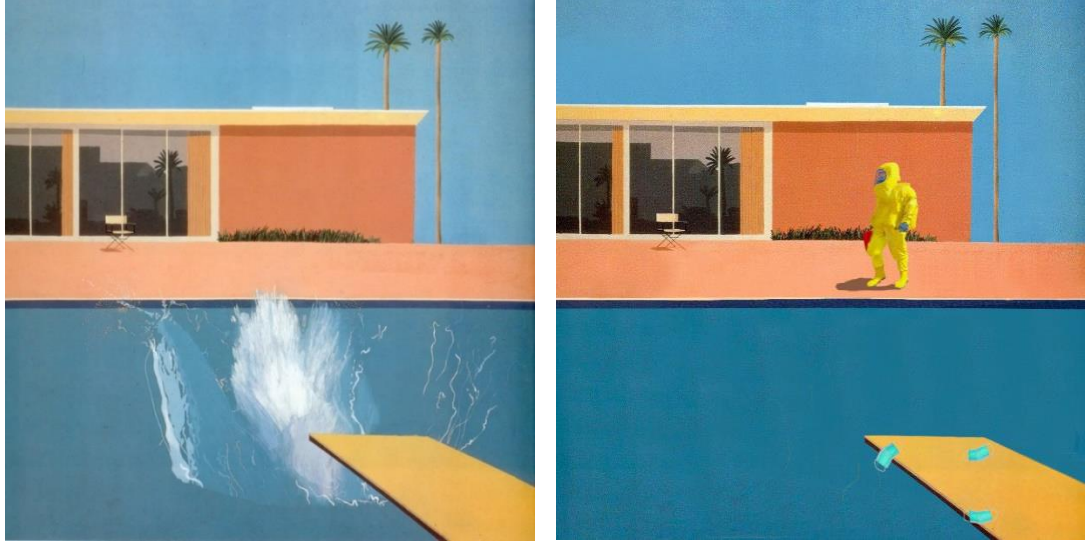
Bu bağlamda öncelikle -karakteristik çizgi roman estetiğini yansıtan ve Pop Art akımı içerisindeki en çarpıcı romantik temsillerden biri olarak değerlendirilen- Roy Lichtenstein'in *The Kiss V [Öpücük V]* (1964) isimli eseri incelendiğinde (Görsel 1), kalın siyah konturlar, sınırlı renk paleti ve Ben-Day noktaları kullanılarak oluşturulan kadın ve erkek figürlerinin resmin ana temasını oluşturduğu görülür. 20. yüzyılda gazete ve çizgi romanlarda kullanılan ticari baskı yöntemlerinden olan bu teknik, Lichtenstein eserlerinde yüksek sanat bağlamına taşınarak kitle kültürü ve tüketim toplumu üzerine ironik bir yorum haline gelmiştir. Genellikle birincil renkler (kırmızı, mavi, sarı) kullanılan eserde bu renkler, yalnızca görsel olarak dikkat çekici bir estetik sunmakla kalmaz, aynı zamanda reklamcılık ve medya imgelerinin göz alıcı dünyasına da bir göndermede bulunur; bu abartılı biçim dili izleyiciyi görsel kültürün duyguları nasıl yüzeyselleştirdiği üzerine düşünmeye davet eder. *The Kiss*, Pop Art'ın temel öncüllerini taşıyan bir eser olarak "yüksek" sanat ile "düşük" kültür arasındaki sınırların sorgulandığı geçirgen sınırdaki yer almaktadır. Lichtenstein'in -dönemin önemli sanatçılarından Andy Warhol gibi- sanatın bireysel yaratım sürecinden ziyade endüstriyel çoğaltım tekniklerine yakın durarak özgünlük ve ticarilik kavramları arasındaki ilişkiyi yeniden yorumladığı görülür. Bu bağlamda, örnekleme alınan eser yalnızca romantik bir sahnenin temsili değildir, aynı zamanda medyanın aşk gibi insani duyguları nasıl kodladığına dair eleştirel bir bakış açısının da yansımasıdır. Günümüzde *The Kiss*'in reproduksiyonları, Lichtenstein Vakfı tarafından lisanslanmış yüksek

çözünürlüklü baskılar yoluyla sanat piyasasında dolaşıma girse de bu tür yeniden üretilmiş baskıların dahi orijinal eserin Pop Art içerisindeki tarihsel ve kavramsal önemini yansıtmaya devam ettiğini tanımlamak mümkündür (Arthipo, t.y.).

Lichtenstein'in çalışması koronavirüs pandemisi sırasında İspanyol sanatçı Gonzalo de Las Cuevas tarafından *Tears & Kiss [Gözyaşları ve Öpücük]* (2020) adıyla yeniden yorumlanmış, özgün eserdeki kadın ve erkek figürlerinin sarılma eylemi pandeminin en güçlü göstergelerinden biri olan maske ile kısıtlanmış ve resmin sağ alt planında yer alan el imgesi de eldivenli olarak yeniden resmedilmiştir (Görsel 2). Bu bağlamda Las Cuevas'ın eseri göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, ikon düzleminde görselde yer alan kadın ve erkek figürlerinin gerçekliğe benzerlik üzerinden tanımlanan temsili unsurlar olduğu tanımlanabilir. Çizgi roman estetiğini yansıtan bu karakterlerin, izleyicide bilinirlik hissi uyandırarak, geçmişten tanıdık bir anlatı biçimini güncel bir sorun bağlamında yeniden gündeme getirdiği görülür. Bu tanıdıklık, özellikle Roy Lichtenstein'in çalışmaları üzerinden kültürel belleğe yerleşmiş görsel kodlarla ilişkilidir. İkinci olarak örnekleme alınan çalışmada pandemiye doğrudan gönderme yapan unsurlar olarak maskelerin öne çıktığı görülür. Maske, koronavirüs pandemisinin somut bir göstergesi olarak yalnızca tıbbi bir aracı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda hastalığın varlığına, bulaş riskine ve bunun sonucunda ortaya çıkan bireysel izolasyon süreçlerine gönderme yapan önemli bir araçtır. Sembolik düzlemde ise maske ile engellenen öpüşme eyleminin, toplumsal ilişkilerin pandemi döneminin koşulları nedeniyle dönüşümünü sembolize ettiğini tanımlamak mümkündür. Fiziksel yakınlığa rağmen maskelerin yarattığı mesafe, sosyal ilişkilerde temasla bütünleşen klasik anlatının kesintiye uğramasına neden olmuştur. Bu durum, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal bir mesafenin de göstergesidir. İki figür arasında var olan gerilim, pandeminin bireyler arası ilişkilerde yarattığı kopuşu temsil eden güçlü bir görsel metafora dönüşmüştür. Bu çok katmanlı göstergebilimsel yapı, görselin yüzeyindeki popüler ve tanıdık estetik dilin altında, pandemiye dair derin bir kültürel eleştiri barındırmaktadır. Görselin bu bağlamda yalnızca bir kavuşma, birleşme sahnesini değil, pandeminin sosyal dokuda yarattığı sarsıntıyı da işaret ettiği tanımlanabilirken -örnekleme alınan diğer çalışmalarda olduğu gibi- bu tür kültürel yeniden üretimlerin, klasik imgelerin çağdaş travmalarla nasıl yeniden anlamlandırıldığını gösteren önemli örnekler arasında yer aldığı görülür.

Pop Art akımının önemli sanatçılarından olan David Hockney'nin *The Splash [Sıçrama]* (1966) isimli eseri ise Güney Kaliforniya'daki modernist mimari anlayışına sahip bir konutun yüzme havuzunu merkezine alarak doğanın yalın geometrisiyle sıcak bir öğleden sonranın sessizliğini ve kültürel atmosferini bir araya getiren bir kompozisyon yapısına sahiptir. Belirgin yatay ve dikey çizgilerle dengelenmiş mimari düzene sahip olan eserde insan figürü açıkça görülmese de suya yansıyan sıçrama etkisiyle kısa bir süre önce sahnede olan bir figürün zamansal yok oluşu sembolize edilmiştir. Suyu yansıyan bu hareketlilik, resmin genelindeki durağanlıkla kontrast oluşturarak izleyicide gerilim ve merak duygusu yaratırken Hockney'nin düz yüzeyler yaratmak için uyguladığı maskelere dayalı boya tekniği ve oluşturduğu mekânsal sadeleşme, tabloya neredeyse grafiksel bir netlik kazandırmaktadır. Tablonun merkezinde yer alan sıçrama, yalnızca görsel bir unsur olarak anlatının odağında yer almakla kalmaz, aynı zamanda zamanın izlenebilirliği ve anın geçiciliği üzerine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Arka planda yer alan biçimsel açıdan orantısız iki palmye ağacı esere

mizahi bir anlatım katarken bu detay, Hockney'in minimal ve sistematik kompozisyon anlayışına bilinçli bir aykırılık olarak okunabilir. Bu bağlamda sanatçının *The Splash* isimli eseri hem modern yaşam tarzının temsili hem de bireyin görünmezliğine dair çağdaş bir metafor olarak yorumlanabilir. Hockney'nin örnekleme alınan eserinin bu anlamda Pop Art estetiğini sadece tüketime değil, gündelik yaşamın ritmini sorgulayan bir bağlama yerleştirdiğini tanımlamak mümkündür (Rule, t.y.).



Görsel 3. David Hockney, *The Splash* [Sıçrama], 1966 / Görsel 4. Bilaal Raji Saheed, *InstaHockney*, 2020

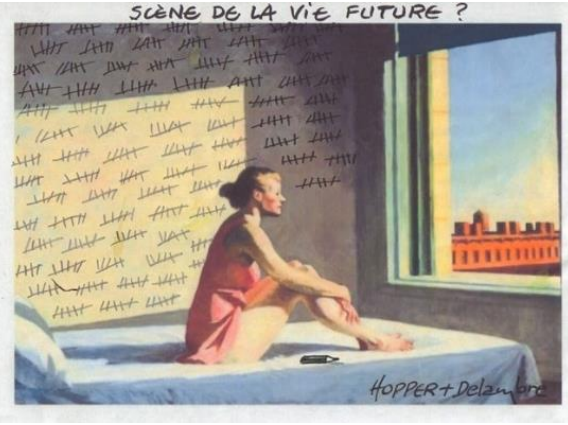
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Maske, koruyucu ekipman	Koronavirüs pandemisi, bulaş riski, sosyal mesafe, izolasyon süreci
Yan anlam	Maske, koruyucu ekipman	Tehdit altında olma hissi, dış dünyadan korunma çabası, kontrolsüzlük ve çaresizlik duyguları, psikolojik yalnızlık ve yabancılaşma, zenginlik ve Batı yaşam tarzı eleştirisi

Hockney'in pandemi döneminde Bilaal Raji Saheed tarafından yeniden üretilmiş versiyonunda ise orijinal eserdeki -insanın varlığına işaret eden- su sıçramasının yerini koruyucu ekipmana sahip insanın doğrudan kendisi almıştır ve sıçrama tahtasının üzerine maskelerin yerleştirildiği görülmektedir (Görsel 4). Göstergebilimsel düzlemde incelendiğinde, bu güncellenmiş kompozisyon hem görsel göstergelerin hem de kültürel çağrışımların katmanlı bir biçimde işlediği bir alan olarak değerlendirilmelidir. İlk olarak, **ikonik göstergeler** düzleminde sarı koruyucu giysi giymiş figür, pandeminin en belirgin sembollerinden biri hâline gelmiş olan izolasyonu temsil etmektedir. Bu figür, virüse karşı alınan üst düzey önlemleri simgelerken, aynı zamanda bireyin toplumla ve mekânla olan ilişkisini radikal biçimde dönüştüren bir durumun görselleşmiş hâlidir. Eserin orijinalindeki rahatlık ve özgürlük temaları, burada yerini bir tehdit altında olma hissine ve dış dünyadan korunma çabasına bırakmıştır. **Yine** havuza bırakılmış maskeler hem pandeminin gündelik yaşamdaki görünürlüğüne işaret ederken aynı zamanda hijyen kaybına, gevşeyen önlemlere ve bireysel sorumluluğun sembolik olarak "suyun içine atılmış" olmasına gönderme yapar. Havuza maske atılması, kontrolsüzlük ve çaresizlik hissinin altını çizen bir gösterge olarak da değerlendirilebilir. Bu durum aynı zamanda,

pandemiyle birlikte doğa ve insan yapımı mekânlar arasındaki ilişkiyi de tartışmaya açmaktadır; steril yaşam alanlarının bile artık “güvenli” olmadığı hissi alımlayıcıya aktarılır.

Sembolik göstergeler düzeyinde ise Hockney’nin orijinal eserinde vurgulanan modern mimarinin temsil ettiği konfor, zenginlik ve Batı yaşam tarzı, bu yeni bağlamda eleştirel bir perspektife dönüşmüştür. Pandemi, küresel ölçekte tüm sınıfsal ve coğrafi ayrımları aşarak herkesi etkileyen bir kriz olarak bu mekânsal idealizmi sarsmakta, ön plandaki boş sandalye ve hareketsizlik, fiziksel izolasyonun yanı sıra psikolojik yalnızlık ve boşluk hissine de vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla söz konusu yeniden üretimin, yalnızca bir eserin görsel olarak dönüştürülmesinden ibaret olmadığı, aynı zamanda koronavirüsün modern yaşam imgelerine nasıl etkilediğini, kültürel göstergeleri nasıl dönüştürdüğünü ortaya koyan çok katmanlı bir anlatı olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda göstergebilimsel açıdan analiz edildiğinde eserin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde pandeminin izlerini taşıyan semboller aracılığıyla izleyiciye günümüz dünyasının kırılğanlığını sorgulattığını tanımlamak mümkündür.

Edward Hopper’ın *Morning Sun* [*Sabah Güneşi*] (1952) adlı eseri ise, sanatçının yalnızlık, içe dönüş ve bireysel kabulleniş temalarını mekân üzerinden inşa ettiği çalışmaların tipik bir örneğidir (Görsel 5). Kompozisyonun merkezinde, yatakta oturan ve pencereye yönelmiş genç bir kadın figürü yer alırken, resimde iç ve dış dünya arasındaki sınır pencere aracılığıyla kurulmuştur. Pencereden süzülen ışık yalnızca fiziksel bir aydınlatma unsuru değil, aynı zamanda kadının zihinsel ve duygusal hâline temas eden soyut bir katmandır, bu ışık, bir yandan dış dünyaya dair bir merakı, diğer yandan içsel bir sıkışma halini temsil etmektedir. Kadının pencereye yönelmiş duruşu ise, hareketsizliğin ve zamanın askıya alınmışlığının bir göstergesi gibidir. Hopper, modern bireyin yalnızlık ve durağanlık içindeki varoluşunu, statik bir kompozisyon ve ışığın dramatik etkisi yoluyla derinleştirmiş, ışık umut veya çözüm taşıyan bir unsurdan ziyade, bireyin iç dünyasını saran sessizliğin tanığı haline gelmiştir (Demir ve Gür, 2022: 70-72).



Görsel 5. Edward Hopper, *Morning Sun* [*Sabah Güneşi*], 1952 / Görsel 6. Delambre, *Hopper's Morning Sun* [*Hopper'ın Sabah Güneşi*], 2020

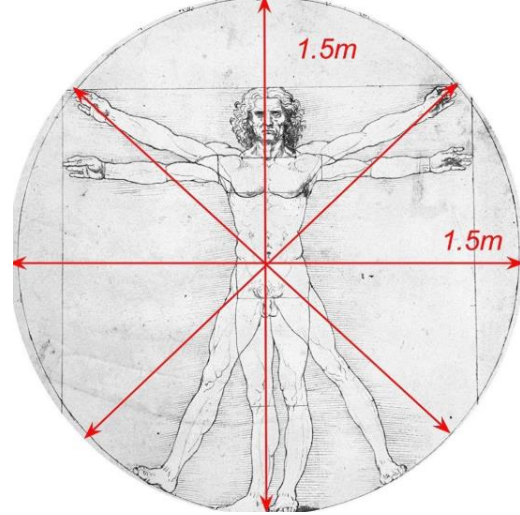
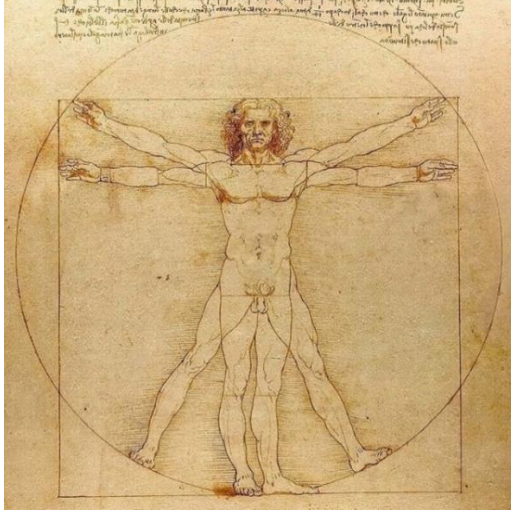
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Zaman çizelgesi	Koronavirüs pandemisi, izolasyon süreci
Yan anlam	Zaman çizelgesi, "Scène de la vie future?" yazısı	Yalnızlık ve yabancılaşma duygusu, dış dünya ile kopan bağın yarattığı umutsuzluk, geleceğe özlem ve belirsizlik, rutinin karamsarlığı, pandemi sonrası yaşama ilişkin eleştirel bir anlatı

Hopper'ın eserinin Delambre tarafından 2020 yılında yeniden üretilmiş değiştirilmiş versiyonunda ise kompozisyonun genel düzenin değiştirilmediği, yalnızca arka planda yer alan duvara -izole yaşamın, evde geçirilen günlerin, monotonluğun ve belirsizliğin görsel anlatısı olarak- zamanın akışını ve kapanmanın birey üzerindeki psikolojik etkisini temsil eden üst üste çizilmiş sayılardan (beşli çetele sistemiyle) oluşan ve günlerin birbiri ardına geçişini simgeleyen desenlerin yerleştirildiği görülmektedir. Duvarların bu şekilde işaretlenmesi, sadece fiziksel izolasyonu değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir kapanmayı da simgelemektedir. Pandemi döneminde bireyin mekâna kapanışı, zaman algısının bozulması ve günlerin birbirine karışması bu simgesel işaretleme yoluyla ifade bulmuştur. Kadının beden dilinin de -her ne kadar orijinal eserdekinden farklı olmasa da- bu kapanmışlığı destekler nitelikte olduğu görülür; çıplak ayakları, dizlerini kendine çekmiş oturuşu ve boş bakışları, bir bekleyişi ya da geçmek bilmeyen bir zamanı kabullenmeye çalışan bir varoluş halini yansıtır.

Örnekleme alınan diğer çalışmalarda olduğu gibi pandemi sembollerine doğrudan yer verilmemiş, yalnızca belli belirsiz seçilen siyah bir kalem ya da işaretleyici yatağın hemen yanına yerleştirilmiştir. Kadının bakışı hâlâ dış dünyaya yönelmiş olsa da bu yönelme artık umutla değil, bir tür özlem ve hapsolmuşluk duygusuyla yüklüdür. Bu anlamda, çalışmanın hem bireysel hem de toplumsal bir travmanın sessiz tanıklığını yaptığını tanımlamak mümkündür. Görselin üst kısmında yer alan "*Scène de la vie future?*" (*Gelecekte bir sahne mi?*) sorusu, bu kurgunun sadece geçmişte yaşanmış bir izolasyon süreci değil, aynı zamanda olası bir geleceğe dair distopik bir uyarı olduğuna vurgu yaparken, pandemi sürecinde bireyin dış dünyayla ilişkisini kesintiye uğratan koşulların gelecekte bir norm haline gelmesi olasılığının bu sorgulamayla izleyiciye aktarıldığı görülür. Sanat tarihinde Hopper'ın işleri genellikle yalnızlık ve modern bireyin içsel yalnızlığı üzerinden okunur, ancak bu yeniden yorumlama, o yalnızlığı pandemi bağlamına çekerek ona daha toplumsal ve küresel bir boyut kazandırmıştır. Son olarak, yeniden üretilen eser yoluyla kesişen geçmiş (Hopper'ın 20. yüzyıl Amerikan yalnızlığı) ve bugün (pandemi sonrası izolasyonun evrenselliği), sanat tarihinde travmatik olayların bireysel temsiller aracılığıyla nasıl aktarılabildiğini ve nasıl yeni anlam katmanlarıyla yeniden okunabildiğini gösteren önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çalışma, pandeminin sanat üzerindeki etkisine dair hem tarihsel bir belge hem de eleştirel bir bakış açısı olarak kabul edilmelidir.

Sanat tarihçisi Carmen C. Bambach'ın (2019) "Batı medeniyetinin tüm zamanların ikonik imgeleri arasında haklı olarak sıralanmış" olarak ifade ettiği Leonardo da Vinci'nin [*Vitruvian Man \[Vitruvius Adamı\] \(1490\) isimli eseri*](#) hem sanat tarihi hem de bilimsel düşünce açısından büyük öneme sahip bir çizimdir (Görsel 7). İnsan vücudunun matematiksel oranlarla uyumunu gösteren bir anatomi ve geometri çalışması olan eser, bir daire ve kare içine yerleştirilmiş erkek figüründen oluşmaktadır. Rönesans'ın sanat ile bilimi birleştirme çabasının somut bir örneği olan eser adını, M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış Romalı mimar Vitruvius'tan almıştır ve onun *De Architectura* adlı eserindeki ideal insan oranları tanımına dayanmaktadır. Vitruvius'un tanımladığı bu ideal oranlar ise zamanda geriye gidildiğinde, M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış Yunan heykeltıraş Polykleitos'un *Kanon* adlı eserinde teorize edilen simetri ve orantı anlayışına uzanmaktadır. Böylece *Vitruvius Adamı*, antikçağdan Rönesans'a uzanan düşünsel bir zincirin halkası olarak ortaya çıkmıştır. Kompozisyonu oluşturan figürün aynı anda hem bir

kare hem de bir dairenin içine yerleştirilmiş olması, doğada ve kozmosta var olduğuna inanılan kusursuz geometrik düzenin insan bedeninde de mevcut olduğunu gösterme çabasının bir ürünü olarak tanımlanabilirken bu bağlamda eserin salt bir anatomik inceleme olmadığı, aynı zamanda Rönesans'ın insan merkezli kozmoloji anlayışının simgesi olarak da kabul edilebileceği görülür (Irizar, t,y).



Görsel 7. Leonardo da Vinci, The Vitruvian Man [Vitruvius Adamı], 1490 / Görsel 8. Océane Hamelin vd., The Vitruvian Man [Vitruvius Adamı], 2020, Covid Art Museum

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	1,5 metre mesafe	Koronavirüs pandemisi, bulaş riski, sosyal mesafe
Yan anlam	1,5 metre mesafe	Toplumsal ilişkilerin pandemiyle dönüşümü, sosyal ilişkilerdeki duygusal mesafe, yabancılaşma ve yalnızlaşma

Eserin Océane Hamelin ve diğer anonim sanatçılar tarafından pandemi döneminde üretilen değiştirilmiş versiyonunda ise Delambre'nin eserinde olduğu gibi pandemiye dair simgesel unsurların doğrudan esere aktarılmadığı, onun yerine figürün üzerine yerleştirilen kırmızı oklarla sosyal mesafe kuralına gönderme yapan 1.5 m ifadelerinin yerleştirildiği görülür. Bu müdahale, Rönesans döneminin insan merkezli evren anlayışına pandemi sonrası dönemin sosyal mesafe zorunluluğunu entegre ederek, göstergebilimsel açıdan çok katmanlı bir yorum ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda görsel, insan bedeninin artık sadece bir oranlar sistemi değil, aynı zamanda sosyal bir sınırlandırma alanı olarak algılanmaya başlandığını simgelemektedir. Koronavirüs (Covid-19) sürecinde bulaş riskinin en aza indirilmesi için bilimsel olarak önerilen bireyler arası minimum fiziksel mesafe olarak kabul edilen 1.5 metrelik bu tampon bölge eserde insan bedeni üzerinden dışa doğru yayılan sekiz eşit hizada okla belirlenirken Da Vinci'nin insanı evrenin merkezi olarak konumlandıran yaklaşımı burada ironik bir dönüşüme uğramaktadır; insan hâlâ merkezdedir ama bu kez merkez olduğu alan, izolasyonun ve temas sınırlarının çizildiği alandır. Kırmızı çizgilerle belirlenen bu daire, artık kutsal geometri veya kozmik denge değil, enfeksiyondan korunma sınırıdır. Pandemiyle birlikte insanın "altın oranı" bir estetik referans değil, bir biyo-güvenlik alanı haline gelmiştir. *Vitruvius Adamı* artık fiziksel bütünlüğün değil, sosyal ayrışmanın ve temassızlığın bir göstergesine dönüşmüş, böylece bir zamanlar denge ve uyumun sembolü olan bu figür artık insanın

yalnızlığını, korunma çabasını ve sınırlanmış sosyal varoluşu simgeler hale gelmiştir. Bu güncel yorumlama, aynı zamanda pandeminin birey üzerindeki fiziksel değil, mekânsal etkisini de vurgulamaktadır. İnsan artık yalnızca bir beden değil, çevresinde görünmez çemberlerle kuşatılmış bir bireydir ve bu çemberler temasın, yakınlığın ve sosyal yaşamın sınırlarını belirlemektedir. Dolayısıyla örnekleme alınan çalışmanın, pandeminin sanata ve insan bedeninin temsiline olan dönüştürücü etkisini vurgularken kültürel hafızada salgın sonrası dönemin izini de sembolik olarak kodladığını tanımlamak mümkündür.



Görsel 9. Salvador Dali, The Persistence of Memory [Belleğin Azmi], 1931 / Görsel 10. Hayati Evren, The Persistence of Corona [Korona'nın Direnci], 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Maske, eldiven, dezenfektan, kolonya	Koronavirüs pandemisi, izolasyon süreci, kişisel temizlik ve korunma
Yan anlam	Maske, eldiven, dezenfektan, kolonya	Zamanın akışındaki belirsizlik, pandemi sürecinde değişen gündelik yaşam nesneleri, geçici olanın kalıcı hale gelmesi, yabancılaşma ve yalnızlaşma duygusu

Salvador Dali'nin 1931 tarihli *The Persistence of Memory* [Belleğin Azmi] isimli eseri de pandemi döneminde yeniden üretilen çalışmalar arasında yer almaktadır. Zaman ve mekân algısını sorgulayan simgesel öğelerle 20. yüzyıl sanatında özgün bir kırılma noktası olan eserde, fiziksel olarak erimekte olan saatler aracılığıyla zamanın mutlak ve durağan değil, aksine akışkan ve değişken bir olgu olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla Dali'nin örnekleme alınan eserinin salt estetik bir üretim değil, aynı zamanda zaman kavramına dair felsefi bir sorgulama olduğunu tanımlamak mümkündür. Eserde boş bir kıyı manzarası içerisinde, eriyen saatlerle birlikte karıncalar, sinekler ve ölü doğayı çağrıştıran öğeler yer alır ve saatler zamanın simgesi olarak işlev görürken, biçimlerini yitirerek Dali'nin zamanla ilgili bilinç dışı kaygılarını görünür kılar. Bu noktada, boşlukla çevrili mekân yalnızca bir arka plan değil, zamanın kırılğan doğasını yansıtan aktif bir anlatı aracı olarak kabul edilebilir. Doğanın döngüsel hareketi ile kültürel olarak inşa edilmiş zaman anlayışı arasındaki gerilim, eserdeki doğal unsurlar (gökyüzü, deniz, dağ) ve yapay nesneler (saatler, masa) arasındaki karşıtlıkla betimlenir.

Eserdeki imgelerin tümü bir arada düşünüldüğünde eriyerek yok olma algısının yalnızca ölümü değil; hatırlama, unutma ve geçmişin zihinde çözülme biçimlerine dair derin çağrışımlara da gönderme yaptığı görülür (Dilber, 2019: 304-306).

2020 yılında Hayati Evren tarafından tasarlanan *The Persistence of Corona [Korona'nın Direnci]* isimli değiştirilmiş versiyonda ise orijinal eserdeki anlam katmanlarının pandemi döneminin zaman algısındaki bozulma ve belirsizlik duygusuyla birleştiği görülür (Görsel 10). Bu yeni yorumda dikkat çeken en önemli unsur, nesnelerin yerini pandemiyle özdeşleşmiş simgelerin almasıdır; ağaç dalına asılı cerrahi maske, yüzeyde bırakılmış el dezenfektanı, masa üzerindeki tek kullanımlık eldiven ve sterilizasyonu simgeleyen nesneler, pandemi döneminin günlük ritüellerini resmin içine taşımıştır. Göstergibilimsel açıdan incelendiğinde eriyen saatin yanına eklenen yüz maskesinin zamanın artık yalnızca fiziksel değil biyopolitik bir kavram hâline geldiğini tanımladığı görülür. Sembolik düzeyde resme dahil edilen nesneler, yalnızca koruma ve temizlik aracı olarak değil aynı zamanda kontrol, izolasyon ve bedenin hem toplumsal hem de bireysel sınırlarının yeniden tanımlanmasının sembolü haline gelmiştir. Orijinal eseri, belleğin sürekliliği üzerinden zamanın görelî doğasını sorgularken, değiştirilmiş versiyon belleğin yalnızca bireysel değil, kolektif bir travmayla da biçimlendiğini vurgular. Eriyen saatler, pandemide zamanın donduğu, ritmin bozulduğu ve günlerin birbirine benzediği dönemi betimlerken; maske ve dezenfektan gibi objeler, bu zamanın yalnızca zihinsel değil, bedensel bir yalıtılmışlıkla iç içe geçtiğini gösterir. Görselde yer alan mavi kumaş parçası ve boya paleti ise, sanatın bu travmayı dönüştüren bir ifade alanı olarak varlığını sürdürdüğünü kanıtlar niteliktedir. Sanat bu noktada sadece bir tanıklık aracı değil, pandemiyle şekillenen yeni dünyanın sembolik haritasını çizen bir bellek haline gelmiştir.

Dramatik ışık-gölge kullanımı, gerçekçi biçimlendirme anlayışı ve sembolizme dayalı anlatım diliyle Barok sanatının önemli örneklerinden biri olan ve Roma mitolojisindeki şarap ve zevk tanrısı Bacchus'u (Yunan mitolojisindeki karşılığı Dionysos) merkezine alan Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun *Bacchus [Baküs]* (1595) isimli eseri de pandemi koşullarında değiştirilen önemli örnekler arasındadır (Görsel 11). Klasik idealizm yerine rahatsız edici dünyevi bir gerçekçiliğe dayanan eserde başında asma yapraklarından bir taç taşıyan, eliyle bir şarap kadehini kaldıran yarı çıplak genç bir figür yer alır ve bu yönüyle izleyiciye "dünyevi zevklerin aldattıcı cazibesine" bir çağrıda bulunur gibidir. Öte yandan ön planda kompozisyonun merkezinde yer alan meyvelerdeki renk değişiminin de "hazların geçiciliğini ve zamanın yıpratıcı etkisini" simgelediği bilinmektedir. Dolayısıyla Caravaggio'nun estetik haz ile ahlaki sorgulamanın sınırlarını zorlayan bir bakış açısıyla duyusal hazların çekiciliği, zamanın yıkıcılığı ve insan doğasının ikilemleri üzerine bir anlatı geliştirdiği tanımlanabilir (Balcı, 2022).



Görsel 11. Caravaggio, Bacchus [Baküs], 1596 / Görsel 12. Lorenzo Peparini, Bacchus After Corona [Korona'dan Sonra Baküs], 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Maske	Koronavirüs pandemisi, izolasyon süreci, sosyal mesafe
Yan anlam	Maske	Pandeminin sosyolojik boyutu, toplumsal eşitsizlik, yalnızlaşma ve yabancılaşma duygusu, kimliğin tüketiciliğe evrimi

Çağdaş versiyonda ise Bacchus'un yüzünü kapatan *Off-White* marka siyah maske belirgin olarak dikkati çekmektedir; maskenin burada pandemi döneminin hem fiziksel hem de kültürel kapanmışlığının göstergesi olduğunu tanımlamak mümkündür (Görsel 12). Maske bir sağlık önlemi, koruyucu bir araç olmanın yanı sıra modern toplumun moda anlayışının (özellikle lüks sokak giyiminin) sembolü olarak bir statü göstergesidir. Bu yönüyle maske eserdeki geleneksel kutsallık imgesini, çağdaş tüketime içkin simgelerle yeniden kurgulayan bir araç olarak işlev görmüş, aynı zamanda bedenin doğallığını örten bir araç olması bakımından da bastırılmışlığı, kapanma koşullarının kontrol mekanizmalarını gündeme getirmiştir. Bu da göstergebilimsel açıdan Bacchus'un özgürlük, içgüdüsellik ve keyif temsillerinin yerine itaat, önlem ve sınırlama kavramlarını yerleştirmiştir. Yine Bacchus'un göğsünden geçen sarı kemer, sadece moda kodlarını değil, aynı zamanda sınıfsal temsilleri de vurgulamaktadır; göstergebilimsel olarak bu kemer, Bacchus'un tanrısal ya da mitolojik kimliğini değil günümüz dijital çağın tüketici kimliğini anlatır; ikonlaşmış, stilize edilmiş ve "markalanmış" birey.

Örnekleme alınan çalışmalarda olduğu gibi sanat tarihinden farklı dönemleri temsil eden ve kolektif bellekte yer edinmiş diğer pek çok eserin de pandemi koşullarında dönemin toplumsal ve psikolojik dinamiklerine gönderme yapan değiştirilmiş versiyonlarının üretildiği görülür. Leonardo da Vinci'nin maske takılmış ve eldiven giydirilmiş Mona Lisa (1503) eserinden Caravaggio'nun maskeli *Bacchus [Baküs]* (1596)'una, Andy Warhol'un 1962 tarihli ikonik *Campbell's Soup Cans [Campbell's Çorba Kutuları]* serisinde yer alan kutuların tuvalet kağıdı ile yer değiştirmiş versiyonlarına, Grand Wood'un *American Gothic [Amerikan Gotiği]*

(1930) eserindeki deterjan kutusu taşıyan maskeli figürlerine, Jacques-Louis David'ın 1793 tarihli *The Death of Marat* [*Marat'ın Ölümü*] isimli eserinin figürün eline verilen tablet yoluyla dijitalleşmeye vurgu yapan yeniden üretimlerine, Frida Kahlo ya da Vincent van Gogh'un *Self-Portrait* [*Otoportre*] eserlerinin yerini alan maskeli versiyonlara kadar geçmişin kültür üretiminin pandemi döneminde tekrar yaratıldığı, bu değişimin toplum ve sanat arasında halihazırda süregelen diyalektik ilişkinin yansıması olduğu ve böylelikle nesnel anlamda olmasa da sanat tarihinin değişime uğradığı tanımlanabilir. Bu örneklerin bir kısmında pandeminin değiştirip dönüştürdüğü toplum yapısına dair göndermeler -yukarıdaki çalışmalarda olduğu gibi- somut gerçeklikleriyle var olurken, bir kısmında sembolik göstergeler yoluyla alımlayıcıya aktarılmıştır. Burada özellikle Vlad Tepesh'in *The Death of Art* [*Sanatın Ölümü*] (2020) isimli yeniden üretimi, pandemi koşullarında ve pandeminin ardından kültür üretiminin dijital araçlarla üretilmesine ve geleneksel sanatın yerini alan medya sanatlarının toplumsal etkisini vurgulaması açısından özellikle önemlidir. Araştırmanın başında da belirtildiği gibi kültür üretiminin yaratım ve sunum aşamasında keskin bir başkalaşımı da beraberinde getiren pandemiye dair söz konusu sürecin incelenmesi bu araştırmanın sınırlılıkları kapsamında yer almasa da belirtilen çalışmanın bu anlamda önemli bir gösterge olduğu tanımlanabilir.



Görsel 13. Albrecht Dürer, Self-Portrait at Twenty-Eight [28 Yaşında Otoportre], 1500 / Görsel 14. Vlad Tepesh ve Valeria Lviatina, COVID XIX, 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Maske, tuvalet kağıdı	Koronavirüs pandemisi, kişisel temizlik ve korunma önlemleri
Yan anlam	Maske, tuvalet kağıdı	Toplumsal eşitsizlik

Öte yandan geçmişte üretilen bazı sanat eserlerinin ise doğrudan değiştirilmediği ancak yeniden üretilen değiştirilmiş versiyon için ilham kaynağı olduğu da görülür. Bu örnekler de yine gerek pandemiye dair göstergelerin kullanıldığı gerekse pandemi koşullarının yarattığı bireysel ya da toplumsal etkilerin sembolik olarak yeniden yorumlandığı sanat-tasarımlardır.

Yine bu örneklerin de göstergebilimsel açıdan sembolik yan anlamlara sahip olduğu, örneğin “yumurtalarla kaplı ve plastikle sarılmış bir adamın görüntüsünün insanın kırılğanlığına gönderme yaparken, altından yapılmış bir maskenin, salgının daha da belirginleştirdiği eşitsizliği vurguladığı” tanımlanabilir (Pagina, 2025). Bu bağlamda Albrecht Dürer’in 1500’e tarihlenen *Self-Portrait [Otoportre]* isimli eserinden esinlenilerek Vlad Tepesh ve Valeria Lviatina tarafından yaratılan *COVID XIX* isimli çalışmada açıkça pandeminin sembolü olan altın bir maske ve sterilizasyonun simgesi haline gelen altın varaklı bir tuvalet kağıdı resmedilmiştir. Rönesans’ın gösterişli sahnelerinin yerini alan modern toplumların pandemi koşullarıdır ve Dürer’in siyah zemin üzerine altın harflerle atılmış imzasının yerini günümüzde koronavirüsün roma rakamıyla yazılan estetiği almıştır.

Bazı araştırmacıların sanatçının kendini yücelttiğini ve dini ikonografiyle özdeşleştirerek sanatı daha entelektüel bir zemine taşıdığını belirttiği Albrecht Dürer’in *Self-Portrait at Twenty-Eight [28 Yaşında Otoportre]* (1500) isimli çalışması pandemi döneminde Vlad Tepesh tarafından oluşturulan kurgusal gerçeklikte yeniden anlamlandırılmış ve Rönesans dönemi portrelerini anımsatan bir üslupla modern toplumun salgınla ilişkili tutumlarını sembolize eden bir kompozisyona dönüştürülmüştür (Kayahan ve Çevik, 2020: 194-195). Altın rengine boyanmış maske ve tuvalet kâğıdı, pandemi döneminde bu sıradan eşyaların abartılı önemine hicivli bir göndermede bulunurken, figürün ciddi ve klasik duruşu, pandeminin tarihte önemli bir dönüm noktası olarak yorumlandığını düşündürür. “COVID XIX” ve “MMXX” gibi ifadeler ise dönemin tarihsel ve neredeyse kutsal bir olay gibi algılandığını ima ederken, göstergebilimsel açıdan incelendiğinde pandemiye dair gösterenlerin temelde salgın hastalıklar gibi olağanüstü koşullarda dahi toplumsal eşitsizliklerin yaşam koşullarını şekillendirdiğini ve gerçekliğe bakış açısını değiştirdiğini tanımlamaktadır (Görsel 14).

Doğrudan sanat tarihinin değiştirilmesi şeklinde değil ancak kurgusal anlatıdan yola çıkılarak yeni gerçekliklerin yaratıldığı örnekler arasından bir diğeri Damien Hirst’in 1991 tarihli *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living [Yaşayan Birinin Aklındaki Ölümün Fiziksel İmkansızlığı]* eserinden ilhamla Senor Raulito tarafından pandemi döneminde tasarlanan *Aquarium Isolation [Akvaryum İzolasyonu]* isimli çalışmasıdır. İzleyiciyi ölüm gerçekliğiyle yüzleştirmek için formüle edilmiş bir köpekbalığı kadavrası kullanan Hirst’ün en bilinen çalışmalarından biri olan orijinal eserde canlı organizmanın derisinin kırışması, renginin değişmesi, yüzgeçlerinden birinin kopması ve formaldehit sıvısının bulanıklaşması gibi fiziksel değişiklikler, sanatçının ölüme dair oluşturduğu güçlü metaforu zayıflatmış, bu durum eserin hem materyal sınırlarını hem de temsil ettiği kavramların geçiciliğini gözler önüne sererek ölümün yalnızca estetik bir kurgu değil, aynı zamanda çürümeye açık maddi bir gerçeklik olduğunu kanıtlamıştır (Arslantaş, 2019: 48-49).

Senor Raulito tarafından üretilen değiştirilmiş versiyon göstergebilimsel açıdan incelendiğinde ise kompozisyonun bireyin pandemi koşullarında deneyimlediği sınırlı alandaki özgürlük arayışını temsil ettiği görülür (Görsel 16). Akvaryum, kapalı ve denetlenebilir bir yaşam alanını simgelerken, içine dalan yüzücünün enerjik hareketi, bireyin bu sınırlamalara rağmen kendini ifade etme çabasını gösterir; yüzücünün dinamizmi ile suyun sıkışmışlığı arasındaki karşıtlığın ise modern bireyin toplumsal normlar ve bireysel arzular arasında sıkışmışlığına gönderme yaptığı görülür. Öte yandan pandemi döneminin kapanma koşulları dikkate alınarak okunduğunda -özgürlük eyleminin (yüzme) sınırlı bir mekânda (akvaryum)

gerçekleşmiş olması bakımından- eserin izolasyon sürecinin beraberinde getirdiği yalnızlık, yabancılaşma ve dış dünyaya duyulan özlemi de sembolize ettiği tanımlanabilir.



Görsel 15. Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living [Yaşayan Birinin Aklındaki Ölümün Fiziksel İmkansızlığı], 1991 / Görsel 16. Senor Raulito, Aquarium Isolation [Akvaryum İzolasyonu], 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Cam fanus	Koronavirüs pandemisi, izolasyon
Yan anlam	Cam fanus	Yalnızlık ve yabancılaşma, sosyalleşme ihtiyacı, özgürlük arayışı

Psikoloji eğitiminin ardından yöneldiği sanat pratiğinde, Henri Matisse'in özellikle "Caz" serisindeki kolaj tekniklerinden etkilenen ve bu etkiyi çalışmalarına parlak ve kontrast renk seçimleriyle yansıtan Pop Art akımının önemli temsilcilerinden Tom Wesselmann'ın 1960'larda ürettiği *Bathroom Series* [Banyo Serisi]'nin özellikle kadın bedenini popüler kültürün estetik kodları çerçevesinde yeniden yorumladığı görülür (Kılınç, 2019: 89-90). Öte yandan Kalippodesign tarafından pandemi koşullarında yaratılan ve tek bir somut nesne üzerinden pek çok anlama vurgu yapan *Bathroom Quarantine Vibes* [Karantina Banyo Ortamı] (2020) isimli eserde Wesselmann'ın çalışmalarına doğrudan olmasa da dolaylı olarak önemli göndermeler vardır; göstergebilimsel açıdan eserin, gündelik hayatın nesnelerini bağlamından kopararak anlam kaymasına uğratan ironik bir temsil sunduğu görülür (Görsel 18). Fayansla kaplı duvarın yalnızca bir kesitinin, tuvalet kağıdı askısıyla birlikte izole edilmesi, mekânın bir "parçasını" ikonlaştırır ve bu yönüyle -Marcel Duchamp'ın *Fountain* [Çeşme] isimli eserinde olduğu gibi- sıradan olanın nesneleşmiş bir temsilini yaratır. Nesnelerin işlevsel bütünlüğünden koparılması, göstergebilimsel açıdan temizlik ve hijyenin modern yaşamda nasıl endüstriyel bir gösterene dönüştüğünü kanıtlarken, duvar artık bir yapı ögesi değil, temsili bir arka plan işlevi görür; bu da mekânsal aidiyetin kırıldığı, yapay bir düzenin kurulduğu postmodern bir gerçeklik eleştirisi sunar.



Görsel 17. Tom Wesselmann, Bathroom Series [Banyo Serisi], 1963 / Görsel 18. Kalippodesign, Bathroom Quarantine Vibes [Karantina Banyo Ortamı], 2020

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Düz anlam	Tuvalet kağıdı	Koronavirüs pandemisi, izolasyon, kişisel temizlik
Yan anlam	Tuvalet kağıdı	Yalnızlık ve yabancılaşma

Sonuç

Toplumsal kırılma anları, yalnızca siyasal, ekonomik ya da sağlıkla ilgili yapısal dönüşümler yaratmakla kalmaz; aynı zamanda bireylerin dünyayla kurduğu ilişkiyi, anlam üretim biçimlerini ve estetik ifade araçlarını da temelden etkiler. Pandemiler, bu bağlamda yalnızca biyolojik bir tehdit olarak değil, toplumsal hafızada iz bırakan kültürel travmalar olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışma, salgın hastalıkların özellikle sanat ve dil üzerindeki etkilerini çok boyutlu bir çerçevede ele alarak, sanatın tarihsel olaylara verdiği tepkilerin ötesinde, bu olayları anlamlandırma ve yeniden inşa etme gücünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Örnekleme alınan tarihsel süreç ve değişen anlatı formları bağlamında sanat, izolasyon, hastalık, ölüm ve umut gibi temalar etrafında yeniden şekillenmiş, bu temalar yalnızca estetik tercihler değil aynı zamanda dönemin ruhunu yansıtan semiyotik göstergelere dönüşmüştür. Özellikle yeni tip koronavirüs (Covid-19) pandemisiyle birlikte dijitalleşen sanat pratikleri, sanatın üretim ve dolaşım biçimlerinde köklü bir dönüşümü beraberinde getirmiş, sanatçı ile izleyici arasındaki etkileşim, fiziksel mekândan dijital platformlara taşınarak yeni ifade biçimleri ve etkileşim platformlarının ortaya çıkmasına aracılık etmiştir. Göstergebilimsel analizler, pandemilerin yalnızca tematik düzeyde değil, sanat eserlerinin yapısal ve anlamsal boyutunda da önemli değişim ve dönüşümlere yol açtığını göstermektedir. Bu bağlamda, sanatın kriz zamanlarında sadece bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal tanıklık, eleştiri ve dayanışma alanı olarak işlev gördüğünü tanımlamak mümkündür. Son olarak sanatın toplumsal olaylarla kurduğu dinamik ilişki, pandemiler gibi küresel krizlerin sanat üzerindeki yansımaları ve sanatın bu süreçte nasıl dönüştüğü üzerine gerçekleştirilen disiplinlerarası analiz yoluyla kültür üretiminin yalnızca bir yansıtma değil, aynı zamanda yeniden anlamlandırma pratiği olduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Arslantaş, H. (2019). "Çağdaş Sanatta Bir Medyum Olarak Hayvan Kullanımı".
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Arthipo (t.y.). "Roy Lichtenstein The Kiss". *Arthipo*, <https://www.arthipo.com/tr-tr/roy-lichtenstein-opucuk.html>
- Balcı, B. S. (2022). "Caravaggio'nun Bacchus'u: Bir Tanrı'nın İnsanlaştırılması". *Söylenti*,
<https://www.soylentidergi.com/bacchus-bir-tanrinin-insanlastirilmesi/>
- Bambach, C. C. (2019). "Leonardo da Vinci Rediscovered" (Vol 2). *The Maturing of a Genius: 1485-1506*. New Haven: Yale University Press.
- Başar, S. (2022). "Pandemi ve Sanat". *Görünüm (12)*, 63-72.
- Civelek, M. ve Türkay, O. (2020). "Göstergebilimin Kuramsal Açıdan İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma". *Alanya Akademik Bakış*, 4(3): 771-787.
- Çeşmeci, G. (2019). "Endüstri Devriminden Günümüze Kentsel Alanda Yaşanan Değişim ve Dönüşümlerin Resim Sanatındaki Yansımaları". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Demir, R., & Gür, N. (2023). "Edward Hopper'ın Kaçış Manevraları: Pencereleler". *İnsan Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 61-81.
- Dilber, K. D. (2019). "Zaman'ın Belleği'ne Bir Bakış". *İdil*, 8(55). 303-312.
- Genç, Ö. (2011). "Kara Ölüm: 1348 Veba Salgını ve Ortaçağ Avrupa'sına Etkileri". *Tarih Okulu Dergisi*, 2011(X): 123-150.
- Göktepe, M. (2020). "Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme". *Journal of Arts*, 3(1), 45-66.
- Gündoğdu, B. (2018). "Barışa Karşı Savaş, Savaşa Karşı Sanat Bağlamında Sanatsal Üretimler (Fransız İhtilalinden Günümüze)". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Irizar, P. (t.y.). "Da Vinci's Vitruvian Man and the Measure of All Things". *Antigone Journal*,
<https://antigonejournal.com/2021/05/da-vinci-vitruvian-man/>
- Kanmaz, E. (2013). "II. Dünya Savaşı Sonrasında Görülen Sanat Hareketlerindeki Anti Dogmatizm Olgusunun Türk Resim Sanatı ve Sanat Eğitime Getirileri".
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Kara, Ö. T. (2010). "Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 73-96.
- Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2020). "Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak Otoportre ve "Ben" Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25): 191-213.
- Kılınç, K. (2019). "2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar".
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

- Öztürk, M. L. (2014). "II. Dünya Savaşı ve Sonrası Dünya Resim Sanatında Savaş İz Düşümleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Pagina (2025). "Vale decir". *Pagina 12*, <https://www.pagina12.com.ar/261542-vale-decir>
- Rule, A. (t.y.). "A Bigger Splash painting by David Hockney". *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/A-Bigger-Splash-painting>
- Salman, S. (2021). "Covid-19 Pandemi Sürecine Yönelik Yayınlanan Kamu Spotlarının Göstergebilimsel Yöntemle Çözümlemesi". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4): 999-1016.
- Şahin, A. N. E. ve Kayalıoğlu, S. (2016). "I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri". *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-207.
- Şahin, D. (2024). "Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans İtalya'sında Veba ve Sanat". *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 3(1), 66-79.
- Tokdil, E. (2023). "Çağdaş Sanat ve Hastalıklar: Pandemiler ve Sanata Yansımaları". ICPRS 2nd International Symposium on Pandemic, Infection Diseases and Global Effects Interdisciplinary Studies, Proceedings Book.
- Uğurlu, H. (2008). "Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 247-262.
- Ünlü, A. ve Cerev, P. (2023). "Teknolojinin Sanata Etkisi: Sanat 4.0". *ISPEC International Journal of Social Sciences & Humanities*, 7(2), 48-500.
- Yabalak, H. (2020). "Sanatçının Esin Kaynağı Olarak Salgın Hastalık ve Hastalığın Resim Sanatına Yansıması". *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (Salgın Hastalıklar Özel Sayısı): 493-538.
- Yılmaz, E. (2010). "Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33), 334-347.

İletişim Kuramları Üzerine Bir Diyalog: Bağımlılık Kuramı İle Yeniliklerin Yayılması Modeli Arasındaki Etkileşim

Canan SARIOĞLU AKBULUT

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, canan.guneri@gmail.com

Özet

Bu çalışma, kitle iletişimi alanında önemli iki kuramsal yaklaşım olan Bağımlılık Kuramı (Dependency Theory) ve Yeniliklerin Yayılması Modelinin (Diffusion of Innovations) medya etkisi, bilgi aktarımı ve toplumsal değişim bağlamındaki etkileşimini eleştirel bir diyalog çerçevesinde ele almaktadır. Ball-Rokeach ve DeFleur tarafından geliştirilen Bağımlılık Kuramı, bireylerin ve toplumların bilgiye ulaşmak, karar almak ve gerçekliği anlamlandırmak için kitle iletişim araçlarına olan bağımlılığını vurgular. Bu kuram, özellikle toplumsal kriz veya değişim dönemlerinde medyanın bilişsel, duygusal ve davranışsal etkilerini ön plana çıkarır. Öte yandan, Rogers ve Shoemaker'ın geliştirdiği Yeniliklerin Yayılması Modeli, yeni fikir, teknoloji veya ürünlerin sosyal sistemler içinde nasıl yayıldığını analiz eder ve bireylerin bu yenilikleri benimseme sürecini açıklamak için iletişim kanalları, zaman ve sosyal yapılar gibi değişkenleri kullanır.

Bağımlılık Kuramı'nın, medyanın yapısal etkileri ile bireyin bilgiye erişim bağlamında medyaya duyduğu bağımlılığı merkezine alan yaklaşımı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli'nin bireylerin yenilikleri benimseme süreçlerine dair sunduğu mikro düzeyli açıklamaları karşılaştırmalı olarak ele alan bu çalışma, iletişim kuramları arasındaki kavramsal yöndeşmeleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, kapsam itibarıyla söz konusu iki kuramın tarihsel gelişiminden hareketle medya-toplum ilişkisini açıklamada sundukları farklı kuramsal çerçeveleri analiz etmektedir. Bu doğrultuda özellikle medya etkileri, izleyici davranışları ve toplumsal değişim süreçleri bağlamında her iki kuramın kesişim noktaları belirlenmiş; kuramların birbiriyle nasıl örtüştüğü ve hangi yönleriyle birbirini tamamladığı sistematik biçimde değerlendirilmiştir.

İki kuramın doğrudan bir bağı olmasa da, medya aracılığıyla bilgi akışı, toplumsal liderlerin etkisi ve bireylerin davranış değişimleri gibi ortak kavramlar etrafında kesişim noktaları mevcuttur. Medya, her iki kuramda da merkezi bir rol üstlenmekte ve bireylerin karar süreçlerini etkilemektedir. Ancak her iki kuramın da metodolojik sınırlılıkları bulunmaktadır. Bağımlılık Kuramı, medya bağımlılığını ölçmede öznel kriterlere dayanırken; Yeniliklerin Yayılması Modeli, teknolojik yeniliklerin benimsenmesini yalnızca rasyonel bir süreç olarak ele almakta, dijital medya dinamiklerini ise yeterince kapsamadığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, söz konusu iki yaklaşımı tamamlayıcı yönleriyle birlikte ele alarak kuramsal çeşitliliğe katkı sunmasını amaçlamaktadır.

Sonuç olarak, Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli, iletişim süreçlerini farklı düzlemlerde açıklasa da, medya etkisinin toplumsal yapı ve birey üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koymaları açısından tamamlayıcı niteliktedir. Bu çalışma, her iki kuramın karşılaştırmalı analizi yoluyla iletişim kuramları arasında kavramsal bir köprü kurmakta ve özellikle medya-toplum etkileşimini anlamada kuramsal çeşitliliğin önemine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kitle İletişim Kuramları, Bağımlılık Kuramı, Yeniliklerin Yayılması Modeli, Yöndeşme

Abstract

This study critically examines the interaction between two significant theoretical approaches in the field of mass communication: **Dependency Theory** and the **Diffusion of Innovations Model**, particularly in the context of media influence, information dissemination, and social change. Developed by Ball-Rokeach and DeFleur, Dependency Theory emphasizes the reliance of individuals and societies on mass media to access information, make decisions, and construct their understanding of reality. The theory highlights the cognitive, emotional, and behavioral effects of media, especially during periods of social crisis or transformation. On the other hand, the Diffusion of Innovations Model, developed by Rogers and Shoemaker, analyzes how new ideas, technologies, or products spread within social systems and explains the adoption process of these innovations by individuals using variables such as communication channels, time, and social structures. By comparing the macro-level focus of Dependency Theory, which centers on structural media effects and the individual's dependence on information access, with the micro-level explanations offered by the Diffusion of Innovations Model regarding the adoption of innovations, this study aims to reveal conceptual convergences between the two communication theories. The scope of the study involves analyzing the historical development of both theories and the different theoretical frameworks they offer for explaining the media-society relationship. In this context, it identifies the points of intersection between the two theories, particularly in terms of media effects, audience behavior, and social transformation, and systematically evaluates how they overlap and complement each other.

Although the two theories are not directly connected, they intersect around shared concepts such as media-

facilitated information flow, the influence of opinion leaders, and behavioral changes in individuals. In both theories, media plays a central role and significantly affects individual decision-making processes. However, each theory also has methodological limitations. Dependency Theory relies on subjective criteria to measure media dependency, while the Diffusion of Innovations Model tends to view the adoption of technological innovations as a purely rational process and does not sufficiently account for the dynamics of digital media. Therefore, this study aims to contribute to theoretical diversity by addressing the complementary aspects of both approaches.

In conclusion, while Dependency Theory and the Diffusion of Innovations Model explain communication processes at different levels, they are complementary in revealing the influence of media on both societal structures and individuals. Through the comparative analysis of these two theories, this study builds a conceptual bridge between communication theories and underscores the importance of theoretical diversity in understanding media-society interaction.

Keywords: Mass Communication Theories, Dependency Theory, Diffusion of Innovations, Convergence

Giriş

İletişim bilimleri, örgütlü bir araştırma faaliyeti olarak, kitlelerin denetlenmesi ve yönlendirilmesi ihtiyacından doğmuş disiplinler arası bir alandır (Yaylagül, 2006, s. 23). Bu nedenle, iletişim alanında toplumun tüm gerçekliğini açıklayabilecek kapsayıcı tek bir kuramdan söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla bireyler ve kitleler arasındaki bilgi akışının doğasını, yönünü ve etkilerini çözümlemeye çalışan; teknolojik dönüşümler, siyasal yapılar, ekonomik düzenlemeler ve toplumsal ilişkiler ağı içerisinde kendini yeniden şekillendiren iletişim bilimi; 20. yüzyıl boyunca hızla çeşitlenen ve derinleşen kuramlarla karşımıza çıkmıştır. Özellikle 1950’li yıllar kuramların oluşturulması bakımından son derece hareketli bir dönem olmuştur (Denis McQuail, Sven Windahl, 2010, s. 20). Bu kuramlar, iletişim sürecinin yalnızca bireyden bireye bir mesaj aktarımı olmadığı, aynı zamanda iktidar ilişkileri, toplumsal yapılar ve kültürel değişimlerle iç içe geçmiş çok boyutlu bir alan olduğunu göstermektedir.

İletişim alanında kuramlar iki şekilde ele alınmaktadır; toplumsal düzenin meşruiyetini sağlamaya ve bu düzeni devam ettirmeye yönelik kuram ve yaklaşımlar, literatürde genellikle “ana-akım kuramlar (liberal)” olarak tanımlanmaktadır. Bu kuramlar, mevcut yapıyı sorgulamak yerine destekleyici bir konumda yer alırlar. Buna karşılık, mevcut toplumsal düzeni ve iletişim süreçlerini eleştirel bir perspektifle analiz eden ve sistemin ideolojik yapısını çözümlemeyi amaçlayan kuramsal yaklaşımlar ise “eleştirel kuramlar (Marksist)” olarak adlandırılmaktadır (Yaylagül, 2006, s. 23). Bu çalışmada, kitle iletişim alanının ana akım kuramları arasında yer alan iki önemli kuramsal yaklaşımdan Bağımlılık Kuramı (Media Dependency Theory) ile Yeniliklerin Yayılması Modeli (Diffusion of Innovations) arasında kurulabilecek kuramsal ve kavramsal etkileşim incelenecektir. Her iki kuram, iletişim teknolojilerinin toplumsal dönüşümdeki rolüne dair önemli katkılar sunmakla birlikte, farklı düzeylerde işlemektedir. Bağımlılık Kuramı, bireylerin özellikle kriz, belirsizlik ve dönüşüm dönemlerinde medyaya olan bilişsel, duygusal ve davranışsal bağımlılığını açıklamaya çalışırken (Şermin Tekinalp, Ruhdan Uzun, 2019, s. 102); Yeniliklerin Yayılması Modeli, bir toplumsal sistem içerisinde yeni fikirlerin, teknolojilerin veya uygulamaların nasıl yayıldığını ve hangi toplumsal katmanlarda ne şekilde benimsendiğini analiz eder (Şermin Tekinalp, Ruhdan Uzun, 2019, s. 104). Bu iki kuramın birbiriyle ilişkisi, iletişim sürecinin hem içerik üretimi hem de alımlanışı kapsamında düşünülmesine olanak tanır.

İletişim kuramlarının geneli, belirli dönemlerin epistemolojik, politik ve teknolojik ruhunu yansıtan paradigmalardan beslenmektedir. Örneğin, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde geliştirilen güçlü etki kuramları, medyanın bireyler üzerinde doğrudan, hızlı ve etkili sonuçlar doğurabileceğini varsayarken; ilerleyen yıllarda yapılan araştırmalar, bireylerin çevreleriyle etkileşim içinde medyadan gelen mesajları yorumlayarak anlamlandırdıklarını, dolayısıyla bu etkinin sınırlı ve dolaylı olduğunu ortaya koymuştur. Bağımlılık Kuramı, bu iki yaklaşım arasında bir köprü kurarak, medyanın etkisinin bağlamsal olarak değişken olduğunu, birey ile medya arasındaki ilişkinin toplumsal yapılarla birlikte analiz edilmesi gerektiğini savunur (Melvin L. DeFleur, Sandra J. Ball-Rokeach, 1989, s. 302). Benzer biçimde, Rogers'ın Yeniliklerin Yayılması Modeli de iletişimi yalnızca mesajın alıcıya ulaşması süreci olarak değil, bireylerin, grupların ve kurumların yeni bilgilere dair nasıl karar verdiklerini ve bu bilgileri toplumsal sisteme nasıl entegre ettiklerini araştırır (Faruk Kalkan, Zuhal Topçu, 2024).

Bu çalışma, söz konusu iki kuram arasındaki etkileşim ve yöndeşme noktalarını ele alarak, iletişim araştırmalarında kuramlar arası diyalogun önemine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli'nin benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymak; bilgi, teknoloji, değişim ve toplumsal yapı gibi temel kavramlar üzerinden bu iki yaklaşımın nasıl karşılıklı olarak birbirini tamamladığını irdelemektir. Bu doğrultuda, özellikle dijital çağda değişen iletişim dinamiklerinin mevcut kuramlar aracılığıyla nasıl anlaşılabilirliği üzerine kapsamlı bir değerlendirme yapılabilecek; belki de çıkan sonuçlarına göre ihtiyaç duyulan yeni bir kuramın farkındalığına varılması sağlanacaktır.

Çalışma, öncelikle her iki kuramın tarihsel gelişimi, kuramsal temelleri ve kavramsal bileşenleri çerçevesinde incelenecek; ardından karşılaştırmalı bir analiz sunulacak ve son bölümde kuramlar arası etkileşimin iletişim araştırmalarına katkısı değerlendirilecektir. Literatür taraması ve kuramsal çözümleme gibi yöntemlerden yararlanılarak yapılandırılan bu çalışma, iletişim kuramlarının birbirine eklenebilirliği üzerinden çok boyutlu düşünmenin önemini vurgulamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada, Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Kuramı arasındaki kavramsal ve kuramsal ilişkileri incelemek amacıyla literatür taraması yöntemi tercih edilmiştir. Literatür taraması, belirli bir konuya ilişkin mevcut bilgi birikimini ortaya koymak, kuramsal çerçeveyi oluşturmak ve daha önce yapılan araştırmaların bulgularından yararlanarak kavramsal karşılaştırmalar yapabilmek açısından etkilidir. Ayrıca araştırma sonrasında elde edilen sonuçların diğer araştırmacıların sonuçları ile karşılaştırarak farklılık ve benzerlikleri nedenleri ile birlikte ortaya çıkarmaya olanak sağlar (Şener Büyüköztürk, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz, Funda Demirel, 2024, s. 47)

Bu kapsamda, ilgili kuramların tarihsel gelişimi, temel kavramları, kuramsal dayanakları ve iletişim bilimleri içindeki konumları, alan yazında yer alan akademik kitaplar, hakemli makaleler, tez çalışmaları ve alanın önde gelen araştırmacılarının kuramsal metinleri aracılığıyla incelenmiştir. Çalışma, Ball-Rokeach ve DeFleur'ün geliştirdiği Bağımlılık Kuramı ile Rogers'ın ortaya koyduğu Yeniliklerin Yayılması Kuramı'nı, ikincil veriler üzerinden karşılaştırmalı biçimde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Kuramsal Arka Plan

Bu bölümde, çalışmanın kuramsal temelini oluşturan iki önemli iletişim kuramı olan Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli ele alınmakta; her iki kuramın medya, birey ve toplum arasındaki ilişkilere dair sunduğu açıklamalar karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Bağımlılık Kuramı (Ball-Rokeach ve DeFleur)

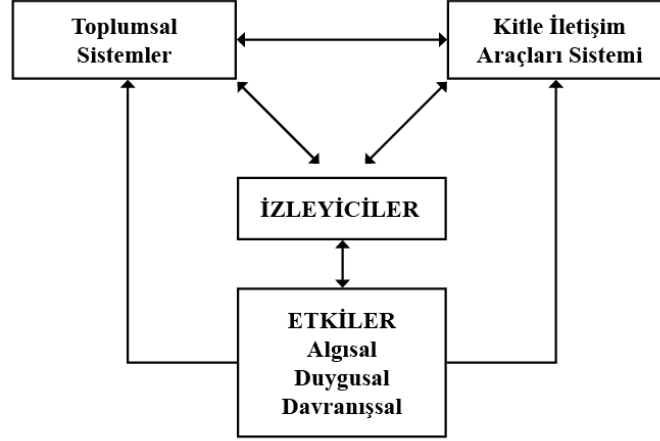
20. yüzyılın başından itibaren kitle iletişimi kuramları, medyanın birey ve toplum üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik farklı paradigmalar etrafında şekillenmiştir. Bu kuramsal yaklaşımlar, tarihsel süreç içerisinde medyanın etkilerine ilişkin algıların değişkenliğini de gözler önüne sermektedir. İlk dönemlerde ortaya çıkan “güçlü etkiler” paradigması, medyanın bireyler üzerinde doğrudan, hızlı ve kapsamlı etkiler yarattığını savunurken (Özçetin, 2024, s. 86); 1940’lardan itibaren gelişen “sınırlı etkiler” yaklaşımı, bu etkinin bireysel farklılıklar ve sosyal bağlam tarafından sınırlandırıldığını öne sürmüştür (Özçetin, 2024, s. 100). Ancak özellikle televizyonun yaygınlaştığı, haber ve eğlence kaynaklarının çeşitlendiği 1960’lı ve 1970’li yıllardan itibaren medyanın etkilerine dair yeniden düşünme zorunluluğu doğmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan kuramsal yönelimler, medyanın doğrudan etkilerinden ziyade dolaylı, uzun vadeli ve bilişsel-davranışsal yönleri içeren karmaşık ilişkiler ağına odaklanmıştır. İşte bu bağlamda geliştirilen Bağımlılık Kuramı (Dependency Theory), özellikle toplumsal kriz, belirsizlik ve dönüşüm dönemlerinde bireylerin ve toplulukların medya ile kurduğu ilişkiyi açıklamak amacıyla Melvin DeFleur ve Sandra Ball-Rokeach tarafından 1975 yılında geliştirilmeye çalışılmıştır (Özçetin, 2024, s. 123).

Bağımlılık Kuramı, bireylerin bilgiye erişim, anlamlandırma ve karar alma süreçlerinde medyaya duyduğu bağımlılığı; bu bağımlılığın da medya sistemleri ile toplumsal sistemler arasındaki yapısal ilişkiyle nasıl biçimlendiğini analiz eder. Kuram, medya, toplum ve bireylerarası ilişkileri birbirinden ayrı sistemler olarak ele alır ancak tüm bu sistemleri aynı zamanda karşılıklı bağımlı alt sistemler olarak ele alır. Bu yüzden sürekli politik, ekonomik ve toplumsal yapılarla etkileşim hâlinde olan medyanın da kendi varlığını devam ettirmesi için bu yapılardan bağımsız hareket etmesi mümkün değildir. Örneğin, medya, kültürel kabul görme arayışında toplumsal normlara ve değer yargılarına da bağımlıdır; aksi hâlde hedef kitleyle duygusal ve ideolojik bağ kurması zorlaşır. Bu çok yönlü bağımlılık, medyanın varlığını sürdürebilmesi için sistemle uyum içinde olmasını zorunlu kılar. DeFleur ve Ball Rokeach kitle iletişim araçlarının etkilerini medyanın sadece mesaj içeriğiyle değil, aynı zamanda bilgi üzerindeki tekelci konumuyla da bireylerin bilişsel, duygusal ve davranışsal yönlerini etkilediğini savunarak iletişim araştırmalarında önemli bir dönüm noktası olmuştur (Yıldırım, s. 102):

Algısal Etkiler: Yetersiz veya çelişkili bilgiye dayanan belirsiz tutum, inanç ve değerlerle ilişkilidir. Bu tür belirsizlikler, bireyin daha fazla bilgi edinmesiyle giderilebilir.

Duygusal Etkiler: Kitle iletişim araçları, sevgi, korku, hoşlanma gibi temel duyguları harekete geçirecek içerikler sunarak duygusal tepki oluşturmayı amaçlar. Ancak bu alandaki ampirik araştırmalar sınırlıdır.

Davranışsal Etkiler: Medya, bireylerin eyleme geçmesini tetikleyebilir. Örneğin, bir protesto haberinin izleyicileri aynı eyleme katılmaya ya da karşıt bir tepki göstermeye yönlendirmesi mümkündür. Benzer şekilde, reklamlar tüketim davranışlarını ve siyasi kampanyalar oy verme eğilimlerini etkileyebilir (Şekil 1).



Şekil 1. Toplum, araçlar ve izleyiciler arasındaki ilişki (İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdar, 1990, s. 118)

Bağımlılık Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre “bir şeye veya bir kimseye bağlı olma durumu; tabiiyet” anlamını taşıırken; Bağımlılıkla Mücadele Yüksek Kurulu’na göre ise “bir maddenin ruhsal, fiziksel ya da sosyal sorunlara yol açmasına rağmen, alımına devam edilmesi, bırakma isteğine karşılık bırakılamaması ve maddeyi alma isteğinin durdurulamamasıdır.” İlgili literatür incelendiğinde, bağımlılık olgusunun farklı disiplinlerde farklı olarak ele alındığı görülmektedir: madde bağımlılığı ve davranışsal bağımlılık. Çay, kahve, sigara, çikolata, alkol ve uyuşturucu gibi maddelere karşı geliştirilen bağımlılıklar, genel olarak “madde bağımlılığı” başlığı altında değerlendirilmektedir. Buna karşılık, davranışsal bağımlılık; belirli bir davranışın olağan dışı bir düzende ve sıklıkta tekrar edilmesi sonucu bireyin bedensel, ruhsal ve sosyal işlevlerinde bozulma yaşaması, yaşam dengesinin sarsılması ve çevreye uyum sağlamakta güçlük çekmesiyle karakterize edilen bir bağımlılık türüdür (M. Kemal Karaman, Meltem Kurtoğlu, 2009). Kuramın geliştiricilerine göre ise bağımlılık; bir tarafın ihtiyaçlarının giderilmesi ve hedeflerine ulaşmasının, diğer tarafın sağladığı kaynaklara bağlı olduğu bir ilişki türüdür (Sandra Ball-Rokeach, Melvin L. DeFleur, 1976).

Bağımlılık Kuramı, kitle iletişimlerinin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini, yalnızca mesajın içeriği ya da doğrudan etkileşimler üzerinden değil; medya, toplum ve izleyici arasındaki yapısal ve karşılıklı bağımlılıklar çerçevesinde analiz etmeye çalışan bütüncül bir yaklaşımdır. Bu kuram, geleneksel güçlü etkiler paradigması ile sınırlı etkiler yaklaşımı arasındaki ikiliği aşarak, kitle iletişim araçlarının etkilerinin bağlama, izleyici gereksinimlerine ve toplumsal koşullara göre değişkenlik gösterdiğini ileri sürer. Özellikle modern sanayi toplumlarında toplumsal yapıların karmaşıklaşması, bireylerin toplumsal sistemle doğrudan temas noktalarının azalmasıyla sonuçlanmış; bu durum bireylerin, toplumsal dünyayı anlamlandırmak ve yön bulmak amacıyla medyaya olan bağımlılıklarını artırmıştır.

Kuram, bireylerin gereksinim duydukları bilgiye ulaşmaları, gündelik yaşamı anlamlandırmaları ve toplumsal rollerini sürdürebilmeleri için medyaya başvurdıklarını ve bu süreçte medya, toplum ve izlerkitle arasında karşılıklı bir etkileşim sisteminin oluştuğunu

savunur. Bu nedenle kuram, yalnızca mesajı alan bireyin psikolojik tepkisini değil; medya sistemini çevreleyen ekonomik, siyasal ve kültürel yapıları da dikkate alarak, iletişimi sistemselsel bir bütünlük içinde ele alır.

DeFleur ve Ball-Rokeach, bağımlılık ilişkisini üç temel eksen üzerinden açıklar (Özçetin, 2024, s. 124):

Medya – İzleyici İlişkisi

Kuramın merkezinde izleyici ile medya arasındaki bilgi temelli ilişki yer almaktadır. Özellikle kentli ve sanayileşmiş toplum yapılarında bireyler, çevrelerinde olup biteni anlayabilmek, toplumsal gelişmeleri takip edebilmek, belirsizlikleri gidermek ya da gündelik stres ve gerilimden uzaklaşmak gibi çeşitli bilişsel, duygusal ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermek için medya içeriklerine yönelir. Bu yönelim, bireyin medya karşısındaki pasif bir tüketici değil, belirli gereksinimlerle hareket eden aktif bir özne olduğunu ortaya koyar. Ancak bu aktifliğin kaynağı, bireyin psikolojik özelliklerinden çok, içinde bulunduğu toplumsal sistemin yapısal koşullarıdır.

Bağımlılık düzeyi arttıkça, medyanın birey üzerinde yaratabileceği etki de artar. Bu etki yalnızca bilgi edinme düzeyinde değil, bireyin inanç, değer, tutum ve davranışlarında değişiklik yaratma potansiyeline de sahiptir.

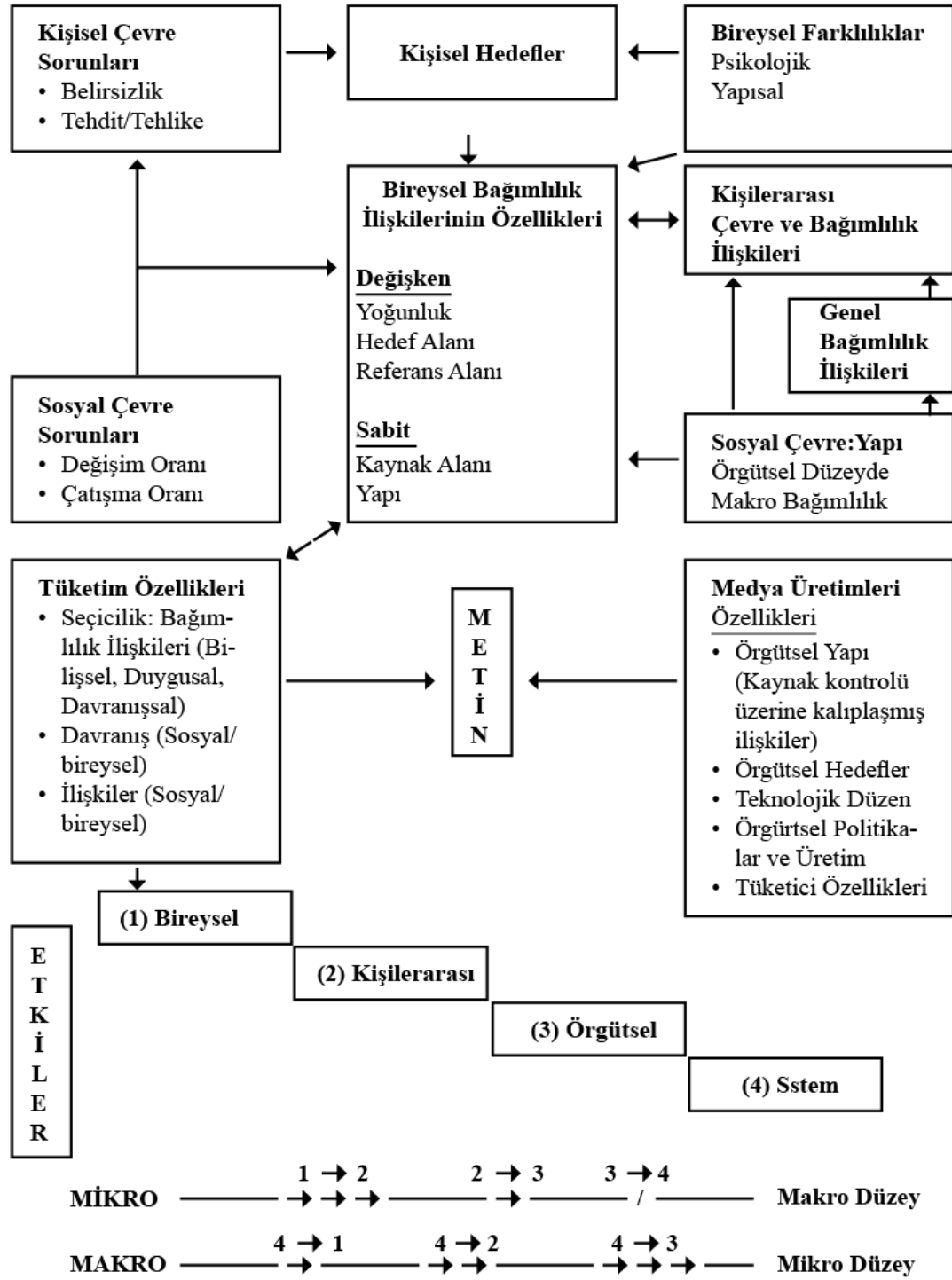
Toplum – Medya İlişkisi

Bağımlılık Kuramı'na göre medya sistemi, bağımsız bir yapı değil; içinde bulunduğu toplumsal sistemin ekonomik, siyasal ve hukuki koşullarına bağlı olarak işleyen bir alt sistemdir. Medya; devlet, sermaye, reklam endüstrisi gibi diğer sistemlerle karşılıklı bağımlılık içinde çalışmak zorundadır. Bu nedenle, medya içerikleri yalnızca izleyici talebine göre değil, aynı zamanda sistemselsel zorunluluklara ve yapısal sınırlamalara göre şekillenir. Örneğin, ekonomik olarak ayakta kalabilmek için reklama ihtiyaç duyan bir medya kuruluşu, hem reklam verenlere hem de geniş izleyici kitlesine bağımlıdır.

Toplum – İzleyici İlişkisi

İzleyiciler de tamamen bağımsız bireyler değil, toplumsal sistemin içinde yer alan, kültürel normlara ve sosyal yapıya göre biçimlenmiş bireylerdir. Eğitim düzeyi, gelir seviyesi, sınıfsal konum, toplumsal cinsiyet ve siyasal ideoloji gibi yapısal değişkenler bireylerin medya kullanımlarını ve içeriklerden etkilenme düzeylerini doğrudan etkiler. Aynı zamanda bireylerin medya aracılığıyla elde ettikleri bilgi, tutum ve yönelimler de toplumsal sistemin sürdürülmesinde önemli bir rol oynar. Böylece toplum-medya-izleyici üçgeninde karşılıklı ve dairesel bir etkileşim söz konusudur.

Bu üçlü yapı, bağımlılığın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sistematik bir düzeyde geliştiğini ve çok yönlü bir etkileşim içerdiğini gösterir. 1976 yılında Ball-Rokeach ve DeFleur tarafından geliştirilen Bağımlılık Kuramı, medya, izleyici ve toplum arasındaki ilişkileri açıklamaya yönelik ilk modelin ardından Ball-Rokeach, söz konusu sürecin nasıl bir ekolojik çevrede şekillendiğini ortaya koyan daha kapsamlı bir modeli geliştirmiştir. Bu yeni modelde odak noktası, medya sistemi ile toplumsal sistem arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkileridir(Şekil 2).



Şekil 2. Bağımlılık İlişkileri Ekolojisi (Ball-Rokeach, 1998)

Kurama göre, bireylerin ve küçük grupların, siyasal, kültürel ve ekonomik sistemler gibi büyük yapılar üzerindeki etkisi oldukça sınırlıdır. Bireylerin, medya sisteminin kaynak yapısını değiştirmesi mümkün görülmemektedir (Ball-Rokeach, 1998). Bu durum Web 3.0 döneminde değişmiştir. Artık bireylerin dijital ortamdaki davranışları -beğenileri, arama eğilimleri, içerik tüketimleri- makro sistemler tarafından takip edilmekte ve analiz edilmektedir. Böylece, bireyleri yalnızca etkilenebilen değil, aynı zamanda etki edebilen aktörler hâline getirmiştir. Yeni medya, bireylere ne izleyip neyi takip edeceklerine kendilerinin karar verebileceği daha

özgür bir ortam sunmaktadır. Geleneksel medyada zaman ve mekâna bağlı içerik sunumu yerini, bireylerin kendi seçtikleri içerikleri diledikleri zaman izleyebildikleri bir düzene bırakmıştır. Bu sayede bireyler, kişisel hedef ve ilgi alanlarına göre kendi kaynak ve referans alanlarını oluşturabilecek düzeyde daha aktif hâle gelmiştir (Umur Işık, Murat Kalem, Fidan Aliyeva, Murat Ülker, 2022).

Yeniliklerin Yayılması Modeli (Rogers ve Shoemaker)

Teknoloji ile toplumsal değişim arasındaki ilişki, modern iletişim kuramlarının gelişiminde temel bir eksen oluşturmuştur. Basit araç gereçlerin kullanımından dijital veri işleme teknolojilerine uzanan bu tarihsel yolculuk, yalnızca teknik ilerlemeyi değil, aynı zamanda bireylerin düşünme biçimlerini, davranışlarını ve toplumsal yapıları kökten dönüştüren bir süreci de içinde barındırır. Bu çerçevede, iletişim teknolojilerinin evrimiyle birlikte, bireylerin kendileriyle, çevreleriyle, geçmişleriyle ve gelecekleriyle kurdukları bağ yeniden şekillenmiştir.

Bu dönüşümleri anlamlandırmak için geliştirilen kuramsal yaklaşımlardan biri de, iletişim profesörü Everett M. Rogers tarafından geliştirilen ve ilk kez 1962 yılında yayımlanan *Diffusion of Innovations* adlı eserle bilimsel literatüre giren *Yeniliklerin Yayılması Kuramı*dır (Özçetin, 2024, s. 238). Kuram, bir fikir, uygulama veya ürünün belirli bir zaman dilimi içinde, belirli bir toplumsal sistemde, çeşitli iletişim kanalları aracılığıyla nasıl yayıldığını ve benimsendiğini açıklamayı amaçlar. Temelde bir toplumsal değişim sürecini tanımlayan bu kuram, yalnızca teknolojik yeniliklerin değil, aynı zamanda kültürel, siyasal ve ekonomik alandaki değişimlerin topluma nasıl nüfuz ettiğini incelemeye yönelik bir çerçeve sunar.

Yeniliklerin Yayılması Kuramı, iletişim disiplinde olduğu kadar kalkınma iletişimi, eğitim, tarım, sağlık, teknoloji transferi ve pazarlama gibi alanlarda da uygulama bulmuştur. Kuramın temel argümanı, iletişim sürecinin yeniliklerin benimsenmesinde merkezi bir rol oynadığı ve bu sürecin toplumsal normlar, değerler ve yapılarla sıkı bir etkileşim içinde şekillendiğidir. Dolayısıyla kuram, modernleşme, gelişme ve değişim süreçlerini anlamak isteyen araştırmacılar için hâlâ güncelliğini koruyan çok yönlü bir araçtır. Bunun yanı sıra Yeniliklerin Yayılması Kuramı, yalnızca bireysel davranışlarla değil, toplumsal kalkınma süreçleriyle de yakından ilişkilidir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında kalkınma iletişimi alanında yapılan çalışmalarda, radyo, televizyon ve basılı medya gibi kitle iletişim araçları, modernleşmenin ve sanayileşmenin hızlandırıcısı olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde, teknolojik araçların yaygınlaşması, bir toplumun gelişmişlik düzeyini gösteren birer ölçüt haline gelmiştir (örneğin: kişi başına düşen televizyon sayısı). Bu yönüyle kuram, teknolojik belirleyicilik yaklaşımına da kapı aralar (Yaylagül, 2006, s. 76).

Everett M. Rogers tarafından geliştirilen *Yeniliklerin Yayılması Kuramı*, iletişim alanında bireyler arası bilgi akışı, teknolojik değişim ve toplumsal dönüşüm ilişkisini açıklayan öncü modellerden biridir. Kuram, bir toplumda yeni bir fikrin, uygulamanın ya da teknolojik ürünün bireyler tarafından ne şekilde kabul edildiğini, bu kabul sürecinde hangi etkenlerin rol oynadığını ve bu sürecin toplumun yapısıyla nasıl ilişkili olduğunu analiz eder. Rogers’a göre “Yayılma (diffusion), bir yeniliğin belli iletişim kanalları aracılığıyla zaman içinde bir sosyal sistemin üyeleri arasında iletilmesi sürecidir. Bu, mesajların yeni fikirlerle ilgili olması bakımından özel bir iletişim türüdür.” (Rogers, 1983, s. 5). Rogers’a göre yenilik, birey ya da

birim tarafından “yeni” olarak algılanan herhangi bir unsur olabilir; bu nedenle bir nesnenin ya da düşüncenin yeniliği, onun yeni olup olmamasından çok, alıcı birey tarafından nasıl algılandığına bağlıdır.

Yeniliklerin Yayılması Kuramında en önemli kavramlardan biri *yenilik*dir. “Yenilik (innovation)” kelimesi Latince “innovare-yenilemek” fiilinden türetilmiş ve dilimize de *inovasyon* olarak yerleşmiştir. “Yenilik” Türk Dil Kurumu’na göre “yeni olma durumu, yeni olan bir şeyin özelliği ya da eskimiş, zararlı veya yetersiz sayılan şeyleri yeni, yararlı ve yeterli olanlarıyla değiştirme; teceddüt” anlamlarıyla açıklanmaktadır. Dosi’ye göre ise yenilik “yeni bir ürünü, yöntemi veya örgütsel yapılanmayı araştırma, keşfetmek (icat), denemek, geliştirmek ya da taklit etmek suretiyle benimsemek ve ticarileştirmek” olarak tanımlanmaktadır (Dosi, 1988). Diğer bir taraftan kuramın kurucusu Rogers’a göre yenilik “bir birey ya da örgüt tarafından yeni olarak algılanan bir fikir, uygulama ya da nesne” olarak tanımlanır.

Kuram için bir diğer önemli kavram olan “yayılma (diffusion)” kelimesi ise Türk Dil Kurumu’na göre “yayılmak işi; intişar, tevessü” anlamlarına gelirken; yayılma “söz konusu değişikliğin toplumsal sistemin yapı ve işlevinde bir dönüşüm içermesi bakımından bir tür toplumsal değişimdir (Özçetin, 2024, s. 239)” olarak tanımlanmaktadır. Rogers’a göre ise “bir yeniliğin belirli iletişim kanalları aracılığıyla, zaman içinde, bir sosyal sistemin üyeleri arasında iletilmesi sürecidir.” Rogers, yeniliklerin yayılma sürecini dört temel unsur üzerinden değerlendirir (Rogers, 1983, s. 10):

Yenilik (Innovation)

Yenilik, bir birey ya da başka bir birim için yeni olarak algılanan bir fikirdir. Yeniliğin yeni olup olmadığı, nesnel bir şekilde değil, bireyin algısına göre değerlendirilir. Yenilikler, bireyleri bir dönüşüm sürecine yöneltir; çünkü beraberinde getirdiği sonuçlar çoğu zaman belirsizlik içerir. Bireyler bu belirsizlikle başa çıkmak için, yeniliğin olası avantajlarını ve dezavantajlarını değerlendirmeye çalışır, bilgi toplar ve bu bilgiler doğrultusunda yeniliği benimseyip benimsemeyeceklerine karar verirler. Yeniliğin benimsenmesini ve yayılmasını etkileyen beş faktör bulunmaktadır (Rogers, 1983, s. 11):

Görelî avantaj: Yenilik, mevcut uygulamalara göre daha avantajlı mı?

Uyumluluk: Toplumun değerleri, ihtiyaçları ve deneyimleriyle ne derece örtüşüyor?

Karmaşıklık: Yeniliğin anlaşılması ve kullanımı ne kadar kolay?

Denenebilirlik: Yenilik küçük ölçekli olarak test edilebilir mi?

Gözlemlenebilirlik: Yeniliğin sonuçları dışarıdan gözlemlenebilir mi?

İletişim Kanalı (Communication Channel)

Yeniliklerin yayılmasında en temel unsurlardan biri, iletişimdir. Çünkü bir düşünce, uygulama ya da ürün ancak insanlar arasında aktarıldığında toplumda bir dönüşüm yaratabilir. Bu noktada, iletişim kanalı kavramı devreye girer. İletişim, bireylerin bilgi alışverişinde bulunduğu süreçtir. Bir yeniliğin topluma iletilmesinde çeşitli iletişim araçları kullanılabilir. Bunlar kitle iletişim araçları (radyo, televizyon, gazete gibi) olabileceği gibi, kişiler arası iletişim yolları da olabilir. Yani bireyler, yüz yüze görüşmeler, arkadaş grupları, aile içi konuşmalar gibi doğrudan ilişkiler aracılığıyla da yenilikleri birbirlerine aktarabilirler.

Yeniliklerin yayılmasında, bireyler arası iletişim kritik bir rol oynar. Özellikle kişilerarası iletişim kanalları, karar verme sürecinde daha etkili olabilir (Demir, 2006).

Rogers'ın da belirttiği üzere, çoğu insan bir yeniliği ilk elden deneyimleyerek değil, daha önce bu yeniliği benimsemiş ve kendisine benzeyen bireylerden etkilenecek kabul eder. Dolayısıyla iletişim kanalı yalnızca bilgi aktarımı sağlamaz; aynı zamanda sosyal örnek oluşturur ve bireylerin karar verme süreçlerini biçimlendirir. Bu nedenle, bir yeniliğin toplumsal düzeyde benimsenmesinde iletişim araçlarının hem yaygınlığı hem de etkileşim biçimi büyük önem taşır.

Zaman (Time)

Zaman, hem bireysel karar süreci açısından, hem de toplum düzeyindeki yayılma eğrisi bakımından kritik bir faktördür. Bu unsur, üç temel yönüyle incelenebilir: İlk olarak bireylerin yenilikten haberdar oldukları andan itibaren başlayan ve onu kabul edip etmemeye karar verdikleri sürece kadar olan “benimseme süreci”; ikinci olarak, bir bireyin yeniliği benimseyip benimsemediğine dair kararını ne kadar sürede verdiği; üçüncü olarak da toplumun geneli içinde yeniliklerin hangi hızda ve sırayla benimsendiğidir.

Bu sürecin işleyişi bireyler arasında farklılık gösterdiği için, Rogers bu bağlamda toplumu çeşitli kategorilere ayırır. Örneğin “yenilikçiler” (innovators), yeni fikirleri keşfetme konusunda daha istekli, medya ve sosyal ağlarla daha yoğun ilişki kuran bireylerdir. Bu bireyler genellikle yeniliği erken benimseyen ilk grubu oluşturur. Diğer bireyler ise bu yenilikçilerin deneyimlerinden etkilenecek daha sonraki aşamalarda yeniliği benimserler. Bu bağlamda zaman, sadece bireysel karar sürecini değil, aynı zamanda yeniliğin toplumsal sistem içindeki yayılma hızını ve kapsamını da belirleyen anahtarlardan biridir. Zamanla ilgili bu bilgilere dayanarak bireylerin yeniliği benimseme hızlarını kategorize edecek olursak, karşımıza beş bölüm çıkar (Grafik 1), (Faruk Kalkan, Zuhal Topçu, 2024):

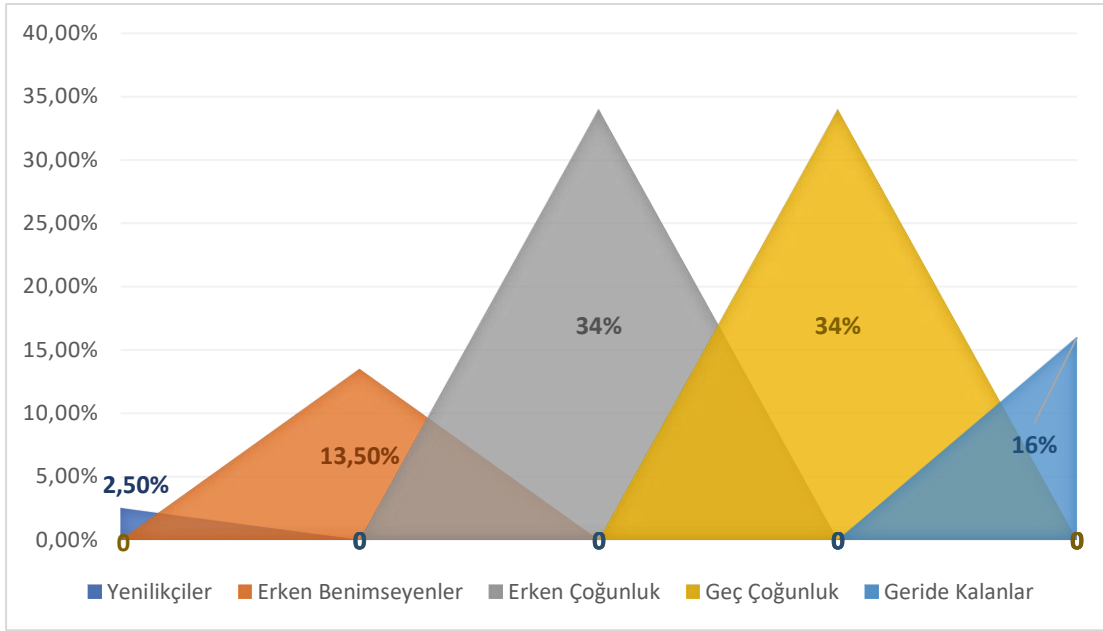
Yenilikçiler (Innovators): Yenilikleri ilk benimseyen bu bireyler, risk almaya eğilimlidir ve yeni fikirleri keşfetmeye karşı yüksek bir ilgi ve motivasyon sergilerler.

Erken Benimseyenler (Early Adopters): Yenilikçilere kıyasla daha temkinli davranmalarına rağmen, yenilikleri toplumda ilk benimseyen bireylerdendir. Genellikle kanaat önderi olarak kabul edilen bu grup, yeniliklerin sosyal sistem içinde yayılmasında belirleyici bir rol üstlenir.

Erken Çoğunluk (Early Majority): Yenilikleri benimseme sürecinde daha dikkatli ve gözlemci bir yaklaşım sergileyen bu bireyler, yeniliğin faydasını ve güvenilirliğini gözlemledikten sonra benimseme kararı alırlar.

Geç Çoğunluk (Late Majority): Daha temkinli ve çoğunlukla çevresel baskıların etkisiyle yenilikleri kabul eden bireylerden oluşur. Bu grup, yeniliğin yaygınlaştığını ve artık standart hâle geldiğini gördüğünde benimsemeye yönelir.

Geride Kalanlar (Laggards): Yenilikleri en son kabul eden, değişime karşı direnci yüksek bireylerdir. Bu kişiler, genellikle geleneksel uygulamalara bağlı kalmayı tercih eder ve yenilikleri benimsemekte isteksiz davranırlar.



Grafik 1. Yenilikçiliğe Dayalı Benimsenme Kategorileri (Rogers, 1983, s. 247)

Bu kategorizasyon, yeniliğin hangi hızla ve hangi toplumsal katmanlarda benimsendiğini ortaya koyar.

Toplumsal Sistem (Social System):

Toplumsal sistemin yapısı, bir yeniliğin ne hızla ve nasıl yayıldığını belirleyen temel unsurlardan biridir. Katz'ın benzetmesiyle ifade edilecek olursa, toplumsal yapıyı dikkate almadan yeniliklerin yayılımını incelemek, damar yapısını bilmeden kan dolaşımını anlamaya çalışmak gibidir. Her toplumda yerleşmiş davranış örüntüleri ve normlar, bazı yeniliklerin benimsenmesini kolaylaştırırken, bazılarını ise zorlaştırabilir. Bu normatif yapı, bireylerin değişime olan açıklığını ve direnç düzeyini doğrudan etkiler (Özçetin, 2024, s. 240).

Toplumsal sistemin içinde yer alan kanaat önderleri veya sistemin dışından müdahale eden değişim temsilcileri de bu sürecin kritik aktörleri arasındadır. Kanaat önderleri, sahip oldukları sosyal etki gücü sayesinde diğer bireylerin tutum ve davranışlarını şekillendirebilir. Bu kişiler, yeniliğin toplumsal düzeyde kabul görmesini teşvik eden veya engelleyen önemli birer aracı işlevi görürler.

Toplumsal değişim bağlamında, yeniliklerin benimsenme süreci ile iletişim süreçleri arasındaki ilişkiye dikkat çeken “Yeniliklerin Yayılması Kuramı”, özellikle kanaat önderlerinin etkisini vurgulayan yaklaşımla, “iki aşamalı akış kuramı” (two-step flow theory) ile birlikte değerlendirilebilir. Bu nedenle söz konusu kuram, bazı kaynaklarda “çok aşamalı akış kuramı” olarak da adlandırılmıştır. Kuram, yalnızca bireylerin değil, sosyal yapıların da yeniliklere ne ölçüde açık olduğunu analiz etmeye olanak tanır. Toplumsal yapı, yeniliklerin benimsenmesinde belirleyici rol oynar. Bir toplumun normları, kurumları, değerleri, eğitim düzeyi, ekonomik yapısı, politik kültürü, liderlik tarzı ve sosyal sistemin yapısı; yeniliğin yayılma sürecinde ya kolaylaştırıcı ya da engelleyici işlev görebilir. Toplumsal sistemdeki *kanaat önderleri* ve *değişim temsilcileri*, bu sürecin yönünü ve hızını belirleyen önemli faktörlerdir.

Rogers, yeniliğin karar sürecini, bireyin (ya da başka bir karar verici birimin), bir yenilikle ilk kez karşılaştığı andan başlayarak, bu yeniliğe ilişkin bir tutum geliştirmesi, ardından yeniliği benimseme ya da reddetme yönünde bir karar vermesi, kararlaştırılan yeniliği uygulamaya geçirmesi ve son olarak bu kararı pekiştirmesi ya da yeniden değerlendirmesiyle sonuçlanan ardışık bir süreç olarak açıklamıştır. Bu süreç, zaman içinde ilerleyen ve bireyin ya da kurumun yeni bir fikri değerlendirerek, bu fikri mevcut sistemine entegre edip etmeyeceğine karar verdiği bir dizi davranış ve tercihlerden oluşur. Rogers, yeniliğin birey tarafından benimsenme sürecini beş aşamada ele alır (Şekil 3):

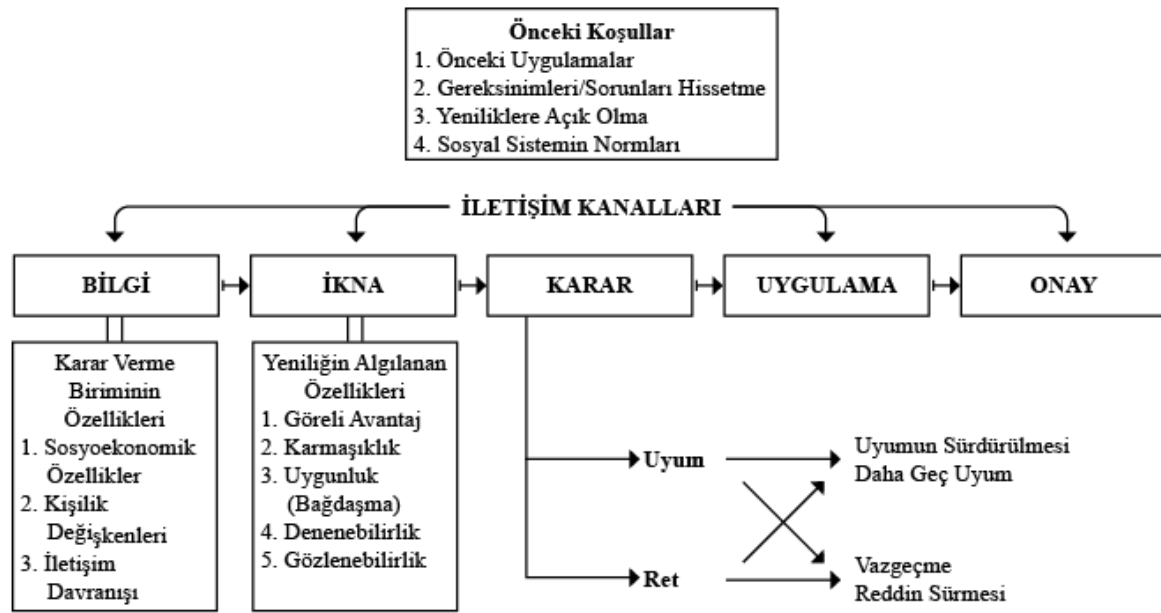
Bilgi: Birey, yenilik hakkında belli bir düzeyde bilgi sahibidir ve onun nasıl işlediğini kısmen kavramaya başlar.

İkna: Birey, yenilikle ilgili olarak olumlu ya da olumsuz bir tutum geliştirmeye başlar.

Karar: Birey, yeniliği kabul etme ya da reddetme sonucunu doğurabilecek çeşitli değerlendirme ve karar alma süreçlerine girer.

Uygulama: Yenilik fiilen uygulanır.

Onay/Doğrulama: Birey, benimsediği yenilikle ilgili destek arayışına girer; ancak bu süreçte çelişkili mesajlara maruz kalırsa, önceki kararını gözden geçirip değiştirebilir (Rogers, 1983, s. 164).



Şekil 3. İletişim Kanalları (Rogers, 1983, s. 165)

Bu süreç, bireysel düzeyde karar verme mekanizmalarının işleyişine dair sistematik bir açıklama sunduğu gibi, iletişimin bu süreçteki dönüştürücü rolünü de net biçimde ortaya koyar.

3. Kuramların Etkileşim Noktaları

İletişim disiplininde geliştirilen kuramsal yaklaşımlar, medya-toplum-birey etkileşimini farklı düzlemlerde anlamaya yönelik çeşitli çerçeveler sunar. Bu bağlamda Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Kuramı, medya etkileri ve toplumsal dönüşüm süreçlerine dair özgün açıklamalar getiren iki önemli modeldir. Her ne kadar farklı kuramsal arka planlara sahip olsalar

da, her iki yaklaşım da iletişimin toplumsal yapı ve birey davranışları üzerindeki belirleyiciliğini vurgular. Aşağıda, bu iki kuramın kesişen ve ayrışan yönleri karşılaştırmalı biçimde ele alınmaktadır.

3.1. Ortak Kuramsal Temeller

Yeniliklerin Yayılması Kuramı ile Bağımlılık Kuramı, medya-toplum-birey ilişkisini açıklamaya çalışan ana akım iletişim kuramları arasında yer almaktadır. Her iki kuram da medya aracılığıyla gerçekleşen bilgi akışının bireylerin karar alma süreçlerini nasıl etkilediğine odaklanır. Medya, bu iki kuramda da merkezî bir konuma sahiptir. Yeniliklerin Yayılması Kuramı'nda medya, bireylere yeni bilgi ve uygulamaları ileten temel bir kanal işlevi görürken (Rogers, 1983, s. 17); Bağımlılık Kuramı, medyayı bireyin çevresel belirsizlikleri anlamlandırmasında temel bir başvuru kaynağı olarak tanımlar (Ball-Rokeach, 1998, s. 24).

Ayrıca, her iki kuramda da toplumsal değişim süreçleri önemli bir odak noktasıdır. Yeniliklerin Yayılması Kuramı, toplumsal sistemlerin yeni fikir ve teknolojileri hangi yollarla benimsediğini açıklarken (Rogers, 1983, s. 24); Bağımlılık Kuramı, toplumsal kriz ve değişim anlarında medyaya olan bireysel ve toplumsal bağımlılığın arttığını vurgular (Şermin Tekinalp, Ruhdan Uzun, 2019, s. 102). Bu bağlamda, her iki kuram da iletişimi yalnızca bireyler arası bir süreç olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla ilişkili çok boyutlu bir süreç olarak görür.

Kanaat önderlerinin rolü de her iki kuramda önemli bir yere sahiptir. Yeniliklerin Yayılması Kuramı, özellikle iki aşamalı akış modeliyle ilişkilendirilerek, yeniliklerin kanaat önderleri aracılığıyla topluma yayıldığını ifade eder (Özçetin, 2024, s. 240). Benzer biçimde Bağımlılık Kuramı da medyanın sunduğu bilgilerin bireyler üzerindeki etkisinin, toplumsal yapıdaki aracı figürler ve mevcut sosyal ilişkiler ağı tarafından biçimlendirildiğini öne sürer (Şermin Tekinalp, Ruhdan Uzun, 2019, s. 100).

3.2. Ayrışan Kuramsal Sınırlar

İki kuram arasındaki temel fark, kuramsal çıkış noktaları ve açıklama düzeyleridir. Bağımlılık Kuramı daha çok makro düzeyde, medya sistemleri ile toplumsal sistemler arasındaki yapısal bağımlılıklara odaklanırken (Ball-Rokeach, 1998, s. 16); Yeniliklerin Yayılması Kuramı mikro düzeyde bireysel karar alma süreçlerini ve toplumsal katmanlardaki farklı benimseme davranışlarını açıklamaya çalışır (Rogers, 1983, s. 294).

Bağımlılık Kuramı, medyanın bireyler üzerindeki etkisini açıklarken toplumsal kriz, belirsizlik ve dönüşüm gibi olağandışı dönemlerde bireyin medya içeriklerine yönelmesini temel alır. Buna karşılık Yeniliklerin Yayılması Kuramı, sıradan toplumsal akış içinde bireylerin yeni fikir veya ürünleri nasıl benimsediklerini, bu sürecin hangi aşamalardan geçtiğini ve hangi iletişim kanallarının etkili olduğunu sistematik biçimde tanımlar.

Bu iki kuram arasında metodolojik olarak da farklılıklar göze çarpar. Bağımlılık Kuramı öznel değerlendirmelere dayanan etkiler (bilişsel, duygusal, davranışsal) üzerinden analiz yaparken (Ball-Rokeach, 1998, s. 8), Yeniliklerin Yayılması Kuramı daha çok yeniliklerin benimsenme süreci ve yayılma hızı gibi ölçülebilir değişkenlere odaklanır (Rogers, 1983, s. 21). Ayrıca, Yeniliklerin Yayılması Kuramı teknolojik belirleyiciliğe daha yatkınken, Bağımlılık Kuramı toplumsal yapıların medya sistemleri üzerindeki belirleyici gücüne vurgu yapar.

Son olarak, Yeniliklerin Yayılması Kuramı bireyin rasyonel karar alma sürecine vurgu yaparken, Bağımlılık Kuramı bireyin içinde bulunduğu sistemin yapısal koşullarına bağımlı olarak hareket ettiğini öne sürer. Böylece, Yeniliklerin Yayılması Kuramı bireyi daha aktif ve özerk bir özne olarak ele alırken, Bağımlılık Kuramı bireyi daha çok toplumsal ve medyatik sistemlerin etkisine açık bir konumda değerlendirir.

Sonuç: Kuramsal Bir Köprü

Bu çalışma, iletişim kuramları içerisinde önemli yere sahip iki temel yaklaşım olan Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli arasındaki etkileşimi irdeleyerek, iletişim süreçlerinin anlaşılmasında kuramlar arası diyalogun sağlayabileceği bütüncül açıklama gücünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Kuramsal çözümlemede, her iki modelin tarihsel bağlamı, temel bileşenleri ve varsayımları ayrıntılı biçimde ele alınmış; ardından karşılaştırmalı bir analizle benzerlikleri, farklılıkları ve etkileşim potansiyelleri ortaya konulmuştur.

Araştırmanın bulguları göstermektedir ki, Bağımlılık Kuramı ve Yeniliklerin Yayılması Modeli, ilk bakışta farklı paradigmlar içinde geliştirilmiş gibi görünse de; medya, birey ve toplumsal yapı arasında kurdukları ilişkiler bakımından birbirini tamamlayan yönleri sahiptir. Bağımlılık Kuramı, özellikle kriz ve belirsizlik dönemlerinde bireylerin medyaya olan yönelimi ve bu yönelimin doğurduğu bilişsel, duygusal ve davranışsal etkiler üzerinde dururken (Ball-Rokeach, 1998, s. 8); Yeniliklerin Yayılması Modeli, yeniliklerin toplumsal sistemde ne şekilde yayıldığını, bireylerin bu yenilikleri nasıl benimsediğini ve hangi toplumsal faktörlerin süreci etkilediğini açıklamaktadır (Rogers, 1983, s. 24).

Her iki kuramın ortaklaştığı temel noktalardan biri, iletişimi sadece bir bilgi aktarımı olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapının yeniden üretildiği, bireylerin yönelimlerini belirleyen karmaşık bir süreç olarak ele almalarıdır. Bu yönüyle medya, yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda sosyal gerçekliğin üretildiği ve müzakere edildiği bir zemin olarak değerlendirilir. Özellikle günümüzde dijital medya ortamlarında bu iki kuramın birlikte okunması, medya etkisinin anlaşılması açısından büyük bir kuramsal esneklik ve açıklık sunmaktadır.

Yeniliklerin Yayılması Modeli'nin bireysel davranış ve karar alma süreçlerine odaklanan mikro düzeydeki çözümlemesi, Bağımlılık Kuramı'nın toplumsal sistem ve yapısal bağımlılıkları merkeze alan makro düzeydeki yaklaşımıyla birleştiğinde, medya ve iletişim süreçlerinin hem bireysel hem de yapısal boyutları bütünsel biçimde analiz edilebilmektedir. Bu da özellikle iletişim araştırmalarında tekil modeller yerine kuramsal sentez üretme yönünde atılacak adımların önemine işaret etmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, medya, birey ve toplumsal yapı arasındaki ilişkilerin çözümlenmesinde Bağımlılık Kuramı ile Yeniliklerin Yayılması Modeli'nin birlikte değerlendirilmesinin kuramsal ve metodolojik açıdan zenginleştirici bir yaklaşım sunduğunu göstermektedir. Özellikle iletişim teknolojilerinin hızla dönüşmeye devam ettiği günümüzde, bu tür çok yönlü analizler hem akademik literatüre hem de uygulamalı alanlara değerli katkılar sağlayacaktır.

Kaynakça

- Ball-Rokeach, S. J. (1998). A Theory of Media Power and a Theory of Media Use: Different Stories, Questions, and Ways of Thinking. *Mass Communication&Society*, 1(1-2), 5-40.
- Demir, K. (2006). Rogers'ın Yeniliğin Yayılması Teorisi ve İnternette Ders Kaydı. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*(47), 367-392.
- Denis McQuail, Sven Windahl. (2010). *İletişim Modelleri* (3 b.). (K. Yumlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık.
- Dosi, G. (1988). The Nature of the Innovative Process. *Technical Change and Economic Theory*, 221-238.
- Faruk Kalkan, Zuhâl Topçu. (2024, Aralık). Yeniliklerin Yayılması Çerçevesinde Eğitim Yönetiminde 21. Yüzyıl Becerileri. *Türkiye Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 9(2), 248-262.
- İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdar. (1990). *İletişim ve Toplum*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- M. Kemal Karaman, Meltem Kurtoglu. (2009). Öğretmen Adaylarının İnternet Bağımlılığı Hakkındaki Görüşleri. *Akademik Bilişim '09 - XI. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri* (s. 641-650). Şanlıurfa: Harran Üniversitesi.
- Melvin L. DeFleur, Sandra J. Ball-Rokeach. (1989). *Theories of Mass Communication* (5 b.). London: Longman Inc.
- Özçetin, B. (2024). *Kitle İletişim Kuramları* (6 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rogers, E. M. (1983). *Diffusion of Innovations* (3 b.). New York: The Free Press.
- Sandra Ball-Rokeach, Melvin L. DeFleur. (1976). A Dependency Model of Mass-Media Effects. *Communication Research*, 3(1), 3-21.
- Şener Büyüköztürk, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgün, Şirin Karadeniz, Funda Demirel. (2024). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (36 b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Şermin Tekinalp, Ruhdan Uzun. (2019). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları* (5 b.). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Umur Işık, Murat Kalem, Fidan Aliyeva, Murat Ülker. (2022). Medya Bağımlılığı Teorisi Doğrultusunda Instagram: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. *Yeni Medya*(12), 97-116.
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları* (1. b.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, E. (tarih yok). Anadamar İletişim Araştırmaları III: Güçlü Etkilere Dönüş. *Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi İletişim Kuramları*. içinde Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

<https://bmyk.gov.tr/TR-67179/bagimlilik-nedir.html>

<https://sozluk.gov.tr/>

Cities: Skylines Oyunlarında Grafik Kullanıcı Arayüzü Değişiminin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi

Arş. Gör. Cihangir Eker

Özet

Bu araştırmanın amacı, dijital oyunlarda var olan grafik kullanıcı arayüzlerinde gerçekleşen üslupsal değişimin Cities: Skylines oyunları dahilinde incelenmesidir. Kullanıcı arayüzleri, insanın makinelerle kurduğu iletişimin komutlar yoluyla gerçekleşmesine olanak tanıyan ve aracılık eden grafik tasarım ürünleridir. Günümüzün en sık kullanılan teknolojik aletlerinden birisi olan bilgisayarlar da, kullanıcı arayüzleri sayesinde kullanılması mümkün olan önemli bir araçtır. Bilgisayarın kendisi başta olmak üzere, bilgisayarda kullandığımız yazılımlar, araçlar ve oyunlar da bir grafik kullanıcı arayüzüne sahiptir. Günümüzün en büyük eğlence sektörlerinden birisi haline gelen oyun endüstrisinde, grafik kullanıcı arayüzü tasarımları oyun tasarımının en önemli unsurlarından birisidir. Grafik kullanıcı arayüzü sayesinde oyuncular oyunla her türlü etkileşimi kurabilmektedir. Oyunu açma, oyun içerisinde çeşitli ayarlamalar yapma, oyunu kaydetme ve yükleme gibi ana menü komutlarından, oyunların mekaniğine bağlı oyun içi pek çok yönlendirme ve uygulama, grafik kullanıcı arayüzü vasıtasıyla gerçekleşir.

Yapılan bu çalışmada, Colossal Order firması tarafından geliştirilen bir şehir kurma simülasyon oyunu olan Cities: Skylines ve Cities: Skylines 2 oyunlarının sahip olduğu grafik kullanıcı arayüzü tasarımları, sahip oldukları üslup açısından karşılaştırılmıştır. Nitel bir çalışma olan bu araştırma durum çalışması desenindedir. Araştırma evreni Cities: Skylines ve Cities: Skylines 2 oyunları olup, örneklem ise oyunların grafik kullanıcı arayüzü tasarımı öğeleri olarak seçilmiştir. Örneklemi oluşturan görseller, dijital oyunların kullanıcı arayüzlerinin arşivlendiği internet sitesi gameuidatabase.com'dan ve Cities: Skylines 2 oyunundan doğrudan edinilmiştir. Araştırma sonucunda, 2015 yılında piyasaya sürülen Cities: Skylines 2 oyununun grafik kullanıcı arayüzünün skemorfik üsluba daha yakın bir tasarım diline sahip olduğu; 2023 yılında piyasaya sürülen Cities: Skylines 2 oyununun ise düz tasarım özelliklerini benimsediği görülmüştür. Bu bağlamda, oyun şirketlerinin grafik kullanıcı arayüzü tasarımı noktasında güncel eğilimleri de göz önünde bulundurarak tasarımlarını güncelleyebildiğini söylemek mümkündür. Araştırmanın dijital oyunlarda grafik kullanıcı arayüzlerinin tasarım dilinde yaşanabilen değişimlerin betimlenmesi noktasında, dijital oyun tasarımı ve grafik tasarım alanları için bir örneklem oluşturma açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Grafik kullanıcı arayüzü, arayüz tasarımı, dijital oyun, grafik tasarım, Cities: Skylines

A Comparative Analysis Of Graphical User Interface Changes In Cities: Skylines Series

Abstract

The aim of this research is to examine the stylistic changes occurring in graphical user interfaces within digital games, specifically in the *Cities: Skylines* series. Graphical user interfaces (GUIs) are graphic design products that facilitate and mediate human-machine communication through commands. Computers, which are one of the most commonly used technological devices today, function as essential tools enabled by graphical user interfaces. In addition to computers themselves, the software, tools, and games we use on computers also incorporate graphical user interfaces. In the gaming industry, which has become one of the largest entertainment sectors of the present day, GUI design is one of the most crucial elements of game design. Through graphical user interfaces, players establish all forms of interaction with a game. This includes fundamental menu commands such as launching the game, adjusting various settings, saving and loading progress, as well as numerous in-game instructions and applications depending on the game mechanics, all of which are executed via the graphical user interface.

This study compares the graphical user interface designs of *Cities: Skylines* and *Cities: Skylines 2* in terms of their graphical characteristics, both of which are city-building simulation games developed by Colossal Order. The research follows a qualitative approach and adopts a case study design. The research population consists of the *Cities: Skylines* and *Cities: Skylines 2* games, while the sample is selected based on the graphical user interface elements of these games. The visual materials forming the sample were obtained from *gameuidatabase.com*, a website archiving user interfaces of digital games, as well as directly from *Cities: Skylines 2*. The findings of the study indicate that the graphical user interface of *Cities: Skylines* (released in 2015) adheres more closely to a skeuomorphic design language, whereas *Cities: Skylines 2* (released in 2023) adopts the principles of flat design. In this context, it is possible to argue that game companies can update their interface designs by considering current

trends in graphic design. This research is considered have an importance in providing a descriptive analysis of the design language changes in graphical user interfaces within digital games, also serving as a reference for both digital game design and graphic design fields.

Keywords: Graphic user interface, Interface design, digital games, graphic design, Cities: Skylines.

Giriş

Grafik kullanıcı arayüzleri, dijitalleşmeyle birlikte bireyin hayatında giderek daha fazla yere sahip olan teknolojik cihazlarla iletişim kurmanın ve onları kullanabilmek noktasında önemli bir araçtır. Günümüzde pek çok ev aleti, kamusal alanlarda yer alan makine ve otomatlar, akıllı telefonlar, tabletler ve bilgisayarlar grafik kullanıcı arayüzüne sahiptir. Arayüzler sayesinde ilgili cihaz ve makineler kullanılabilmekte, komutlar verilebilmektedir. “Grafik arayüzün görsel yapısı, genel olarak butonlar, simgeler, metin alanları, pencereler ve menülerden oluşmaktadır” (Evren, 2016: 403). Sözü edilen görsel yapı unsurlarıyla beraber birey ve makine arasındaki iletişim gerçekleşmekte ve görsel yapı unsurlar vasıtasıyla makine ve cihazların çalıştırılabilmesi mümkün olmaktadır.

Günümüzde en sık vakit geçirilen ve pek çok işin tamamlanmasını mümkün kılan bilgisayarlar, grafik kullanıcı arayüzlerinin en yoğun görüldüğü teknolojik cihazlardan biridir. Bilgisayara ait çeşitli arayüzler sayesinde bilgisayarın olanak tanıdığı pek çok işlem yerine getirilebilmektedir. Bilgisayarı açma, internette gezinme, yazma ve çizme gibi araçları çalıştırma ve klasör oluşturma gibi işlemlerin pek çoğu bilgisayarın sahip olduğu arayüzler sayesinde mümkündür. 1984 yılında piyasaya sürülen Macintosh ve 1985 yılında piyasaya sürülen Windows işletim sistemleri, bilgisayarların kullanımını kolaylaştıran ilk grafik kullanıcı arayüz örneklerinden sayılabilir. Bu işletim sistemlerinin grafiksel kullanıcı arayüzlerindeki başarısı geliştirdikleri yeni versiyonlarla günümüze kadar devam etmiştir (Sakman, 2017: 227).

Bugün yazı yazmaktan tasarım yapmaya, multimedya araçlarını kullanmadan oyun oynamaya kadar pek çok faaliyetimizi bilgisayarlar vasıtasıyla ve bilgisayarlar ile yazılımların sahip olduğu grafik kullanıcı arayüzleri sayesinde kolaylıkla gerçekleştirmekteyiz. Grafik kullanıcı arayüzleri, grafik tasarımın çalışma alanlarından biri olarak bu alandaki tasarım anlayış ve üsluplarının da gözlemlenebildiği önemli araçlardır. Bilgisayar kullanımının yaygınlaşması ve kullanıcı skalasının çeşitlenmesiyle, grafik kullanıcı arayüzlerinin önemi artmıştır. Bu sebeple grafik kullanıcı arayüzleri, kullanıcıların arayüz deneyimini daha sorunsuz ve kolay hale getirebilecek şekilde zaman içerisinde evrilmiştir. Bunun yanında farklı tasarım üslupları da kullanıcı arayüzlerinin tasarımlarını etkilemiş ve çeşitli üsluplar doğrultusunda arayüzlerin tasarımları şekillenmiştir.

Yöntem

Bu araştırmada, grafik kullanıcı arayüzlerinin zaman içerisinde geçirebildiği dönüşümler dijital oyunlar üzerinden örneklendirilmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın problemi, “Dijital oyunlarda grafik kullanıcı arayüzlerindeki üslupsal değişim ne şekilde gerçekleşebilmektedir?” olarak belirlenmiştir. Araştırmanın amacı, dijital oyun bağlamında grafik kullanıcı arayüzlerinde gözlenen üslupsal değişimlerin bir oyun üzerinden örneklendirilmesidir. Araştırmanın dijital oyunlardaki grafik kullanıcı arayüzü tasarımlarına

yönelik yaklaşımlarda yaşanan değişimin örneklendirilmesi ve görünür olabilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Dijital oyunların sahip olduğu grafik kullanıcı arayüzlerindeki değişimin örneklendirilmesinin amaçlandığı bu araştırma, durum çalışması deseniyle nitel bir araştırmadır. “Durum çalışması; bir kişi, bir grup ya da bir birim üzerine gerçekleştirilen ve çeşitli birimler üzerinde genelleme yapmayı amaçlayan bir çalışma türü olarak tanımlanabilir” (Gustafson, 2017). Araştırma kapsamında incelenecek birim olarak, Colossal Order firmasının 2015 ve 2023 yıllarında yayınladığı *Cities: Skylines* ve *Cities: Skylines 2* oyunları seçilmiştir. Oyunların ana menü ve oyun içeriğindeki grafik kullanıcı arayüzü tasarımları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir ve incelemeler görsel örneklerle desteklenmiştir. Her iki oyun ayrı birer başlık altında değerlendirilmiş ve grafik kullanıcı arayüzlerinin taşıdığı üslupsal nitelikler kendi başlıkları altında yorumlanmıştır.

Cities: Skylines Oyununa Ait Grafik Kullanıcı Arayüzü

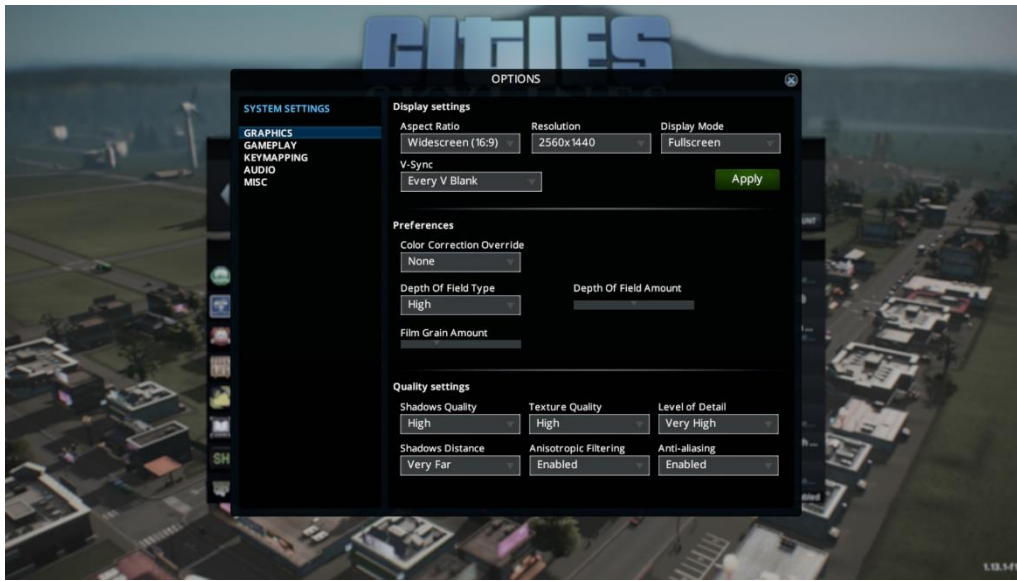
Cities: Skylines, Colossal Order tarafından 2015 yılında piyasaya sürülen bir şehir simülasyonu oyunudur. Oyunda oyuncular bireysel olarak boş bir harita üzerinde sıfırdan şehir inşa etme şansına sahiptir. Şehirde nüfus arttıkça tıpkı gerçek hayattaki gibi şehirde bir takım sorunlar meydana gelmekte ve oyuncu bu sorunları çözmekle ya da sorunlar yaşanmadan sorunları önlemekle yükümlüdür. İmar izni, sağlık, çöp, güvenlik, eğitim, parklar, ulaşım gibi temel ihtiyaçlar oyuncu tarafından çözülmesi gereken temel sorunlardır. Bunun yanında ticaret, sanayi, işletmeler, kirlilik, su kaynakları gibi pek çok unsur da oyunda mevcuttur. Oyunda gerek ana menü, gerekse oyun içerisindeki pek çok işlev, grafik kullanıcı arayüzü vasıtasıyla kullanılabilir. Arayüz tasarımı, bütünsel olarak belirli bir dile sahiptir ve oyunda arayüzün görünür olduğu her yüzeyde bu ortak dil hissedilmektedir.



Görsel 1. Cities: Skylines oyununa ait ana menü.

Görsel 1’de, Cities: Skylines oyununa ait ana menünün grafik kullanıcı arayüzü görülmektedir. Örnekteki menü incelendiğinde; arka planda oyuna ait bir görüntü, sağ altta oyun versiyonu, üst ortada oyuna ait amblem ve amblemin altında ekranı ortalayacak şekilde

beş adet panel görülmektedir. Sol üstteki panel oyuna ait haberleri ve yeni yayımlanan genişleme paketlerini (DLC), sol alttaki panel oyunda yüklü olan DLC'leri, ortadaki panel oyun ana menüsünü, sağ üstteki panel oyuncunun Paradox hesabına bağlanmasını sağlayan butonları ve sağ alttaki panel de oyuncunun Steam üzerinden ücretsiz olarak oyuna ekleyebileceği eklentileri göstermektedir. Amblemen, panellerin ve panellerdeki tıklanabilir butonların tasarımlarına bakıldığında, üç boyut etkisinin gölge ve ışıklarla sağlandığını görmekteyiz. Ortadaki panelde yer alan ve seçili haldeki "Continue Game" butonu, diğer butonlardan açık renkte bir butona dönüşerek ve üç boyutlu algılanacak biçimde ayrılmaktadır. Panel çerçevelerinin arka plandan ayrışması ve üç boyutlu olarak algılanması, panellerin üstünde yer alan ve üç boyut illüzyonunu yaratan açık renkli bir çizgiyle sağlanmıştır. Oyunun amblesinde yer alan iki tipografik ve bir arka plan unsuru olmak üzere toplam üç tasarım unsuru da, ışık gölge etkisiyle boyutlandırılmış bir hissiyata sahiptir.



Görsel 2. Cities: Skylines oyununa ait Ayarlar ekranı.

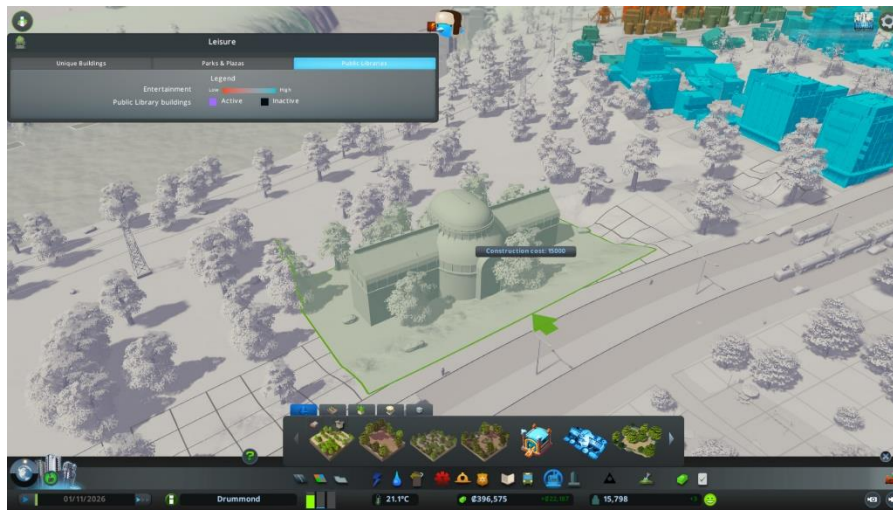
Görsel 2'de, Cities: Skylines oyununa ait ana menüden ulaşılan Ayarlar ekranı görülmektedir. Ekranda, siyah bir arka plan üzerinde yerleştirilmiş buton ve barlar mevcuttur. Butonlar sayesinde yapılacak ayarlar seçilip uygulanabilirken, kaydırılabilir barlar vasıtasıyla da oyuna yönelik çeşitli ayarlamalar gerçekleştirilmektedir. Tıklanabilir ve seçilebilir butonlar, ışık ve gölge etkisiyle üç boyutlu bir algılamaya sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. Barlar ise daha düz bir etkiye sahiptir.

"Apply" (Uygula) ve sağ üstte yer alan menüye ait kapatma butonu "X", üç boyut algısının daha yoğun hissedildiği butonlardır. Bu butonlar vasıtasıyla, gerçekleştirilen ayarlar ve kapatma işlemleri gibi temel komutlar yerine getirilmektedir. Bununla birlikte menüde, ana başlıkların büyük harflerle, alt seviye başlık ve isimlendirmelerin ise kelimelerin ilk harfi büyük olacak şekilde başlık düzeninde bir hiyerarşiyle yazıldığı görülmektedir.



Görsel 3. Cities: Skylines oyununa ait oyun içi Ekonomi ekranı.

Görsel 3’de, Cities: Skylines oyununda oyun içinde yer alan Ekonomi menü ekranı ve grafik kullanıcı arayüzü görülmektedir. Ana panel genel olarak ikiye bölünmüştür. Üst panelde hizmetlere yönelik yapılacak harcamaların ayarlandığı barlar, alt menüde ise ekonomi istatistikleri yer almaktadır. Panelin üst bölümünde başlık alanının solunda altın renginde stilize bir para destesi ikonu, sağda ise üç boyut etkisine sahip kapatma tuşu “X” vardır. Altındaki hizmet ikonlarına bakıldığında, soyut sembolik ikonlarla gerçek dünyada karşılığı olan somut imgelere dayalı ikonların üç boyutlu bir algı yaratacak biçimde tasarlandığı görülür. Yol, elektrik akımı, su damlası, çöp kovası, sekiz uçlu haç, itfaiyeci şapkası, polis rozeti, kitap, heykel, gökdelen ve toplu taşıma araçlarına ait görseller ikon olarak tasarlanmıştır. İkonlarda gerçekçi kullanımla birlikte metaforik anlatımlar da görülmekte, tasarım stili ise üç boyut algısı oluşturacak biçimde yansıtılmaktadır. Panelin istatistik bölümünde ise üst bölümde yedi adet ikon yine bu üsluba uygun biçimde üretilmiştir. Altta yer alan istatistik panellerinde ise daha düz bir tasarım dili mevcuttur.



Görsel 4. Cities: Skylines oyununa ait oyun içi Parklar menüsü.

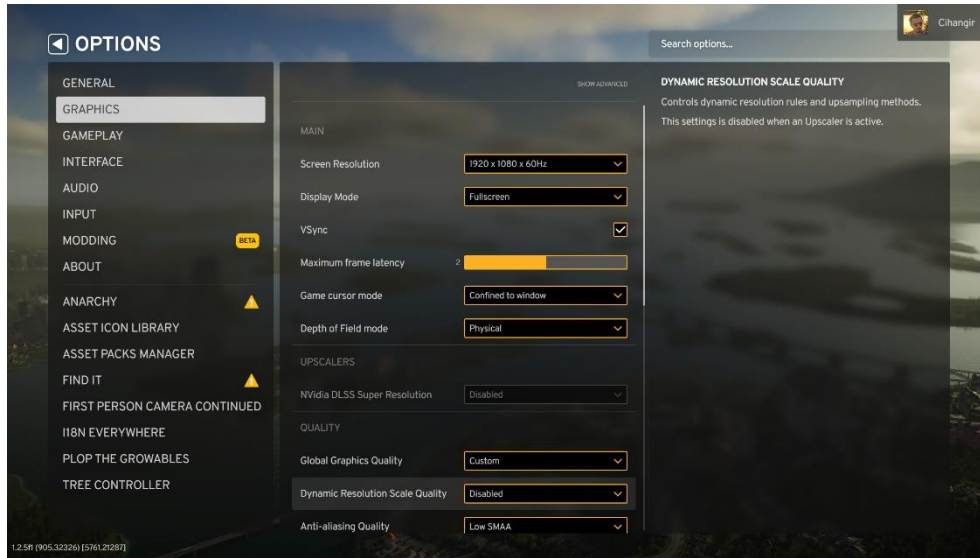
Görsel 4’te, Cities: Skylines oyunundan oyun içinde yer alan inşaa menülerinden Parklar menüsü ve yerleştirme ekranı görülmektedir. Oyunda bir hizmet yapısı yerleştirirken,

ekran beyaz tonlara bürünmektedir. Yerleşim ve hizmet binalarının renk tonu kırmızıya yakınlaştıkça, şehrin o bölgesinde yerleştirilmek üzere olan o yapıya ihtiyacın daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Yapı inşaa menülerinden olan Parklar menüsü tıklandığında, ekranın altında ortalanmış olarak bir bar açılmaktadır. Bu barın üzerinde, o inşaa menüsüne ait diğer alt barların açılmasını sağlayan ikonlar görülür. Bu ikonlar, Görsel 3’de incelenen ikonlarla ortak bir tasarım diline sahiptir. Hem gerçekçi hem metaforik olarak bu ikonlar ilgili inşaa yapılarının toplandığı alt barları temsil ederler. İnşaa edilebilecek parklara ait yapılar, barın içerisinde yapıya ait görselin stilize bir versiyonuyla temsil edilir. Böylelikle oyuncular inşaa etmek üzere oldukları yapının neye benzediğini ve hangi yapı olduğunu kolaylıkla anlayabilmektedir.

Görsel 1, 2, 3 ve 4’te incelenen Cities: Skylines oyununa ait grafik kullanıcı arayüzüne genel olarak bakıldığında; üç boyutlu buton ve ikonların, ışık ve gölge efektlerinin, metaforik anlatımların, tipografik hiyerarşinin ve ortak bir tasarım dilinin olduğunu görmekteyiz. Bu özellikler, arayüz tasarımında 21. yüzyılın popüler arayüz tasarım üsluplarından skemorfik tasarım üslubunun özellikleriyle benzerlikler göstermektedir. Skemorfik tasarımdaki ana fikir, “görsel üzerinde gösterilen nesnelere zaten aşina olan insanlar için arayüzün kullanımını kolaylaştırmaktır. Skeuomorfizm gerçek hayatın metaforlarını kullanır ve temsil edilen gerçek dünya nesnesini taklit etmek için degradeleri, gölgeleri, süslü ayrıntıları ve dokuları kullanır” (Coşkun ve Ateşgöz, 2020: 115). İncelenen dört örnekte de, sözü edilen degrade ve gölge kullanımları ile metaforik ikon tasarımlarını görebilmekteyiz. Örneğin itfaiye hizmet binaları itfaiyecilerin kullandığı sarı ışıklı kask, güvenlik hizmet binaları polis rozeti, eğitim hizmet binaları da kitap metaforuyla ikonlaştırılmıştır. Bununla birlikte, incelenen oyunun arayüzündeki butonlar da gerçekçi ve boyutlu bir görünüme sahiptir. Skemorfizmin yazılımı yapılan uygulamanın gerçek bir nesnenin görünümünü ve hissini taklit etmeye çalıştığı bir tasarım trendi (Çeken ve Delil, 2021: 76) olduğuna yönelik tanımı, Cities: Skylines’da yer alan butonların gerçekçi buton hissini taklit etmesiyle örtüşmektedir. Barın içerisinde yer alan ve oyundaki mevcudiyetleriyle örtüşen inşaa ikonları da anlık bir algılama sağlayarak, kullanıcıların arayüz üzerinde çok vakit kaybetmeden kolaylıkla nereye odaklanmaları gerektiğini göstermektedir (Çalış Zeğerek ve Kara, 2014: 75). İnşaa edilecek yapılara ait ikonların bu yapıların oyundaki görüntüsüyle aynı biçimde sunulmasıyla, kullanıcıların neyi inşaa edeceklerini daha hızlı biçimde algılamaları sağlanmaktadır.

Cities: Skylines 2 Oyununa Ait Grafik Kullanıcı Arayüzü

Cities: Skylines 2, 2023 yılında Colossal Order tarafından geliştirilen bir şehir simülasyonudur. Oyun, aynı şirketin 2015 yılında yayımladığı Cities: Skylines oyununun yeni bir versiyonu olarak kabul edilebilir. Bu oyunda ilk oyuna nazaran grafik geliştirmeler, oynanış, oyun mekanikleri ve arayüz tasarımı gibi pek çok noktada yenilikler getirilmiştir.



Görsel 5. Cities: Skylines 2 oyununa ait ana menü.

Görsel 5’de, Cities: Skylines 2 oyununun ana menü görüntüsü yer almaktadır. Ana menü tasarımına bakıldığında ilk oyun olan Cities: Skylines oyunuyla bazı benzerlikler görülsede, grafik kullanıcı arayüzünde belirgin bir üslup değişikliği vardır. Ekranın arka planında, oyuna ait bir görsel görülür. Ekranın sağ üstünde, Steam profiline erişimi sağlayan yeni bir buton yer almaktadır. Sağ altta ise oyunun güncel versiyonu yazı biçiminde gösterilmektedir. Orta üstte oyunun simge ve amblemi, düz beyaz renkle verilmiştir. Alt solda ana menüye ait temel işlevleri gerçekleştiren yan menülerin butonları, sağ üstte Paradox hesabına bağlantı sağlayan giriş/çıkış butonunu içeren panel, sağ altta ise oyunun mod yüklenmesiyle ve diğer durumlarla ilgili bildirimleri gösteren bir başka panel vardır. Buton ve panellerin tasarımı ilk oyunun aksine üç boyut hissi taşımamakta, daha düz ve az miktarla şeffaflık özellikleri göstermektedir. Ana menü butonlarında yalnızca isimler yazmamakta, isimlerin solunda düz tasarımlarla tasarlanmış ikonlar yer almaktadır. Ayrıca ana menü butonlarının bazılarının yanında sarı “New” (Yeni) ikonları yer almakta ve o menüyle ilgili bir yeniliğin olduğunu göstermektedir. Amblem, simge ve butonlar genel itibariyle düz tasarıma ait özelliklerle ve bir bütünlük içerisinde tasarlanmıştır.



Görsel 6. Cities: Skylines 2 oyununa ait Ayarlar ekranı.

Görsel 6’da, Cities: Skylines 2 oyununa ait ana menüden ulaşılan Ayarlar ekranının grafik kullanıcı arayüzü görülmektedir. Bu ekranın arka planında, oyuna ait bir görsel mevcuttur. Sağ üstteki Steam hesap butonu ile sol alttaki oyun versiyonu bilgisi buradayken de görünür olmaya devam etmektedir. Üst solda bir önceki ana menüye dönüşü sağlayan “Options” butonu, solunda ise sola dönük bir üçgen ikonu yer almaktadır. Sağda ise yapılmak istenen ayarın aranabildiği bir arama kutucuğu mevcuttur.

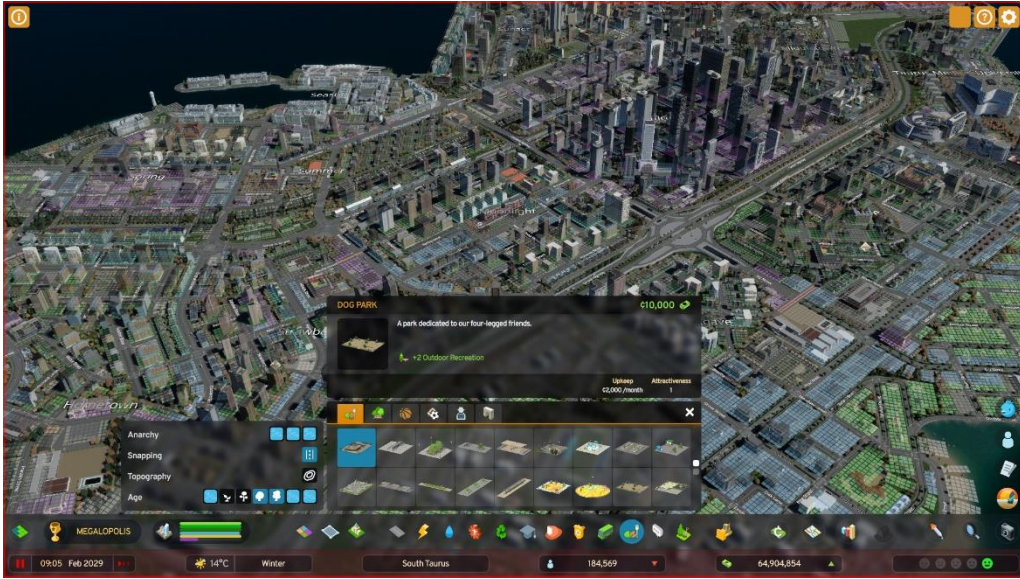
Ekranın genelini kaplayan ve ayarlarla ilgili üç adet panel mevcuttur. Soldaki panelde ayar yapılacak alanları ve yüklü modları gösteren bir panel vardır. Büyük harflerden isimlerle panelde ayar olanakları listelenmiştir. Seçili olan ayar ise açık renkli bir butonla diğerlerinden ayrılmaktadır. Yeni ayarlara sahip butonların yanında sarı bir “New” ikonu varken, ayarlarıyla ilgili bir sorun olan butonların yanında bir ünlem ikonu yer alır. Ortadaki panelde, seçili olan ayarlama butonunun içerdiği ayar seçenekleri görülür. Bu seçenekler seçilebilir bar ya da sürüklenerek ayarlanabilen bar olarak iki türdedir. Bu alt panelde yer alan yazılı barlardaki tipografik unsurlar, baş harfi büyük olacak şekilde başlık üslubunda verilmiştir. Siyah ve düz olan bar tasarımları, ayırt edici sarı bir çerçeveye sahiptir. Sağdaki panelde ise yapılmakta olan ayara yönelik detaylı bilgiler verilmektedir.



Görsel 7. Cities: Skylines 2 oyununa ait oyun içi Ekonomi ekranı ve Servisler alt menüsü.

Görsel 7’de, Cities: Skylines 2 oyununun oyun içindeki menülerinden olan Ekonomi menüsü ve altında yer alan Servisler alt menüsü görülmektedir. Servisler menüsüne bakıldığında, ana bir panelin içinde alt panellere yönlendirme sağlayan beş buton ile iki temel alt panel görülür. Panel tasarımı oyun ekranını gösterecek şekilde hafif bir şeffaflığa sahiptir. Alt menü butonları ikonlarla değil tipografiyle sunulmuş, bu butonlar ilk oyunun aksine daha düz bir üslupla tasarlanmıştır. Seçili olan alt menü bir ışık efektiyle değil, kontrastı yüksek bir renk ile seçili olmayan butonlarla ayrılmaktadır. Bu görselde, ayar yapılabilecek servisler ve aynı zamanda oyunun altında yer alan servislere ait ikonlar görülmektedir. İkon tasarımlarında boyut algısı ışık ve gölgenin aksine perspektif ve açık-koyu ton karşıtlığı ile sağlanmıştır. İzometrik perspektifte üç boyutlu tasarlanan ikonlar, ilk oyundaki gibi metaforik anlam bağlamında tasarlansa da, tasarım üslubu daha minimal olmuştur. Bununla birlikte alt panellerdeki sürüklenebilir barlar ve bilgi kutucukları da üç boyut etkisinin aksine yine düz bir

tasarım diliyle ele alınmıştır. Soldaki dar panelde ayarlama yapılabilecek servislerin listesi mevcutken, sağdaki geniş panelde bahsedilen ayarlamaların yapıldığı ve bu ayarlamalarla ilgili bilgiyi içeren alanlar mevcuttur.



Görsel 8. Cities: Skylines 2 oyununa ait oyun içi Parklar menüsü.

Görsel 8’de Cities: Skylines 2 oyununun oyun ekranındaki inşaa menülerinden Park menüsü görülmektedir. Burada da, menü panelinin üst kısmındaki ikonlar sayesinde park çeşitleri arasında geçiş sağlanmaktadır. İkon tasarımları bir önceki örnekteki gibi ışık gölge ile üç boyut algısından ziyade izometrik perspektif ve açık-koyu renk tonlarıyla sağlanmıştır. Park çeşitlerine ait butonlar yine gerçek park görüntüsünden oluşmakta, ancak bu sefer kaçıslı perspektif görüntüsü yerine izometrik görüntü tercih edilmektedir. Seçilen parkla ilgili parka ait bir bilgi paneli de menü panelinin üzerinde açılmaktadır. Panel ve barlarda üç boyut algısı yerini düz ve hafif saydam bir tasarıma bırakmıştır.

Cities: Skylines 2 oyununun grafik kullanıcı arayüzüne bakıldığında, tasarım unsurlarının daha düz, boyut algısından uzak ve ilk oyuna kıyasla efektlerden arındırılmış olduğu görülmektedir. Bu anlayış, kullanıcı arayüzünün düz tasarım (flat design) üslubuyla tasarlandığını göstermektedir. Düz tasarım, grafik kullanıcı arayüzlerinde son yıllarda daha sık tercih edilmeye başlanan ve minimalizmle benzer niteliklere sahip olan bir arayüz tasarım üslubudur. Bu üslup, efektlerden arınmış olması, üç boyuttan uzak olması, sade olması, canlı renklere sahip olması ve bu özelliklerle uyumlu tipografik uygulamalara sahip olması (Acar, 2020: 43) gibi özelliklerle özellikle skemorfik tasarım üslubundan ayrılmaktadır. İlk oyuna kıyasla Cities: Skylines 2 oyununda da buton ve panellerin efekt ve üç boyuttan arındırılmış olması, düz tasarıma yönelik verilen özelliklerle uyumaktadır. Temel amacı anlamsal hız ve etkililik olan düz tasarımlar, içeriği net ve erişilebilir bir şekilde sunmanın anahtarları olarak değerlendirilebilir (Kaya, 2024: 11). Bu bakımdan Cities: Skylines 2 oyununda grafik kullanıcı arayüzünün düz tasarıma uygun yapısının, içeriği net bir biçimde belirten ve kontrast renk vurgularıyla seçilebilirlik anlamında etki ve hıza olumlu etki eden bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanında, grafik kullanıcı arayüzü tasarımında düz tasarım bağlamında renk tercihi de önemli bir yere sahiptir. “Düz tasarım, görsel efektleri tamamlamak için, dinamik bir renk paleti kullanarak özellikle parlak renkleri uygular. Birbirleriyle kontrast

oluşturan ve enerji veren renkler az nesne içeren bir sayfanın donuk görünmesini engeller” (Pehlivan, 2019: 727). Cities: Skylines 2’nin arayüz tasarımında, özellikle seçili butonlar ve vurgu için eklenen ikonlar, koyu zemine kontrast oluşturacak biçimde sarı gibi renklerle tasarlanmıştır. Bu da ilgili buton ve ikonların zeminden ve diğer unsurlardan ayrışmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada, dijital oyunlardaki grafik kullanıcı arayüzlerinde yaşanabilen üslup değişimi, bir şehir kurma simülasyonu oyunu olan Cities: Skylines ve Cities: Skylines 2 üzerinden örneklendirilmiş ve irdelenmiştir. Araştırmada ele alınan oyunlardan ilki 2015 yılında, ikincisi ise 2023 yılında piyasaya sürülmüştür. Oyunların sahip olduğu grafik kullanıcı arayüzlerinin, temelde skemorfik ve düz tasarım prensiplerine uygun olarak tasarlandığı görülmüştür. Her iki arayüz tasarım üslubu, kimi özellikleri itibariyle birbirinden farklılaşmakta ve bu farklılık incelenen iki oyunun arayüz tasarımlarında da görülebilmektedir. Skemorfik tasarımda üç boyutlu butonlar, ışık ve gölge efektleri ile vurgular, metaforik ve gerçekçi ikonlar mevcutken; düz tasarımda iki boyutlu butonlar, kontrast renklerle vurgular ve daha stilize ikonlar görülmektedir.

Tıpkı işletim sistemleri, web siteleri ve yazılımlar gibi, dijital oyunların da grafik kullanıcı arayüzlerinde tasarım üslubuna yönelik değişimlerin yaşanabildiği, Cities: Skylines oyunları bağlamında yapılan karşılaştırmalı incelemede örneklendirilmiştir. Kullanıcı arayüzleri bağlamında yaşanan bu değişim, çeşitli gerekçeler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu gerekçelerden biri olan tasarım trendleri, grafik tasarım alanında popülerleşen tasarım dilinin daha sık kullanılması anlamına gelmektedir. Minimalizm ve düz tasarım, 21. yüzyılda giderek popülerleşmiştir. Tasarımdaki gereksiz karmaşıklık ortadan kaldırma amacını taşıyan ve tasarımın temel öğelerine odaklanan minimalizm (Kaya, 2024: 11), skemorfik anlayışın yaygınlaşması sonrası arayüzlerde düz tasarıma yönelimin bir ilhamı olmuştur. Düz tasarımla birlikte gerçekçi ikonlar ve üç boyutlu butonlar yerini düz ve stilize tasarımlara bırakmıştır. Trendlerin yanında, performans da grafik kullanıcı arayüzlerinde yaşanan üslup değişiminin bir gerekçesidir. Üç boyutlu, daha fazla detaya sahip, ışık gölge efektlerinin kullanıldığı arayüzler, bilgisayarın işlemcisinin daha fazla çalışmasına sebep olmaktadır. “Gerçek nesnelerin görüntülerine sahip olan skemorfik tasarım, ayrıntılarla dolu olması ve işletim sisteminde fazla yer kaplaması açısından eleştirilmektedir” (Demirkale Kukuoğlu, 2022: 1254). Düz tasarıma sahip arayüzler ise basit ve iki boyutlu tasarım dili sayesinde bilgisayarın işlemcisini skemorfik tasarıma göre daha az yormaktadır. Düz tasarıma yönelik eğilimin artması noktasında bir başka gerekçe ise, skemorfik tasarımların içerdiği yoğun detaylar sebebiyle kullanımı zaman zaman olumsuz etkilemesidir. Çalış Zeğerek ve Kara, Lemedan’ın skemorfiklerin dijital arayüzlerde kullanılmasının işlevsel açıdan kısıtlayıcı olduğunu ve görsel zenginliğin kimi zaman görsel kirliliğe dönüştüğünden bahsettiğini aktarmaktadır (2014: 76). Fazla detay içeren ve gerçekçi pek çok ikon ile butonun, boyut algısı ve ışık gölge efektli panellerin bir arada sunulması, görsel bir karmaşaya neden olabilmektedir.

İncelenen Cities: Skylines ve Cities: Skylines 2 oyunlarının grafik kullanıcı arayüzleri, 8 yıl içerisinde skemorfik anlayıştan düz tasarım anlayışına yönelmiştir. Yapılan bu araştırmada

gerçekleşen bu değişim örneklenmiş ve olası gerekçeler sıralanmıştır. Aşağıda, ilgili konuyla ilgili yapılacak gelecek çalışmalarla ilgili öneriler sunulmuştur:

- Grafik kullanıcı arayüzü değişimi gözlenen dijital oyunların kullanıcılarıyla görüşmeler gerçekleştirilerek, söz konusu değişimler hakkında kullanıcıların görüşleri alınabilir. Kullanıcı deneyiminin ölçülmesi açısından bunun önemli olabileceği düşünülmektedir.
- Arayüz tasarımını değiştiren diğer oyunlar üzerinde incelemeler gerçekleştirilerek, hangi üsluptan hangi üsluba doğru nasıl bir değişim gerçekleştiği gözlemlenerek farklı oyunlar üzerinden grafik kullanıcı arayüzü üslubu değişimlerine yönelik genel bir sonuca varılabilir.

Kaynakça

- Acar, H. M. (2020). Grafik tasarımın gelişim sürecinde yeni üslup: Flat tasarım. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 35-52.
- Cities: Skylines 2. (PC) [Video oyunu]. (2023). Colossal Order.
- Coşkun E., Ateşgöz, K. (2020). Skeumorfik tasarımın kullanıcı deneyimi bağlamında marka algısının tüketiciler tarafından değerlendirilmesi. *Dördüncü Kuvvet*. 3 (1). 113-126.
- Çalış Zeğerek, E., Kara, M. (2014). Dijital kullanıcı arayüz tasarımlarında skemorfik anlayış. *Sanat Yazıları*, 30, 64-79.
- Çeken, B., Delil, S. (2021). Arayüzlerde hacim ilhamı: Yaratıcı UI tasarım konseptlerinde 3 boyutlu grafikler. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi*, 2021(2), 68-83.
- Demirkale Kukuoglu, O. C. (2022). Grafik kullanıcı arayüzünde neumorfik tasarım. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 1251-1269. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1179261>.
- Evren, F. B. (2016). Grafik arayüzlerin tasarım ve kullanılabilirlik açısından incelenmesi: Android ve IOS. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6(4), 400-418.
- Gustafsson, J. (2017). Single case studies vs. multiple case studies: A comparative study (Dissertation). Retrieved from <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hh:diva-33017>.
- Kaya, S. E. (2024). Grafik tasarımda 21. yüzyıl tasarım trendleri ve yönelimleri. *Medeniyet Sanat*, 10(1), 8-29. <http://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.1440476>.
- Pehlivan, S. (2019). Kullanıcı arayüzü tasarımında dönüşüm: Google materyal tasarımı. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(18): 720-735. <http://doi.org/10.31589/JOSHAS.151>.
- Sakman, S. (2017). Arayüz tasarımları için prototip kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(20), 225-237. <https://doi.org/10.18603/sanattvetasarim.370770>.
- Game UI Database. *Cities: Skylines* [PC]. 12.03.2025 tarihinde <https://www.gameuidatabase.com/gameData.php?id=526> adresinden edinilmiştir.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Game UI Database. *Cities: Skylines* [PC].
<https://www.gameuidatabase.com/gameData.php?id=526> (Erişim tarihi: 21.04.2025).
- Görsel 2.** Game UI Database. *Cities: Skylines* [PC].
<https://www.gameuidatabase.com/gameData.php?id=526> (Erişim tarihi: 21.04.2025).
- Görsel 3.** Game UI Database. *Cities: Skylines* [PC].
<https://www.gameuidatabase.com/gameData.php?id=526> (Erişim tarihi: 21.04.2025).
- Görsel 4.** Game UI Database. *Cities: Skylines* [PC].
<https://www.gameuidatabase.com/gameData.php?id=526> (Erişim tarihi: 21.04.2025).
- Görsel 5.** Cities: Skylines 2. (PC) [Video oyunu]. (2023). Colossal Order.
- Görsel 6.** Cities: Skylines 2. (PC) [Video oyunu]. (2023). Colossal Order.
- Görsel 7.** Cities: Skylines 2. (PC) [Video oyunu]. (2023). Colossal Order.
- Görsel 8.** Cities: Skylines 2. (PC) [Video oyunu]. (2023). Colossal Order.

Sergey Parajanov`Un “Narın Rengi” Filminin Bütüncül Sanat Anlayışı Açısından Değerlendirilmesi

Prof. Ali Asker BAL

Özet

Besteci ve kuramcı Richard Wagner`in geliştirdiği bütüncül sanat anlayışı kavramı sanatların birliğini amaçlayan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Wagner`e göre, insanı ve insan doğasını en iyi şekilde anlamlandıran sanat, tek tek disiplinlerin değil, ancak tüm sanat türlerinin ortaklaşa ürünleriyle insanal bütünlüğü yakalayabilir. Bu anlayış, resim, müzik, görsel ve dramatik sanatların tümünün birden estetik bir uyum içinde birleşik sanat ürünü ortaya koymasını amaçlar.

Sovyet sinemasının sıra dışı yönetmenlerinden biri olan Parajanov`un 1968 yılında gerçekleştirdiği “Narın Rengi” filmi, farklı sanat dallarını ustalıklı birleştirerek sentezleyen bütüncül bir sanat yapıtı örneğidir. Parajanov, şiir, yazı ve görsel sahneleri müzikle birlikte kurgulayarak, beslendiği Kafkasya kültürü ve köklerinden geldiği Ermenilerin kadim minyatür, mimari ve heykel sanatlarından derlediği unsurları bütüncül bir estetik ürün olarak ortaya koymuştur.

Parajanov`un sanatında belirgin bir özellik olan güçlü ve yaratıcı enerji; film, resim, seramik ve el işi çalışmalarında form bulmuştur. “Narların Rengi” filminde sanatçının Kafkasya`nın iç içe geçmiş ve birbirleriyle kaynaşmış kültürleri ve destansı anlatıları Ermenistanlı şair Sayat Nova`nın yaşamı eşliğinde sunulmuştur. Parajanov, bir yandan İran medeniyeti diğer yandan Antik Yunan`a uzanan zengin bir izlekte, Kafkasya`nın köklü ve zengin birikimini çocukluk, aile, din, esaret ve kölelik gibi evrensel temalarla buluşturan yaratıcı ve dinamik bir sanatsal üretim yakalamıştır. Bu çalışmada, *Narın Rengi*`nin bütüncül sanat anlayışı (*Gesamtkunstwerk*) bağlamında nasıl şekillendiği, görsel ve işitsel unsurların birbiriyle nasıl uyumlandığı ve bu yaklaşımın sinema sanatına etkileri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sergey Parajanov, “Narın Rengi”, Bütüncül Sanat Anlayışı, Sanat, Sinema

Evaluation Of Sergey Parajanov's "The Color Of Pomegranates" Film In Terms Of Holistic Art Understanding

Abstract

The concept of holistic art developed by composer and theorist Richard Wagner expresses an approach that aims for the unity of arts. According to Wagner, art, which best interprets man and human nature, can only achieve human integrity through the joint products of all art forms, not individual disciplines. This understanding aims for painting, music, visual and dramatic arts to produce a unified art product in aesthetic harmony.

The film “The Color of Pomegranates”, made in 1968 by Parajanov, one of the extraordinary directors of Soviet cinema, is an example of a holistic work of art that skillfully combines and synthesizes different branches of art. Parajanov, by composing poetry, writing and visual scenes together with music, has presented a holistic aesthetic product with elements he has compiled from the Caucasian culture he was nourished by and the ancient miniature, architecture and sculpture arts of the Armenians from whom he originated.

The strong and creative energy that is a distinctive feature of Parajanov`s art has found form in his works of film, painting, ceramics and handicrafts. In the film “The Color of Pomegranates” the artist`s intertwined and intertwined cultures and epic narratives of the Caucasus are presented with the life of the Armenian poet Sayat Nova. Parajanov has achieved a creative and dynamic artistic production that brings together the deep-rooted and rich heritage of the Caucasus with universal themes such as childhood, family, religion, captivity and slavery in a rich path that extends from the Iranian civilization on one side to Ancient Greece on the other. In this study, how “The Color of Pomegranates” is shaped in the context of holistic art understanding (*Gesamtkunstwerk*), how visual and auditory elements are harmonised with each other and the effects of this approach on the art of cinema will be examined.

Keywords: Sergey Parajanov, “The Color of Pomegranates”, Holistic Understanding of Art, Art, Cinema

Giriş

Sergey Parajanov (1924-1990), sinema tarihinin en özgün yönetmenlerinden biridir. “Görsel şiir” veya “şiirsel sinema” olarak nitelendirilebilecek filmleriyle geleneksel anlatı yapılarını reddeden Parajanov, Sovyet sinemasında öncü bir çıkır açmıştır. Ermeni asıllı olan sanatçı, Gürcistan ve Ukrayna kültürlerinden derin biçimde etkilenmiş, bu coğrafyaların renklerini, müziklerini ve mitolojilerini sinemasına taşımıştır. Sergey Parajanov, 9 Ocak 1924'te Tiflis'te (Gürcistan) Ermeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1945'te Moskova'daki Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'ne (VGIK) girmiş ve burada ünlü yönetmenler Igor Savchenko ve Aleksandr Dovjenko'nun öğrencisi olmuştur. İlk uzun metrajlı filmi *Andrieş* (1954), bir Moldavya halk masalından uyarlanmıştır. Ancak Parajanov, 1964'te çektiği *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* filmi ile uluslararası üne kavuşmuştur. Bu film, Ukrayna'da etnik bir topluluk olan Hutsul kültürüne dair mitolojik ve şiirsel bir anlatıyı görselleştirmektedir.

Parajanov'un 1969'te çektiği *Sayat-Nova* (Narın Rengi), Ermeni ozan Sayat-Nova'nın hayatını konu almaktadır. Film, Sovyet yetkilileri tarafından "milliyetçi" ve "bireyci" bulunarak sansürlenmiştir. 1973'te Parajanov, gerçekte bir arkadaşı hakkında “gizli tanık” olmayı reddettiği, sözde ise “eşcinsellik” ve “yasadışı sanat eserleri bulundurma” gibi suçlamalarla tutuklanmış ve dört yıl hapis yatmıştır. 1980'lerin başında serbest kaldıktan sonra tekrar sinemaya dönmüştür. 1984'te *Suram Kalesi Efsanesi* ve 1988'de *Aşık Garip* gibi filmlerle yeniden uluslararası bir ilgiye konu olmuştur. 20 Temmuz 1990'da Erivan'da akciğer kanserinden hayatını kaybetmiştir.



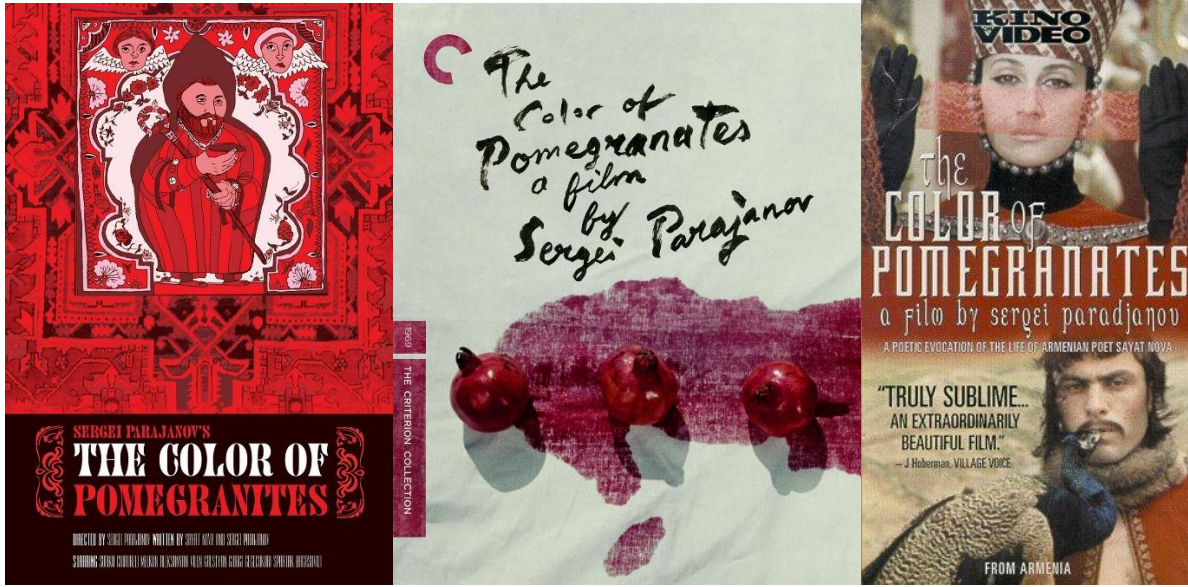
Görsel 1. Yönetmen Patrick Casalz'ın “Sergey Parajanov: İsyankâr” adlı filminde oynayan Parajanov, Fransa 2003, 52’, Renkli, Siyah-Beyaz.

Parajanov'un sineması, geleneksel anlatılarla örülü, görsel ve müzikal bir şölen olarak değerlendirilmektedir (Holloway, 1978). Filmlerinde renkler ve kostümler daima ön plandadır. Halk sanatlarını (minyatürler, kilim desenleri) sinemasına yansıtır. Sinemasında doğaüstü ve

mitolojik öğeleri sıklıkla kullanmaktadır. Diyaloglar minimaldir, görsellik ön plandadır. Parajanov'un sineması, Andrei Tarkovsky, Theo Angelopoulos, Béla Tarr, Michelangelo Antonioni, Francis Ford Coppola ve Peter Greenaway gibi yönetmenleri derinden etkilemiştir.

Hayal Gücünden Bereketli İmgeler; *Narın Rengi*

Narın Rengi (Sayat Nova), yönetmen Sergey Parajanov tarafından 1969 yılında çekilen ve sinema tarihinin en özgün yapımlarından biri olarak kabul edilen bir başyapıt olarak anılmaktadır (Görsel 2-4). Film, 18. yüzyılda yaşamış Ermeni ozan Sayat-Nova'nın hayatını şiirsel ve sembolik bir dille anlatmaktadır. Sovyet sansürüne rağmen, Parajanov'un görsel şölen sunan anlatımı, filmi bir sanat eserine dönüştürmüştür.



Görsel 2-4. Sergey Parajanov, “Narların Rengi”, filminin afişleri. Sovyetler Birliği, 1969, 78’, Renkli.

Narın Rengi, Ermeni, Gürcü ve Azeri kültürlerinde önemli bir yere sahip olan Sayat-Nova (1712-1795) adlı halk ozanının yaşamını konu alır. Ancak Parajanov, geleneksel bir biyografik anlatı yerine, şairin iç dünyasını ve şiirlerini görsel bir şiire dönüştürmüştür (Steffen, 2013). Film, kronolojik bir anlatıdan uzak durarak, şairin çocukluğundan ölümüne kadar olan süreci (büyüme, âşık olma, manastıra kapanma ve ölüm) rüya gibi bir dizi tablo halinde sunmaktadır. Filmde özellikle “aşk ve tutku” (Sayat-Nova'nın prensese olan aşkı), “sanat ve yaratıcılık” (şiirin ve müziğin gücü), ve “ölüm ve maneviyat” (şairin keşiş olarak geçirdiği yıllar) temaları öne çıkmaktadır.

Sovyet yetkililer, filmin "gerçekçi olmayan" ve "mistik" yapısını gerekçe göstererek sansür uygulamış, hatta Parajanov'un kurguyu değiştirmesini istemiştir (Sargsyan, 2018). Sonuçta, film 1969'da "Sayat Nova" adıyla gösterime girmiş, ancak daha sonra Parajanov'un orijinal versiyonu uluslararası alanda "Narların Rengi" adıyla tanınmıştır. Film, Ermeni ozan Sayat-Nova'nın hayatını doğrusal bir biyografi olarak değil, renkler, müzik, dans ve ritüellerle örülü bir düşler evreni olarak aktarır ve bu haliyle Bütüncül Sanat Anlayışının görkemli bir örneğini oluşturur.

Alman opera bestecisi Richard Wagner tarafından opera için öne sürülen “Bütüncül Sanat Anlayışı”, *Gesamtkunstwerk* kavramı, farklı sanat disiplinlerinin (müzik, tiyatro, görsel

sanatlar) tek bir eserde birleşmesini ifade etmektedir (Wagner, 2023). Sinema, doğası gereği bu bütünlüğe en yakın sanat formudur. Parajanov, *Narın Rengi*'nde bu anlayışı şiirsel sinema ile birleştirerek izleyiciyi duysal bir yolculuğa çıkarmaktadır.



Görsel 5. Sergey Parajanov, “Narın Rengi”, filminden bir sahneler. Sovyetler Birliği, 1969, 78’, Renkli.

Bütüncül Sanat Anlayışı; Sanatların Birliği

Sanat tarihi boyunca, sanatın doğası ve işlevi üzerine çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlardan biri olan Bütüncül Sanat Anlayışı (Gesamtkunstwerk), sanatın farklı disiplinlerini tek bir eserde birleştirmeyi hedefler. Bu kavram, özellikle 19. yüzyılda romantik düşünürler ve öncü sanatçılar tarafından benimsenmiş, tiyatro, müzik, resim ve mimari gibi alanların sentezini savunmuştur.

Bütüncül Sanat Anlayışı (Gesamtkunstwerk), Almanca bir terim olup "tüm sanat eserleri" anlamına gelir. Bu kavram, farklı sanat formlarının bir arada uyum içinde var olmasını savunur. Anlayışın temel ilkeleri “disiplinlerarasılık”, “estetik bütünlük” ve “sanatın toplumsal işlevi”dir. Disiplinlerarasılık kavramı, resim, heykel, müzik, tiyatro ve mimarinin birleşimini amaçlar (Aktulum, 2018). Estetik bütünlük ise yapının tüm unsurlarının uyumlu bir şekilde kurgulanmasını tanımlamaktadır. Sanatın toplumsal işlevi, sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumu dönüştürücü bir rol üstlenmesini açıklamaktadır. Bu anlayış, özellikle Richard Wagner tarafından opera alanında uygulanmış, daha sonra modern sanat anlayışları Bauhaus, De Stijl ve çağdaş performans sanatlarına ilham kaynağı olmuştur.

Bütüncül sanat anlayışının tarihsel kökenleri Romantik döneme dek uzanır ve ilk öncüleri klasik düşünürlerdir. Bütüncül sanat fikrinin kökleri, Alman Romantizmine dayanmaktadır. Alman düşünürler Friedrich Schiller ve Johann Wolfgang von Goethe, sanatın farklı formlarının birleşiminden bahsetmişlerdir. Özellikle Goethe'nin "Renkler Teorisi" ve tiyatro çalışmaları, bu yaklaşımın temellerini atmıştır. Besteci Richard Wagner ve müzik draması alanında yaptığı çalışmalar bu yaklaşımı temellendirme özelliğine sahiptir. Richard Wagner, bütüncül sanat anlayışını en etkili şekilde savunan ve uygulayan isimlerden biridir. "Sanat ve Devrim" (1849) ve "Geleceğin Sanat Eseri" (1850) adlı yazılarında, sanatın tüm dallarının birleşerek yeni bir estetik yaratması gerektiğini savunmuştur (Wagner, 2023). Onun "Bayreuth Festspielhaus" tiyatrosu (Bayreuth Festival Tiyatrosu), bu fikrin somutlaşmış halidir (Görsel 6). Wagner'in operalarında müzik, şiir, görsel tasarım ve dramatik anlatım bir bütün olarak sahnelenmiştir.



Görsel 6. "Bayreuth Festspielhaus" (Bayreuth Festival Tiyatrosu), Mimarı: Gottfried Semper, 1876, Bayreuth, Almanya.

20. Yüzyılda Bütüncül Sanat Anlayışının gelişimi, özellikle Bauhaus Okulunun kuruluşu ve disiplinlerarası yaklaşımın gündeme gelmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Bauhaus Okulu'nun kurucularından biri olan Alman mimar Walter Gropius, bütüncül sanat anlayışını mimari ve tasarım alanına taşımıştır (Gropius, 2019). Bu okulda, resim, heykel, grafik tasarım ve mimari bir arada ele alınmıştır. Rus ressam Wassily Kandinsky, İsviçreli ressam Paul Klee ve Macar ressam László Moholy-Nagy gibi sanatçılar, sanatın farklı disiplinlerini birleştiren çalışmalar yapmışlardır. Modern sanat akımlarından olan De Stijl ve soyut sanat alanındaki gelişmeler bu yaklaşımı sanatta belirgin bir çizgi haline getirmiştir. Hollandalı sanatçı Piet Mondrian ve Theo van Doesburg öncülüğündeki De Stijl hareketi, bütüncül sanat anlayışını geometrik soyutlama ile birleştirmiştir. Mimari, mobilya tasarımı ve resim sanatı arasında uyum sağlamayı hedeflemişlerdir. Yakın geçmişte sahneye çıkan performans sanatı ve çağdaş uygulamalar yaklaşımın geniş kitleler tarafından anlaşılmasının önünü açmıştır. 1960'lardan itibaren Fluxus hareketi ve Joseph Beuys, bütüncül sanat anlayışını performans sanatına taşımıştır (Stam&Burgonye&Flitterman-Lewis, 2019). Günümüzde multimedya sanatı, dijital enstalasyonlar ve video-art gibi alanlar, bu geleneği sürdürmektedir.

Bütüncül Sanat Anlayışı etrafında birçok eleştiri ve tartışmalar gündeme gelmiştir. Bu yaklaşım, bazı eleştirmenler tarafından aşırı idealist ve uygulanması

zor bulunmuştur. Frankfurt Okulu'nun kurucularından Alman düşünür Theodor Adorno, Wagner'in Bütüncül Sanat Anlayışını totaliter bir estetik olarak yorumlamıştır. (Adorno, 2021). Ayrıca, farklı sanat disiplinlerinin birleşmesinin, her birinin özgünlüğünü zedeleyebileceği de tartışılmıştır. Bütüncül Sanat Anlayışı, günümüzde dijital sanat, etkileşimli enstalasyonlar ve disiplinlerarası projelerle varlığını sürdürmektedir. Sanatın sınırlarını genişleten bu yaklaşım, çağdaş sanatçılar için önemli bir referans noktası olmayı devam ettirmektedir.

Bütüncül Sanat Yapıtı Olarak *Narın Rengi*

Parajanov, *Narın Rengi*'nde senaryo, yönetmenlik, kurgu, koreografi, kostüm tasarımı ve dekoru tek başına yapmış; tek bir diyaloga yer vermeden, hiçbir kamera hareketi yaratmadan filmi tamamlamıştır. Film anlatım teknikleri ve sinematografik özellikler açısından büyük yenilikler getirmiştir. *Narın Rengi*, geleneksel sinema kurallarını reddeden öncü bir yapımdır. Parajanov, bu filmde bir dizi yenilik ve biçimsel teknikler kullanarak benzersiz bir görsel dil yaratmıştır. Parajanov, resim kökenli bir yönetmen olarak her kareyi bir tablo gibi düzenlemiştir (Parajanov, 1998). Filmdeki kompozisyonlar, Orta Çağ Ermeni minyatürlerinden, ikonlardan ve halk sanatından izler taşımaktadır.

Narın Rengi filminde, kamera sabit durur ve karakterler adeta bir tablonun içinde hareket eder. Bu teknik, izleyiciye bir sanat galerisini gezer gibi bir deneyim sunmaktadır. Parajanov bu filmde renklerin sembolik kullanımına özel bir önem vermiştir. Kırmızı, aşk ve şehveti (nar meyvesi ölümün ve yaşamın simgesidir); beyaz, saflık ve maneviyatı (keşiş giysileri), mavi, ilahi olanı, altın ise kutsallığı temsil için kullanmıştır. Parajanov, filmde durağan sahneler ve ritüel estetik bir yaklaşımı tercih etmiştir. Böylece, hareketin minimize edildiği sahnelerle, izleyici derin düşünme deneyimine davet edilmektedir.



Görsel 7. Sergey Parajanov, "Narların Rengi", filminden bir sahne. Sovyetler Birliği, 1969, 78", Renkli.

Narın Rengi filmi, baştan sona diyalogsuz olup, şiirsel anlatımlar içermektedir. Filmde neredeyse hiç konuşma yoktur. Bunun yerine, şiirler, şarkılar ve doğa sesleri (su şırıltısı, kuş cıvıltıları, rüzgâr sesi) filmin organik dokusunu güçlendirmiştir. Filmde müzik ve ses kullanımı anlatımı güçlendiren önemli unsurlardan biridir. Filmin müzikleri, Ermeni kilise ilahileri ve geleneksel halk ezgileriyle örülmüştür. Bütün bu sözel ve fonetik unsurlar izleyiciyi görsel ve işitsel bir meditasyona davet etmektedir. Parajanov, zaman zaman törensel (ritüelistik) sahneler kurgulayarak zengin bir anlatım dili geliştirmiştir. Filmde, sıkça Hristiyan ve pagan ritüellerini birleştirerek (Nar kırma sahnesi; yaşam ve ölüm döngüsü) imgesel bir anlatıma yönelmiştir. Örneğin, Sayat Nova'nın mezar taşlarıyla yaptığı dans, ölümün kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Filmde Doğu Avrupa ve Kafkas estetiği içi içe kullanılarak kültürel devamlılığa vurgu yapılmıştır. Film, Ermeni kiliseleri, Gürcü kaleleri ve Azeri halıları gibi Kafkas kültürünün unsurlarını yansıtmıştır. Parajanov, bu kültürel mozaik bir "sinematik destan" haline getirmiştir.

Narın Rengi filminde, diegetik² (anlatıcı öykü) ve diegetik olmayan sesler arasındaki geçişler, gerçeklik ile rüya arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir. Özellikle Duduk (Ermeni müziğine ait nefesli çalgı) kullanımı melankolik bir atmosfer yaratmıştır. Parajanov, dans ve beden dili ile karakterlerin jestlerini ve hareketlerini tiyatral bir şekilde kurgulamıştır. Örneğin dini törenlerdeki yavaş hareketler, zamanın akışını askıya alınması ile doğrudan ilintilidir. Yine halk dansları, kolektif belleğin bir yansıması olarak sunulmuştur.



Görsel 8. Sergey Parajanov, "Narların Rengi", filminden bir sahne. Sovyetler Birliği, 1969, 78', Renkli.

² Diegesis: Anlatılan durumlar ve olayların gerçekleştiği dünya; göstermenin, canlandırmanın karşılığı olarak anlatma ve aktarma (Gerald Prince; "A Dictionary of Narratology").

Parajanov, geleneksel anlatıyı reddederek, parçalı bir yapı sunmaktadır. Film, geleneksel Hollywood anlatısından tamamen uzaktır. Parajanov, kronolojik olay örgüsü yerine tematik ve sembolik bir düzen kurmuştur (Efird, 2018). Bunun için de filmde bölümler halinde yapılanmaya başvurmuştur. Çocukluk, gençlik, olgunluk ve ölüm evreleri, doğrusal olmayan bir şekilde aktarılmaktadır. Nar, kan, kitap, mum gibi nesneler ve metaforik imgeler, şairin yaşamına dair alegorik anlamlar taşımaktadır. *Narın Rengi*, bir bütün olarak kültürel bellek ve kimlik inşası üzerine kurgulanmıştır. Film, Ermeni kültürünün sözlü ve görsel geleneklerini sinemaya taşıyarak kolektif belleği canlandırmaktadır. Bu bağlamda, dini ve mitolojik göndermeler içeren Hristiyan ikonografisi ile pagan ritüelleri iç içe geçmektedir. Benzer şekilde dil ve şiirin usta kullanımı, Sayat-Nova'nın şiirlerini, Ermenice dilinin zenginliğini vurgulamaktadır. Parajanov'un bütüncül sanat anlayışı, sinemanın salt bir anlatı aracı değil, bir "duyusal deneyim" olduğunu kanıtlamaktadır.



Görsel 9-10. Sergey Parajanov, "Narın Rengi", filminden bir sahneler. Sovyetler Birliği, 1969, 78', Renkli.

Film, her öncü sanat yapıtında olduğu gibi eleştirel tepkiler almış ve sinema tarihinde kendine çok özel bir yer yapmıştır. "Narın Rengi", ilk gösteriminde Sovyet yetkilileri tarafından "anlaşılmaz" bulunmuş ve kısmen yasaklanmıştır. Ancak, Batılı eleştirmenler filmi bir "görsel şiir" olarak övmüşlerdir. Fransız yönetmen Jean-Luc Godard, Parajanov için; "Sinema mabedinde imgeler, ışık ve gerçeklik vardır. Parajanov bu mabedin üstadıdır" derken, film hakkında ise; "Bu filmi izledikten sonra sinemanın ne olduğunu yeniden düşünmek zorunda kaldım" demiştir (Godard, 2021). Amerikalı yönetmen Martin Scorsese, şirketinde

filmin orijinal kopyasının restorasyonunu yapmış ve gösterildiği 39. Toronto Film Festivalindeki izleyicilere; "Sinema tarihindeki başka herhangi bir şeye benzemeyen imgelere ve görüntülere tanık olacaklarını" belirtmiştir (Scorsese, 2014).

Sonuç

Sergy Parajanov, sanat yaşamının farklı evrelerinde, gelenekselden pop art'a uzanan bir yelpazede, resim, kolaj, çizim, film sahnesi eskizleri, kostüm tasarımları, fotoğraf, obje üretimi, mozaik ve enstalasyonlar (yerleştirme) üretmiş çok yönlü bir sanatçıdır. Sinema tarihinde şiirsel ve görsel anlatımıyla öne çıkan sanatçının *Narın Rengi* (Sayat-Nova), geleneksel anlatı yapılarını reddederek izleyiciye bütüncül bir sanat deneyimi yaşatmaktadır. Film, Ermeni ozan Sayat-Nova'nın hayatını doğrusal bir biyografi olarak değil, renkler, müzik, dans ve ritüellerle örülü bir düşler evreni olarak aktarır.

Sergey Parajanov, sinema tarihinde benzersiz bir yere sahiptir. Taklit edilmesi imkânsız bir sinema dili geliştirerek, devrimsel bir estetiğe ulaşmıştır. Sansür ve baskıya rağmen ürettiği eserler, onu bir "sinema şairi" yapmıştır. Görsel ihtişamı ve kültürel derinliğiyle Parajanov, yalnızca Sovyet sinemasının değil, dünya sinemasının da unutulmaz bir figürüdür. Yönetmenin *Narın Rengi* filmi, geleneksel anlatı sinemasının sınırlarını zorlayan deneysel ve lirik bir başyapıttır. Parajanov, bu filmle yalnızca bir şairin hayatını değil, Kafkasya'nın ruhunu da perdeye yansıtmıştır. Görsel zenginliği, renklerin sembolizmi ve törensel (ritüelistik) anlatımıyla film, izleyiciye bir rüyadan parçalar sunmaktadır. Sinema tarihinde çığır açan bu yapım, sanat sinemasının en özgün örneklerinden biri olarak kabul edilmekte ve Parajanov'un dehasını kanıtlamaktadır.

Narın Rengi, sinemayı bir Bütüncül Sanat (Gesamtkunstwerk) olarak yeniden tanımlayan, görsel ve işitsel unsurların uyumunu şiirsel bir dille birleştiren bir başyapıttır. Parajanov'un bu yaklaşımı, sinemanın sınırlarını genişleterek izleyiciye çok katmanlı bir deneyim yaşatmaktadır. Bu değerlendirme, Bütüncül Sanat Anlayışının tarihsel ve kuramsal temellerini ortaya koyarak, günümüz sanat pratiklerine olan etkisini göstermeye çalışmıştır. Sanatın birleştirici gücünü vurgulayan bu yaklaşım, disiplinlerarası yaratıcılığın önemini bir kez daha hatırlatmaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T.W. (2021). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çeviren: Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Efird, R. (2018). *Sergei Parajanov's Differential Cinema*, Virginia Polytechnic Institute and State University.
- Godard, J-L. (2021). *Sinema Üzerine Konuşmalar*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Gropius, W. (2019). *Bauhaus Manifestosu*, Çeviren: Tevfik Turan, Goethe-Institut, Ankara.
- Holloway, R., (1978). *Parajanov: A Requiem*, Variety, June 21, 1978.
- Sargsyan, Z. (2018). *Parajanov Sarkis ile*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul.

- Scorsese, M. (2014). *Restoring the Color of Pomegranates*. Criterion Collection.
- Stam, R., Burgonye, R., Flitterman-Lewis, S. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*, Çeviren: Simten Güneş, Es Yayınları, İstanbul.
- Steffen, J. (2008). *The Cinema of Sergei Parajanov*. University of Wisconsin Press.
- Wagner, R. (2023). *Geleceğin Sanat Eseri*, Çeviren: Çağatay Ünaltay, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Parajanov, S. (1998). *Seven Visions*. Edited by Levon Abrahamyan. Armenian Review, Vols.47-48, Nos. 3-4, 1-2 (2001-2002): 78-81.

Görsel Kaynaklar

- <https://www.peramuzesi.org.tr/film/sergey-parajanov-isyanakar/1622/277>
- https://www.rottentomatoes.com/m/the_color_of_pomegranates
- <https://www.criterion.com/films/29219-the-color-of-pomegranates>
- <https://www.imdb.com/title/tt0063555/mediaviewer/rm3761348352/>
- <https://1960sdaysofrage.wordpress.com/2018/11/03/the-color-of-pomegranates-sergei-parajanov-1968/>
- <https://www.radioclassique.fr/classique/concerts-festivals/bayreuth-le-festival-dopera-baroque-devoile-son-programme/>
- <https://www.criterion.com/current/posts/5572-the-color-of-pomegranates-parajanov-unbound>
- <https://www.nytimes.com/2018/05/24/movies/the-color-of-pomegranates-sergei-parajanov.html>
- <https://keeping-it-reel.com/2019/08/20/classics-the-color-of-pomegranates-1969/>
- <https://nz.pinterest.com/pin/1062427368346579218/>



Sanat Organizasyonları ve İletişim

Prof. Dr. Cemal YURGA

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doktora Öğrencisi, Mehmet Cem YURGA

Bakü Müzik Akademisi

Öz

Sanattaki organizasyonlarımız sergi ve konserlerden oluşmaktadır. Üniversitelerimizde konser salonunun veya resim galerisinin yerini tutmadan, sözünü almadan veya yazışmasını yapmadan bir organizasyonu gerçekleştirmek olası değildir.

Bütün organizasyonlarda işi bilen, deneyimleri yüksek elemanlara ihtiyaç vardır. Organizasyonları tehlikeye sokan etkenlerin ne gibi zorluklar yarattığı, deneyimleri olmayanların ve organizasyon risklerini bilmediğinden önlem almayanların ne gibi sonuçlarla karşı karşıya kalacağı bu çalışmada mercek altına alınacaktır.

Sanat Organizasyonlarında önemli aşamalara baktığımızda aşağıdaki adımlar önem kazanmaktadır:

Doğru zaman aralığının tespit edilmesi

Doğru mekânın seçilmesi, harekete geçilmesi ve yazışmalarla garanti altına alınması

Doğru seçilmiş, refleksli, çalışkan, disiplinli ve deneyimli elemanların görevlendirilmesi

Basın, medya, reklam ve pazarlama olanakları

Devlet olanakları ve sponsor yardımları ile oluşturulacak bütçe temini

Hızlı sağlıklı iletişim kurulması ve dönütlerin alınması

Güvenliğin sağlanması

Kriz yönetimi

Katılımcıların ve paydaşların değerlendirmeleri ile anket ve sonraki çalışmalara ışık tutacak edinimlerin elde edilmesi

Anahtar Kelimeler: Sanat, Organizasyon, İletişim

Art Organizations And Communications

Abstract

Our art organizations consist of exhibitions and concerts. It is not possible to organize an organization without taking the place of the concert hall or art gallery in our universities, without taking their word or making correspondence.

All organizations need experienced staff who know their job. This study will examine the difficulties created by the factors that endanger organizations, and the consequences that those who are inexperienced and do not take precautions because they do not know the organizational risks will face.

When we look at the important stages in art organizations, the following steps gain importance:

Determining the right time interval

Choosing the right venue, taking action and guaranteeing it with correspondence

Assigning correctly selected, reflexive, hard-working, disciplined and experienced staff

Press, media, advertising and marketing opportunities

Provision of budget to be created with state opportunities and sponsorship aids

Establishing fast and healthy communication and receiving feedback

Ensuring security

Crisis management

Obtaining the assessments of participants and stakeholders and the acquisitions that will shed light on the survey and subsequent studies

Keywords: Art, Organization, Communication

Giriş: Sanat Organizasyonları ve İletişim

Etkinlik Programlama Aşamaları

Etkinlik Programı Hazırlanırken

Etkinliklerde Deneyimin Önemi

Etkinliklerde Görevlendirmeler Nasıl Yapılmalıdır?

Kriz Yönetimi Nasıl Sağlanır?

Etkinliklerde İletişimin Önemi

Organizasyonu Her Aşamada Zorlaştıran Etkenler

Şimdi bunları teker teker inceleyelim;

Milli eğitimde ve üniversitelerde kültür sanat etkinlikleri kapsamında yapılacak olan organizasyonlarla ilgili hiçbir yayının bulunmaması ve yaşamdaki deneyimlerle ancak öğrenilebilmesi sebepleriyle bu konunun önemi daha iyi anlaşılmaktadır.

Etkinlik organizasyonuna başlarken gerekli olan mekân, ekipman, ses, ışık ve görüntü sistemi gibi gereksinimlerin farkına varılması şarttır. Organizasyon sürecinde iletişim süreci yönetim bilgileri, etkinliklerde performans sergileyecek ve organizasyonunu yapacak olan bireyler, organizasyon süresince görev alacak elemanların temini ve yönetiminin sağlanması gereklidir. Bu sayede etkinliklerin sevk ve idaresine hâkim olunacaktır.

Resim ve müzik öğretmenleri mesleğe atıldıklarında görev yaptıkları okullardaki yöneticiler ve Milli Eğitim Müdürlükleri tarafından önemli gün anma ve kutlamaları ile bayram ve diğer organizasyonlarda öncelikle görevlendirilmekte ancak deneme sınama yolu ile bu konu üzerindeki birikimlerini oluşturmaları uzun yıllar almaktadır. Bir etkinlik planlanırken hangi aşamalardan geçilir, aşamaların sırası nedir ona bir bakalım:

Etkinlik Programlama Aşamaları

Önemli Günlerin hangilerinin kutlanacağı ve etkinliklerin yapılacağı sene başından sorumlular, görevliler ve yöneticiler ile birlikte bir toplantı yapılarak belirlenmeli, bunun için gerekli izinler gerekli makamlardan alınmalı, gerekli makamlarla irtibata geçilmeli, sanatçı veya konuk gelip gelmeyeceği öğrenilmelidir.

Deneyimi olanların sözünü ettiği bilgiler ve olaylar gereksiz görülmemeli, bilinmeli ki hepsi de önemli deneyimlere dayanmaktadır.

Toplantıda verilen görev dağılımı, gün gün nerede nasıl ve kiminle ne yapılacak not edilerek yazılmalıdır. Zamana karşı yarışıldığı ve aksaklıkların büyük zorluklara sebep olacağı göz ardı edilmemelidir. Karşılaşılabilecek olan zorluk ve gerilimlere karşı sabır ve hoşgörü elden bırakılmamalıdır. Bu arada hemen belirtmek gerekir ki sağlık sorunları olanların bu tür organizasyonlarda görev almaması gerekir.

Bir ili ilgilendiren bir çalışma yapılacağı zaman mutlaka deneyimleri güçlü, protokol bilen ve uzun yıllardır bu işlerle uğraşan kişilerden yararlanılmalıdır. Bunun için de toplantılara katılıp verilen görevleri layıkıyla yapıp, deneyimli makamların ve görevlilerin güvenini kazanmalı, bilinmeli ki her başarılı görevden sonra daha büyük bir sorumluluk gerektiren bir görev verilecek ve her görev bir öncekinden daha büyük zorluklar taşıyacaktır. Ancak başarılabilecek her görev, görevlileri farklı bir yükseklığe taşıyacaktır.

Bazen bu organizasyonlar sürerken hiç umulmayan, makam sahibi olmadığı halde çok şeyler bilen kişilere de tanık olunabilir. İşte bu beceri onların uzun yıllardır bu işlerle uğraşmalarından ve güçlü deneyimlere sahip olmalarından kaynaklanmaktadır.

Etkinlik organizasyonunda görev alanlar hiçbir zaman koltuklara oturarak etkinliği izlememeli, oluşabilecek bir aksaklık veya eksiklikte müdahale edebilmek için, kuliste veya salon arkalarında izlemelidir. Organizasyon hazırlık aşamasında ne kadar başarılı olursa olsun, toplantılar vaktinde yapılsa da, görev dağılımındaki kişiler deneyimli olsalar da, malzemeler çok kaliteli olsa da her an bir terslik yaşanabileceği düşünülerek tetikte olunmalıdır. Bu konudaki ayrıntıları kriz yönetimi ile ele alacağız.

Etkinlik Programı Hazırlanırken

Etkinliklerde bilinmesi gereken en önemli anlayış; organizasyonda görev alanların ev sahibi, davetlilerin ise misafir olduğu anlayışıdır. Evimize gelen misafir nasıl karşılanırsa, nasıl ağırlanırsa ve nasıl uğurlanırsa aynı şekilde davranılmalıdır.

Etkinlikte program sıralaması yapılırken protokol kurallarına uyulmalı ve en büyük makama sahip olan, konuşmacıların en sonunda yer almalıdır. Etkinliğin program içeriği hazırlanırken aşağıdaki aşamaların aksamadan yürütülmesi etkinliğin sıhhatli bir şekilde gerçekleştirilmesinde çok önemlidir.

Etkinliğin yerinin, gününün saatinin belirlenirken dikkat edilmesi gerekenler:

Etkinlik zamanı belirlenirken başka bir olayla çakışıp çakışmayacağı araştırılmalıdır. Eğer etkinlik aynı gün ve saatte diğer kurumlarca da yapılacaksa, kesinlikle o kurumlarla da iletişime geçilerek farklı saatler başlangıç saati olarak belirlenmeli ve her etkinlik arasında en az üç saatlik fark katılımcıların dinlenmesi ve ulaşımını sağlamaları için gözetilmelidir.

Etkinliğin süresi belirlenirken dikkat edilmesi gerekenler:

Hiçbir etkinlik saatlerce süremez. İzleyicilerin ilgisi uzun süren etkinliklerde mutlaka azalacaktır ve katılımcılar bir an önce gitmek ve kurtulmak isteyeceklerdir. Oysa tadında

bırakılan bir etkinlik izleyenlere “Hele şükür işkence bitti!” dedirtmek yerine “Neden bu kadar erken bitti, daha yeni ısınmıştık?” dedirtecektir.

Etkinlik süresi eğer bir konser ise tek bölüm olarak bir buçuk saati aşmamalı eğer iki saat düşünülüyorsa birer saatlik iki bölüm ve on beş dakikalık bir ara ile planlanmalıdır. Protokol üyeleri genellikle konserlerin akşam saatlerinde erken başlamasını isterler hatta akşam yemeğini etkinlik sonrasında yemeği tercih ederler. Çünkü mesai bittikten sonra eve gidip gelmek gözlerinde büyüyecek ve zorlanacaklardır. Bu sebepler göz önüne alındığında mevsimine göre ve havanın kararma durumuna göre doğru saatin başlama saati olarak belirlenmesi gerekir. Bu saatler genellikle 18.00 veya 19.00 olmalıdır. Konser öncesinde planlanırsa bir resim sergisi için de 45 dakikalık bir zaman dilimi ayrılmalıdır.

Etkinliğin Yapılacağı Yerin Uygunluğu;

Etkinliğin yapılacağı yer tarih belirlendiği anda ayarlanmalı ve iklime, uzaklığa, kapasiteye uygun olup olmadığı tartışılmalıdır. Etkinliğin türüne, o tarihte uygunluğuna ve tahmini katılım sayısına göre belirlenecek yerin koltuk sayısı gelecek herkesi oturtabilmelidir. Yer seçiminde kolay ulaşılabilirlik durumu da göz ardı edilmemelidir. Yerin yerleşim yerlerinden çok uzakta olması katılım oranını kesinlikle düşürecektir.

Etkinliğe Ulaşım;

Davetlilerin etkinliğe ulaşımı günümüzde sorun olmayabilir. Ancak görevlilerin ulaşım konusunda sıkıntı çekip çekmeyecekleri etkinlik öncesinde yapılacak toplantılarda belirlenmeli ve gerekliyse otobüs ve minibüs sağlanarak bu sorun giderilmelidir. Ayrıca söz konusu araçların saat kaçta nerede olmaları gerektiği, hangi saat ve dakikalarda hangi güzergâhı kullanacakları ve hangi duraktan kimleri alacakları da yapılacak toplantılarda belirlenmeli ve görevlilere yazılı olarak bildirilmelidir.

Görevlilerin Beslenmesi;

Eğer etkinlik bir konser ise sahnedeki görevlilerin gerek provalar sırasında gerekse konser günündeki beslenmeleri tek elden karşılanmalı ve planlanmalıdır. Ya konser başlamadan 2 saat öncesinde ya da konser bittikten sonra beslenme sağlanmalıdır. Yemeklerin sağlıklı olması görevlilerin herhangi bir şekilde tehlikeye girerek zehirlenmesi de düşünülerek, yemekler uzman görevlilerce tadıldıktan sonra diğer görevlilere servis edilmelidir. Sahnede kalınacak süre eğer uzun ise sahneye çıkmadan önce kalori takviyesi amacıyla sahnede görev alanlara şeker veya tatlı takviyesi yapılmalıdır.

Etkinlik Bir Konser İse;

Saatinde dakikasında başlamalıdır. Ancak bazen bu mümkün olmayabilir. Genellikle akşam konserlerine protokol her zaman gecikmeli gelir ve bu durumlarda etkinlik yöneticisine mutlaka haber verilir ve etkinliğin biraz geciktirilmesi rica edilir. Burada inisiyatif etkinliği düzenleyen sorumlu kişiye veya etkinlik komitesine aittir. İzleyiciler uzun süren gecikmelerde

şikâyet edebilir. Fakat etkinlik başladıktan sonra gelecek protokol üyeleri salonun dikkatini dağıtacağı için beklemek daha az sorun yaratabilir.

Konser programı hazırlanırken seslendirilecek eserlerin tonlarının veya makamlarının art arda gelmesi, aynı ritimlere sahip olan şarkı veya türkülerin birbirini takip etmesi, solo ve korolu şarkıların koroyu fazla yormadan seslendirmesi göz önüne alınmalıdır. Koronun görevinin olmadığı bölümlerde koroyu sahneye çıkarıp ayakta tutmanın hiçbir anlamı yoktur ve onları yoracaktır hatta bazılarının şekeri düşerek bayılmalarına bile sebep olabilecektir. Bu tür istenmeyen durumların yaşanmaması için koronun yaş grubu, sahneye çıkıştan önceki beslenme saati göz önünde tutulmalıdır.

Etkinlik Bir Sergi İse;

Sergiye katılacak resim ve objeler etkinlik tarihinden önce elde edilmeli, sınıflandırılmalı (boyutuna göre, dönemine göre, anlamına göre, üretenin tercihinine göre...) ve sergilenecek yerler (duvar, kaide, sahne...) belirlenmeli, gerekli malzemeler (ip, tel, demir, tahta, çivi, kumaş...) önceden sağlanmalıdır. Resimler eğer duvara asılacak ise onları taşıyabilme gücüne sahip bir şerite ip veya tel yoluyla asılmalı, bu işlem yapılırken üstten veya alttan da hizalanmalıdır.

Etkinlik Bir Anma Günü İse;

Anılacak olan kişinin anma gününün bir özelliği varsa örneğin Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm yıl dönümü olan 10 Kasım ise etkinlik Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı ile başlamalıdır. Ama etkinlik Atatürk'ün sevdiği şarkıların seslendirileceği bir konser ise Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı'na gerek yoktur.

Etkinlik 23 Nisan, 19 Mayıs, 30 Ağustos, 29 Ekim Günü gibi kahramanlık günlerimizden biri ise mutlaka Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı ile başlamalıdır.

Etkinlik Bir Kutlama Günü İse;

Anma günleri ile kutlama günlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Örneğin 24 Kasım Öğretmenler Günü, 14 Mart Tıp Bayramı genellikle kutlama günleri olarak değerlendirilir. Kutlama eğer resmi bir tören olarak görülmekteyse elbette Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı ile başlamalıdır. Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı'nın yer alıp almayacağına karar vermekte zorlanıldığında, organizasyon ve etkinlik konularında deneyimli kişilerden yardım alınmalıdır. Yer açılışı veya kutlama programlarında gereksiz yere Saygı Duruşu ve İstiklal Marşı ile açılış yapılmamalıdır.

Etkinlik Bir Ödül Töreni İse;

Muhtemelen tören konuşmacılar ile başlayacaktır. Ancak öncesinde bir resim, heykel, baskı veya seramik sergisi düşünülebilir. Başta da söylediğimiz gibi; en küçük makamdan en büyük makama sahip olana doğru bir sıralama yapılmalı ve protokol sırası uygulanmalıdır. Konuşmalardan sonra çok uzun olmayan 15 dakikayı geçmeyen bir küçük konsere de yer verilebilir.

Verilecek ödüller, ödülü verecek kişiler ve makam sahipleri ile onları tutacak görevliler ayrıntıları ile önceden yapılacak toplantılarda belirlenmelidir. Bu arada sahneye çağırılacakların kimler olacağı aynı şekilde önceden yapılacak toplantılarda belirlenerek sunucunun eline yazılı olarak verilmelidir.

Etkinlikten Önce;

1. Tarih, saat ve yer belirlenmeli,
2. Üst makamlardan etkinlik izni alınmalı,
3. Yer izni alınmalı,
4. Afiş, program ve davetiye izinleri alınmalı,
5. Gerekli izinler alındıktan ve üst makamlar bilgilendirildikten sonra;
6. Afiş, program ve davetiyeler baskıya verilmeli,
7. Etkinlik yeri o gün için hazırlanmalı,
8. Baskıdan alınan afişler belirlenen yerlere gönderilmeli ve asılmalı, davetiyeler makam sahipleri ve davetlilere gönderilmeli, ellerine geçip geçmediği de kontrol edilmeli,
9. Teknik ve elektronik ekip kurulmalı, doğabilecek aksaklıklar göz önünde bulundurulmalı (elektrik kesintisi, mikrofon arızaları, sahne düzeni...)
10. Program dağıtımı için girişte 2 öğrenci görevlendirilebileceği gibi varsa etkinlik öncesinde koltuklara da bırakılabilir.
11. Programın 1 veya 2 sunucusu olmalı (yoğun ve uzun bir program sunulacaksa 1 erkek 1 kadın olmalı),
12. Sunucu pratik zekâlı, diline ve diksiyonuna hâkim, sahne deneyimi olan, davranışları ile sempati toplayabilen, teklemeden konuşabilen, izleyenlere güven veren kişi ya da kişiler olmalıdır.
13. Etkinlik karma bir sergi ise sergideki tabloların ve objelerin başında sahiplerinin durması ve meraklıları bilgilendirmesi beklenir.

Etkinlik Sırasında;

1. Misafirlerin karşılanmasından ve yerleştirilmesinden sorumlu olanlar görevlendirilmeli,
2. Protokol için deneyimli öğretmen veya memurlar görevlendirilmeli,
3. Davetliler ve öğrenciler için öğrenciler görevlendirilebilir,
4. Teknik ve elektronik ekip hazır beklemeli ve müdahalede ihtiyaç duyulabilecek malzemeler el altında olmalı,
5. Etkinlik sorumluları her an müdahale edebilecekleri bir yerde bulunmalı ve etkinliği yakından izlemeli,
6. Etkinlik bittiğinde sunucu mutlaka katılanlara teşekkür etmelidir.

Etkinlik Sonrasında;

1. Misafirlerin salonu rahat terk etmeleri sağlanmalı,

2. Gelişlerindeki güler yüz uğurlamada da gösterilmeli,
3. Etkinlik yeri tamamen boşaltılmadan sahne düzenine dokunulmamalı, gürültü yapılmamalı,
4. Etkinlik sorumluları görevlilere teşekkür etmeli,
5. Sahnede kullanılan malzemeler toparlanıp kaldırılmalı ve yerine teslim edilmeli, yorgunluk gerekçesiyle sahnede bırakılıp ertesi gün alınması planlanmamalı,
6. Bir toplantı yapılarak daha sonraki etkinliklere deneyimler aktarılmalıdır.

Etkinliklerde Deneyimin Önemi

Organizasyonlarda görev almanın büyük avantajları da vardır. Önemli makamların insanları ile selamlaşırken “Hoş geldiniz!” derken bile çok şeyler öğrenilebilir.

Deneyimli görevlilerle yapılan çalışmalarda onların birikimlerinden yararlanılabilir.

Daha önce bu organizasyonları yapanlarla birlikte çalışılmaya başlandığında her etkinlik tekrarında daha hatasız etkinlikler ortaya çıkacaktır.

Bulunulan yerde profesyonel müzisyenler bulunmayabilir. Konser etkinliklerinde müzikle amatör olarak ilgilenenlerden kesinlikle yararlanılmalı, onlarla yakın diyalog kurulmalı ve iletişim halinde olunmalıdır. O amatörler hem yaptıkları işe çok önem verdiklerinden hem de güzel olması için profesyonellerden daha çok heyecan duyduklarından, samimiyetle çalışacak ve ortaya çok keyifli etkinlikler çıkacaktır. Bu amatörler bazen bir matematik öğretmeni bazen bir Türkçe öğretmeni olarak karşınıza çıkacaklardır. Onların hevesini ve yaptıklarını küçümsemeden onlara değer vererek, bilgi, beceri takviyesi yaparak, nota ve ritim yönünden de destekleyerek geliştirdiğinizde ne kadar faydalı olduklarını da göreceksiniz. Amatörlerin öncelikle mesleğinize saygı duyduklarını sonra da size saygı ve sevgi duyduklarını unutmamalısınız. Üstelik onlar asıl mesleklerinin yanında bizim yeteneklerimize sahip olduklarına göre çok özel insanlar olduğunu da fark edeceksiniz.

Eğer amirler milli eğitimde okul müdür ve yardımcıları ise müzikle yakından ilgilenip bir de çalgı çalıyorlarsa mesleki açıdan cennete düşmüşsünüz demektir.

Etkinliklerde Görevlendirmeler Nasıl Yapılmalıdır?

Etkinlik organizasyonları önemli bir başarıyı gerektirmektedir. Eğer daha önce bir etkinlik organizasyonunda yer almadıysanız bunu belirterek dürüst davranmalı ve deneyimli insanların arasında sizin nasıl olsa bildiğiniz düşünülerek sözü edilmeden geçilecek önemli olayların göz ardı edilmesini önlemiş olursunuz. Zamanla pişerek ustalaşırsınız.

Organizasyon başarılı olamazsa, amirlerinizden azar işitebilir, görev yeriniz değiştirilebilir, başarısız elemanlarla birlikte anılabilir ve bir daha böyle görevlerin size verilmemesini sağlamış olursunuz. Ancak bu görevlerle angarya olarak bakamazsınız. Tam tersine bu görevler sizin daha saygın bir yere oturmanızı, protokolde herkesin ulaşamayacağı kişiler ile yakın diyalog kurmanızı sağlayacak ve çevrenizde size verilen önemi artıracaktır. Kısacası popüler bir kimlik taşımaya başlayacaksınız.

Etkinlik düzenlemede görevlendirmeleri yaparken öncelikle çevrenizi, meslektaşlarınızı ve etkinliklerde yararlanabileceğiniz yetenekli kişileri tanımalısınız. Etkinlik öncesi yakın iletişimde olmanız, dostluk ve arkadaşlığı pekiştirmek için ara sıra da olsa aramanız konuşmanız hal hatır sormanız için telefonlarınızı birbirinize vermeniz gereklidir.

Etkinlik organizasyonlarında görevlendirmeleri yaparken mevki ve makamınızın yetmediği kişileri amirinizden yardım isteyerek görevlendirilmelerini sağlayabilirsiniz.

Toplantılar yaparak etkinliğin ayrıntılarını masaya dökmelisiniz. İçeriğinden, güvenliğine, görevlilerinden oluşabilecek kriz durumlarına kadar bütün detayları konuşmalı ve önlemlerinin nasıl alınacağını sıralamalısınız.

Etkinliklerde hangi yeteneklerden yararlanabilirsiniz?

Eğer etkinliğinizin içinde müzik varsa ki günümüzde bilindiği gibi bütün sempozyum, özel günler, kutlamalar ve anma günleri müzik sunumu veya küçük bir konser ile başlıyor, bunu doğru yere yerleştirerek, mümkünse en başta yer almasını sağlamalısınız.

Görevlendirilecek elemanların nezaket sahibi, sabırlı, saygılı, azimli ve inatçı olmaları etkinliğin başarılı bir şekilde gerçekleşmesini sağlayacaktır. Kılık kıyafetlerine özen gösteren kişiler olması da ayrıca önemlidir. Bilindiği gibi bu tür etkinliklere günlük kıyafetle katılamazsınız. Günün anlamına ve önemine uygun temiz, yeni takım kıyafetlerle katılım sağlamalısınız.

Etkinlik kalabalık ve toplu çok sayıda görevli ile gerçekleşecekse ulaşım sorununu da çözmeli, otoparkın yetmeyeceği düşüncesiyle görevlilerin otobüslerle taşınarak etkinlik yerine ulaşımını sağlamalısınız.

Bazı yetenekleri çok üst düzeyde olanlar ön palana çıkıp gösteri yapmak isteyebilirler. Diğer bir deyişle millete mal olmuş bir gösteriyi kendi şovlarına dönüştürmeye kalkabilirler. Bu tür durumlarda temkinli olmalı, ciddiyetten ve disiplinden ödün vermemeli, buna izin vermemeli ancak diğer taraftan da etkinliği tehlikeye sokmamalısınız.

Görevliler öğrencilerden ve kamu görevlilerinden oluşacağına göre bu konuda becerisi ve deneyimi olanlar seçilerek etkinlikten çok önce toplantılar yapılmalı ve görev dağılımı kendilerine de bildirilmelidir. Bu tür görevler yapmış olmak için değil sevgiyle yapıldığında harikalar yaratılabilir ve uzun yıllar adından söz ettirebilir.

Öğrencilerden karşılama, yerleştirme, uğurlama, program dağıtımı ve varsa ikram alanında yararlanılabilir. Ancak bütün öğrencilerin görevlerini gerçekleştirme ve oluşturma anının takibi bir öğretmen tarafından yakından izlenerek yapılmalıdır ki herhangi bir olumsuzlukta müdahale edilebilsin.

Etkinliklerde ışıklandırma, ses cihazı ve sahne yerleşimi son derece önemlidir. Malzeme ve yerleşim durumu etkinlikten çok önce izinleri alınarak, maddi bütçesi sağlanarak, görevlilerle toplantı yapılarak planlanmalıdır.

Etkinlikte kuliste ve sahnede görevlendirme;

Etkinlikte sahnede görev alanların dışında hiç kimsenin kulise girmesine izin verilmemelidir. Kulis için bir görevlinin provalar sırasında bile görevlendirilmesi şarttır. Bazı öğrenciler kardeşlerini, bazı öğrencilerin dışarıdan arkadaşlarını kulise sokma eğilimi olduğu bilinmektedir. Bu konuda kararlı olunmalı kesinlikle buna izin verilmemelidir. Kulis görevlisinin görevleri arasında sahneye çıkanların çantalarını ve önemli eşyalarını korumak da vardır.

Etkinlikte karşılama görevlileri;

Karşılama görevlileri güler yüzlü, kibar ve düzgün konuşma özelliklerine sahip olanlar arasından seçilmeli ve kıyafetlerine de özen gösterilmelidir. Etkinliğe yarım saat kala kapıda görevlendirilecek misafir ve protokol karşılama görevlileri etkinlik başladıktan sonra ilk 10 dakika boyunca da geç kalanları karşılamalıdır.

Kriz Yönetimi Nasıl Sağlanır?

Protokolün davetli olduğu etkinliklerde etkinlik görevlilerinin dışında bir ekip kurarak kriz masası oluşturmanız, doğabilecek aksaklık, oluşabilecek eksiklik ve gelişebilecek hataların anında önlenmesi için yararlı olacaktır. Kriz masasında işi bilen deneyimli insanlara ihtiyaç vardır. Onların geçmişte yaşadıkları olaylar riskleri azaltacak ve etkinliğin başarıyla gerçekleşmesini sağlayacaktır.

Kriz masasında; güvenlik sorumlusu, etkinlik sahne sorumlusu, etkinlik misafir karşılama sorumlusu, etkinlik düzenleme sorumlusu, etkinlik sunucu-çiçek-plaket sorumlusu yer almalıdır.

Güvenlik sorumlusu etkinlik esnasında ve etkinlik sürerken oluşabilecek bütün zaafiyetleri bilmek ve önlemlerini almak durumundadır, gerekiyorsa özel güvenlik gücü ve polis de bulundurularak herhangi bir tatsızlığın doğmasını önleyecek önlemleri almalıdır.

Etkinlik düzenleme sorumlusu sizseniz, kesinlikle diken üstündesinizdir. Çünkü etkinlik aşamalarında bütün ayrıntılara özen göstermeli, hiçbir açık bırakmamalı, herkesin bu etkinliği sevgiyle yapmasını sağlamalısınız. Haliyle de en çok yorulan kişi de siz olacaksınız. Sağlam sınırlara sahip olmalı, sabrınızı zorlamamalı, görevlilere hem hoş görü göstermeli hem de ciddiyetle görevlerini yapmalarını sağlamalısınız.

Etkinlik sunucu-çiçek-plaket sorumlusu atlanmamalı ve bu üç görevi de layıkıyla yapmalıdır. Etkinliklerde bu üç gerekli madde de ne yazık ki unutilanlar arasındadır. Unutulmaması için sorumlusu olmalıdır. Sunucuyu seçerken; sesi gür, tok, diksiyonu temiz, dil hakimiyeti güçlü birisini seçmeli, hazırlanan çiçeği sahneye davet edilecek makam sahibine kimin taşıyacağını belirlemeli, eğer plaket verilecekse onun için de hazırlığı yapılmalıdır.

Eğer etkinlik bir eğlence programı değilse sunucu hiç bir zaman “İyi eğlenceler dilerim.” dememelidir. Özellikle törenlerde, kutlamalarda ve sanatsal etkinliklerde çok sık şahit

olmak zorunda kaldığımız bu söylem, sahnelenen emeğin sanat değil eğlence olarak kabul edilmesine neden olacaktır.

Özellikle protokolün davetli olduğu etkinliklerde etkinlik sorumluları, kurumları ve yöneticileri ile güvenlik kuvvetleri temsilcilerini etkinlikten çok önce toplantıya davet etmelisiniz. İlerleyen zamanda etkinlik öncesinde alınacak önlemleri, riskleri konuşmalı, tartışmalı, çözüm önerileri sunmalı ve gerekiyorsa tekrar tekrar toplantı yapmalısınız.

Umulmadık zamanlarda umulmadık olayların olduğuna her zaman şahit oluruz. Etkinliklerinizde protokol gelmese bile kalabalık insan gücünün toplandığı yerlerde her an her şeyin olabileceği düşüncesiyle hareket etmelisiniz ve bu sebeple de eğer varsa özel güvenlikten de yararlanarak önemler almalısınız.

Etkinliğe katılanlar arasında protokol olduğunda güvenlik sistemi gereken önlemleri alacaktır. Ancak burada yalnızca protokolün değil izleyicilerin tamamının sağlıklı ve güvenli bir şekilde etkinliği izleyebilmesi için etkinlik öncesindeki toplantılarda güvenlik kuvvetlerinin bilgilendirilmesi ve gerekiyorsa toplantıya davet edilmesi gerekecektir.

Etkinliklerde İletişimin Önemi

Bilindiği gibi günlük hayatımızın en önemli yapı taşlarından biri de iletişimdir. Teknolojinin hızla gelişmesi sosyal medya ağlarını da geliştirerek güçlendirmekte iyi amaçla kullanıldığında çok işe yaradığını, kötü amaçla kullanıldığında da pişmanlık duyduğumuzu gördüğümüz bir yeniliktir.

En çok kullandığımız WhatsApp'ta karşı karşıya kaldığımız durumların başında fotoğraf yerine kendi fotoğrafını değil başka resimleri koymak çok samimiyetsiz bir davranış şeklidir. Çünkü bu platform yalnızca arkadaşlarınızla dalga geçtiğiniz ya da oyun oynadığınız bir yer değildir. Aynı zamanda öğretmenlerinizin de sizi gördüğü ve tanıdığı resmi bir yerdir. Yarın amirlerinizin de müdürlerinizin de sizi göreceği ve hakkınızda bilgi sahibi olacağı ve hatta olumsuz ön yargılarını oluşturabileceği bir yerdir.

Fotoğrafını WhatsApp'a koymaktan kaçan, korkan, gereksiz gören aciz biriyle organizasyonların sorumluluğunu alamazsınız. Organizasyonlarda sorun yaratma ihtimali olanlarla çalışamazsınız.

Geçmişte öğrencilerinde telefon numarasının bulunmasını istemeyen öğretim elemanları vardı. Öğrencilerinin kendisini dinlenme saatlerinde rahatsız edeceğini düşünen, biraz da ulaşılmaz olmak isteyen bu öğretmenlerin ne kadar öğretmen oldukları da tartışılabilir. Ancak günümüzde teknolojik olaylar, doğal afetler ve uzaktan eğitim sistemleri artık bundan söz edilmesini önlemiştir.

Eğer etkinlik komisyonu toplantılarında sorun yaratanlar varsa üst makamların veya etkinlik başkanının etkinliği selameti için bu konu üzerine hassasiyet göstererek onları dışarıda tutması beklenir. Çünkü bu kişiler ayak bağıcı olacak, farkında olarak veya olmayarak etkinliğin sağlıklı ilerleyişini ve gerçekleşmesini engelleyeceklerdir.

Bir etkinliği ortaya koyarken onunla ilgili toplantılar yaparken daha önceki etkinliklerden ders çıkarmak, varsa görüntülerini izlemek güzel olan yanlarını veya aksayan yanlarını tartışmak, daha güzel olmasını sağlamak için arayışlara girmek gerekir. Bu arada benzer etkinliklerde daha önce görev alanlardan da yararlanılabilir.

İletişimdeki en önemli yaklaşım saygı ve sevgi ortamıdır. Siz ne kadar gösterirseniz o kadar görürsünüz. Size eğer saygısız bir davranışta bulunuluyorsa bunun sebebi sizsinizdir. Kendinize nasıl davranılmasını istiyorsanız siz de karşınızdakilere öyle davranmalısınız. Sizin davranış biçiminiz kendinize davranılmasını istediğimiz biçimdir.

Etkinlik organizasyonlarını riske sokan davranışlar da burada sözünü ettiğimiz nezaketsiz davranışlardır. Eğer etkinlikte görev almak istemiyorsanız bunu gerekçenizle birlikte amirinize baştan söylemelisiniz ki etkinlik tehlikeye girmesin ve bütün olumsuzlukların sebebi olarak siz görülmeyin.

Şimdi bir de bu etkinliklerin angarya tarafından değil olumlu taraflarından bakalım. Söz konusu bu etkinliklerle;

1. Çevreniz genişler, çok insan tanırırsınız,
2. Önemli makamlarla çalışacağınız için popülerliğiniz artar ve onlara çok kolay ulaşırsınız,
3. Bilgi birikiminiz artar, yetenekleriniz gelişir ve yetenek sahiplerinden yeteneklerinizi nasıl daha fazla ve hızlı geliştirebileceğinizi öğrenirsiniz.
4. İnat, sabır, azim ve hoşgörü nasıl güçlendirilebilir öğrenirsiniz.
5. Organizasyonlar zamana karşı bir yarış olduğuna göre, zamanın önemini çok iyi kavrarınız ve her başarılı insan gibi zamanı yönetmeye başlarsınız ki zaman sizin için çalışmaya başlar.
6. Kendi alanınızı aşar başka alanlar üzerine de bilgi ve yetenek sahibi olursunuz.
7. Farkındalıklarınız gelişir. Daha önce önemsiz gördüğünüz olayların ne kadar önemli olduğunu anlarsınız.
8. Özel günlerde herkese attığınız şablon mesajlarınızı öğretmeninize atmamanız gerektiğini öğrenirsiniz.
9. Sanatla uğraşmak mademki bir farklılık gerektiriyor, o halde farklı olmanın küçük ayrıntılarda gizlendiğini fark edersiniz.

Organizasyonu Her Aşamada Zorlaştıran Etkenler

1. Gereğinden fazla kişinin görevlendirilmesi,
2. Etkinliğin süre aşımı sebebiyle oluşabilecek olaylar,
3. Üst makamların özel istekleri,
4. Görevlilerin birbirleriyle olumsuz ilişkileri,
5. Zincirleme gelişen olumsuz olayların fark edilememesi,
6. Yeterli deneyim, yetenek ve pratik zekâya sahip olmayan görevlilerin görevlendirilmeleri ve onların bireysel hataları,

7. Zamanlama hataları,
 8. Üst makamların birbirleriyle olan siyasi veya olumsuz diğer ilişkileri,
 9. Etkinlik öncesinde gerekli ve şart olan kontrollerin yapılmaması, önemsenmemesi,
 10. Hesap edilemeyen son anda gelişen veya oluşan riskler (Güvenlik riskleri, teknolojik aksaklıklar...)
 11. Görevlilerin hastalanması,
 12. Elektrik kesintisi,
 13. Kavga veya sabotaj,
 14. Ulaşım görevlilerinin vaktinde gelmemesi,
 15. Etkinlik öncesinde görevlilerin keyif maddeleri kullanması,
- Burada sanat, kutlama, anma, ödül gibi etkinliklerin sağlıklı bir şekilde nasıl planlanabileceğini ve gerçekleştirilebileceğini öneri ve deneyimlerimizle ele almaya çalıştık.

Kaynakça

- Kalay A. (2008). *Müziğin Görselliği*. Kalkedon Yayınları.
- Lully J.(2000). *Popüler Müzik ve İletişim*. Chiviyazıları Yayınevi.
- Nosıç G. M.(2018). *Eleştirel Düşünme Rehberi*. Anı Yayıncılık.
- Pamir L.(2000). *Müzikte Geniş Soluklar*. Boyut Yayın Grubu.
- Ulusoy M. D.(2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ütopya Yayınevi.
- Yurga C. (2005). *Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri*. Pegem Akademi Yayınları.
- Yurga C. (2014). *Eleştiri Sanatı ve Teknikleri*. Pegem Yayıncılık.
- Yurga C.(2010). *20.Yy'da Türkiye'de Popüler Müzikle*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Zeren A.(2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*. Pan Yayıncılık.

Disiplinlerarası Yaklaşımla Cleas Oldenburg Eserlerinin Mimari Yapılarla Olan İlişkisi

Gürkan Tanrıverdi

Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, gurkantanmariverdi.28@gmail.com

Özet

Cleas Oldenburg, 1950'li yıllardan sonra ortaya çıkan Pop Art sanat akımı ile beraber ürettiği sıra dışı büyük ölçekli eserleri mimari yapıyla ilişkilendirmektedir. Bu araştırmanın amacı, disiplinlerarası bir yaklaşımla, Oldenburg'un mimarlık ile sanatı nasıl birleştirdiği ve günlük nesnelerin şehirlere peyzaj üzerinden nasıl farklı bir kimlik kazandırdığını göstermektedir. Oldenburg eserleri bu bakımdan incelendiğinde güçlü bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Oldenburg'un eserleri, incelendiğinde sanat, mimarlık ve kent tasarımı arasındaki güçlü bir ilişki olduğu izlenmektedir. Oldenburg'un heykelleri, yalnızca sanatsal bir obje olarak değil, aynı zamanda mekânı şekillendiren, kullanıcı deneyimini değiştiren ve kentsel kimliği dönüştüren unsurlar olarak görülmektedir. Bununla birlikte, Oldenburg'un eserleri sanat ve mimarlık arasındaki sınırları karmaşık görünmeyen, heykelin de mimari bir unsur olabileceğini göstermektedir. Günlük nesnelerin aşırı ölçeklendirilmesiyle oluşan bu heykeller, hem sanat hem de mimarlık dünyasında mekânın nasıl algılandığına dair farklı sonuçlar sunmaktadır. Bu araştırma Cleas Oldenburg'un eserlerini, mimari ve heykel ilişkiseliliği açısından ele alarak; kentsel yaşam alanlarının estetik dönüşümüne dair bir bakış sunmayı hedeflemektedir. Araştırmada elde edilen veriler, Cleas Oldenburg ve eserlerine yönelik literatür taraması ile yapılacak; çalışma görsel örneklerle desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Cleas Oldenburg, Mimari, Heykel, Disiplinlerarası Yaklaşım, Peyzaj.

The Relationship Between Cleas Oldenburg's Works and Architectural Structures from an Interdisciplinary Approach

Abstract

Cleas Oldenburg, together with the Pop Art art movement that emerged after the 1950s, produced extraordinary large-scale artefacts that are associated with the architectural structure. The aim of this research is to show, with an interdisciplinary approach, how Oldenburg combines architecture and art and how everyday objects give cities a different identity through landscape. When Oldenburg's works are analysed in this respect, they emerge as a strong example. When Oldenburg's works are analysed, it is observed that there is a strong relationship between art, architecture and urban design. Oldenburg's sculptures are seen not only as artistic objects, but also as elements that shape the space, change the user experience and transform the urban identity. However, Oldenburg's works show that the boundaries between art and architecture do not seem to be complicated and that sculpture can also be an architectural element. These sculptures, which are formed by the extreme scaling of everyday objects, offer different results on how space is perceived in both the worlds of art and architecture. This research aims to present an overview of the aesthetic transformation of urban living spaces by analysing the works of Cleas Oldenburg in terms of the relationality between architecture and sculpture. The data obtained in the research will be based on a literature review on Cleas Oldenburg and his works; the study will be supported by visual examples.

Keywords: Cleas Oldenburg, Architectural, Statue, Interdisciplinary Approach, Landscape.

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve mimarlık arasındaki sınırlar giderek daha geçirgen hale gelmektedir. Bu geçişkenliğin en özgün örneklerinden biri de Pop Art akımının öncülerinden olan Claes Oldenburg'un (1929–2022) eserlerinde görülmektedir. Oldenburg, gündelik nesneleri abartılı ölçeklerde yeniden üreterek yalnızca sanat nesnesi yaratmakla kalmamış, aynı zamanda kamusal mekânda mimari ve kentsel algıya müdahale etmektedir. Bu bağlamda, onun devasa heykelleri, bir yandan izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi dönüştürürken, diğer yandan kent peyzajına özgün bir kimlik kazandırmaktadır. (Foster, 2011, s. 452-455) Oldenburg'un eserleri, sanat ile mimarlık arasındaki etkileşimin disiplinlerarası bir bakışla nasıl şekillenebileceğini gözler önüne seren önemli örnekler arasında

değerlendirilmektedir. Sanatçının gündelik yaşamdan alınan nesnelere örneğin; dondurma külahı, çekiç ya da priz gibi objelere odaklandığı ve bunları alışılmış bağamlarından çıkararak kamusal alanlarda mimari unsurlar haline getirdiği görülmektedir. Bu tür bir yaklaşımın, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren kent tasarımı alanında sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda mekânsal deneyimi yönlendiren bir araç olarak da değerlendirilmeye başlandığı düşünülmektedir. (Sudenburg, 2000, s. 34-38) Oldenburg'un yapıtlarında öne çıkan bir diğer unsur da mekânın yeniden yorumlanmasıdır. Geleneksel heykel anlayışını yıkarak mimari formlarla kaynaşan bu eserler, estetik bir müdahale olmanın ötesinde, kullanıcı deneyimini yönlendiren ve toplumsal bellekte iz bırakan yapılar olarak değerlendirilebilir. Claes Oldenburg'un büyük ölçekli heykelleri üzerinden, sanat ve mimarlık arasındaki karşılıklı etkileşimi incelemek ve bu eserlerin kent mekânı üzerindeki etkilerini irdelenmektedir. Bu doğrultuda, Oldenburg'un seçili çalışmaları görsel ve kuramsal bağlamda analiz edilerek, heykelin bir mimari unsur olarak nasıl işlevselleştiği ve kamusal alanda nasıl bir dönüşüm yarattığı ortaya konmaktadır. (Senie, 1998, s. 112-118)

Claes Oldenburg'un Sanat Anlayışı

Oldenburg, Pop Art akımının etkisiyle gündelik nesneleri sanatın konusu hâline getirerek, 20. yüzyılın hızla ticarileşen ve metalaşan kültürünü eleştirel bir bakışla yansıtmaktadır. Oldenburg erken dönem çalışmalarını, yumuşak heykeller ile karakterize etmektedir. Ancak zamanla bu eserler, kamuya açık alanlarda yer alan devasa heykellere dönüşmektedir. (Celant, 1995: 172) Pop Art akımının etkisiyle ortaya koyduğu bu çalışmalar, sıradan nesnelerin abartılı yorumları aracılığıyla sanat ve tasarım arasındaki ayrımı sorgulamaktadır. (Coles, 2005, s. 41-78) Oldenburg, sıradan ve işlevsel nesneleri (hamburger, tuvalet, çamaşır mandalı, ruj ve diğer.) dev ölçeklerde yeniden üretmiştir. Bu yaklaşım, gündelik yaşamın sıradanlığına dikkat çekerken, aynı zamanda tüketim kültürünü eleştirel bir bakışla ele almaktadır. (Livingstone, 1990, s. 102-105) Örneğin; Soft Toilet gibi "yumuşak heykelleri" aracılığıyla, sert ve durağan formlara karşı esnek ve organik bir karşı duruş sergilemektedir. Oldenburg'un bu yaklaşımı, nesnenin yapıları çevreyle olan fiziksel bağını yeniden tanımlamaktadır. (Krauss, 1977, s. 280)



Görüntü 1: Soft Toilet (1966) (URL 1)

Claes Oldenburg, 20. yüzyıl sanatının en özgün figürlerinden biri olarak kabul edilmekte olup Pop Art akımının heykel alanındaki en güçlü temsilcilerindendir. Oldenburg'un sanatı, gündelik yaşamın sıradan nesnelerini büyük ölçekli, çarpıcı ve çoğu zaman esprili formlarda yeniden kurgulayarak hem nesne estetiği hem de kamusal alan anlayışı üzerine eserler üretmektedir. (Fineberg, 2010: 246-250)



Görüntü 2: Floor Cake (1962) (URL 2)



Görüntü 3: Floor Burger (1962) (URL 3)

Sanat ve mimarlık, tarih boyunca birbirini etkileyen, zaman zaman iç içe geçen iki temel yaratıcı disiplindir. Her iki alan da estetik, mekân, form ve ifade gibi ortak kavramlar etrafında şekillenmektedir. Modernizm sonrası sanat ve mimarlık arasındaki sınırlar giderek daha geçirgen hâle gelmektedir. Her iki alan, yalnızca mekânı inşa etmenin yanında; aynı zamanda anlam, kimlik ve toplumsal bağ üretmektedir. (Coles & House, 2007: 14-16)

Claes Oldenburg'un Mimarlık İle Kurduğu Etkileşim

Claes Oldenburg'un mimarlıkla sadece biçimsel değil, aynı zamanda mekânsal ve işlevsel düzeyde güçlü bir etkileşim içerisindedir. (Foster, 2011: 662). Özellikle büyük ölçekli yerleştirmeleriyle kamusal alanı dönüştüren sanatçı, mimari yapılarla bütünleşen ya da onları tamamlayan heykelsi formlar üretmiştir. (Fineberg, 2010: 223-225). Bu etkileşim, sanatın yapıyı çevreye müdahale edebilme ve mimarlığın sınırlarının sanatsal bağlamda yeniden tanımlanabileceğini ortaya koymaktadır. (Doss, 1995: 134) Oldenburg'un yapıtları, kullanıcı deneyimi ve kent estetiği bağlamında mimari öğelerle işlevler üstlenmekte; bu yönüyle sanat ve mimarlık disiplinleri arasındaki bütünleşmenin öncü örnekleri arasında yer almaktadır. (Kuspit, 1993: 70-75). Oldenburg'un birçok eseri doğrudan mimari çevreyle bütünleşmiştir. Örneğin; Clothespin yapıtı ABD Philadelphia şehir merkezinde konumlanan, yaklaşık 14 metre yüksekliğinde bir çamaşır mandalı formunda tasarlanmış anıtsal bir heykeldir. Yapıt, bir plaza ile metro girişinin kesişiminde yer almakta olup, yalnızca bir sanat nesnesi olarak değil, aynı zamanda kentsel çevrenin bütünleyici bir unsuru olarak işlev görmektedir. (Sudenburg, 2000: 112).



Görüntü 4: Clothespin(1976,Philadelphia, ABD) (URL 4)

Spoonbridge and Cherry adlı eseri, ABD Minneapolis Sculpture Garden’da yer almakta ve peyzaj mimarisiyle bütünleşik bir yapı oluşturmaktadır. Bu eser yalnızca dev bir kaşık ve vişne figürü değil, aynı zamanda bulunduğu parkın merkezinde bir mimari düzenleme ögesi olarak işlev görmektedir. (Tschumi, 1996: 83). Burada heykel hem izleme nesnesi hemde izleyicinin çevresiyle etkileşime geçtiği mimari bir unsur olarak işlev kazanmaktadır. Oldenburg’un yapıtları, hem ölçek hem de konum açısından mimari birer müdahale olmaktadır. Bina boyutlarında üretilen bu eserler, çoğu zaman kent silüetine dâhil olmaktadır. Bu da onların yalnızca estetik değil, işlevsel ve mekânsal bir rol üstlendiğini göstermektedir. (Coles, 2005: 41-78).



Görüntü 5: Spoonbridge and Cherry (1985, Minneapolis Sculpture Garden, ABD) (URL 5)

Sonuç

Claes Oldenburg’un eserleri, sadece sanatsal değil, mimari bir yorum olarak da değerlendirilmiştir. Eserlerin fiziksel yapısı, konumlandığı alanla kurduğu ilişki ve izleyici ile olan etkileşimi bakımından mimari yapılarla iç içe bir durum yaratmaktadır. Bu durum, sanat ve mimarlık ilişkisinin yarattığı etkiyi yeniden düşünmek için güçlü bir zemin sunmaktadır. Claes Oldenburg’un eserleri, sanat ve mimarlık arasındaki etkileşimin disiplinlerarası bir düzlemde nasıl gerçekleştirilebileceğine dair güçlü örnekler sunmaktadır. Sanatçının gündelik yaşamdan seçtiği nesneleri abartılı ölçeklerde yeniden yorumlaması, hem Pop Art akımının özünü yansıtan hem de kentsel mekânları dönüştüren bir yaklaşımı temsil etmektedir. Oldenburg’un yapıtlarında heykel yalnızca bir sanat objesi değil, aynı zamanda mimari bir

unsur, peyzaj elemanı ve kullanıcı deneyimini etkileyen bir müdahale olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen Clothespin ve Spoonbridge and Cherry gibi eserler, kent mekânlarında heykelin işlevsel, yönlendirici ve estetik bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Bu örnekler üzerinden, Oldenburg'un mimari yapılarla kurduğu ilişki yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda mekânsal, toplumsal ve kavramsal bir bütünlük içinde ele alınmaktadır. Özellikle kamusal alanlara yerleştirilen bu dev ölçekli eserler, hem kent peyzajını yeniden tanımlamakta hem de toplumsal bellekte kalıcı izler bırakmaktadır.

Sonuç olarak, Claes Oldenburg'un sanatı, mimarlığın sınırlarını genişleten, kullanıcı ile mekân arasında yeni etkileşim alanları yaratan ve kentsel estetiğe özgün katkılar sağlayan bir disiplinlerarası ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Oldenburg'un eserleri günümüz sanat ve mimarlık tartışmalarında, özellikle kamusal alanların dönüşümü ve estetik müdahale pratikleri açısından önemli bir referans kaynağı olarak öne çıkmaktadır.

Kaynakça

- Celant, G. (1995). *Claes Oldenburg: An Anthology* (s. 172) New York: Guggenheim Museum.
- Ching, F. D. K. (2015). *Architecture: Form, Space, and Order* (4th ed.). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, s. 6.
- Coles, A., & House, R. (Eds.). (2007). *The Art-Architecture Complex* (s. 14-16) London: Black Dog Publishing.
- Coles, A. (2005). *DesignArt* (s. 41- 78). Tate Publishing.
- Crow, T. (1996). *Modern Art in the Common Culture*. (s. 53-55) New Haven: Yale University Press.
- Doss, E. (1995). *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*. (s. 134). Smithsonian Institution Press
- Fineberg, J. (2010). *Art since 1940: Strategies of being*. (s. 223-225) Laurence King Publishing.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2011). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (s. 452-455) Thames & Hudson.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., & Buchloh, B. H. D. (2011). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London (s. 662): Thames & Hudson
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. (s. 11). Wayne State University Press.
- Kuspit, D. (1993). "The Critique of Commodity Aesthetics: *Artforum*, 31(6), (s.70-75). The Art of Claes Oldenburg."
- Krauss, R. (1977). *Passages in modern sculpture*. (s.280). MIT Press.
- Livingstone, M. (1990). *Pop art: A continuing history*. (s. 12). Harry N. Abrams.
- Livingstone, M. (1990). *Pop art: A continuing history*. (s. 102-105). Harry N. Abrams.
- Senie, H. F., & Webster, S. (1998). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. (s. 112-118) Smithsonian Institution Press.
- Sudenburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. (S. 34-38) University of Minnesota Press.



Suderburg, E. (2000). Space, site, intervention: Situating installation art (s. 112). University of Minnesota Press.

Tschumi, B. (1996). Architecture and disjunction (s. 83). MIT Press.

GÖRSEL KAYNAKÇALAR

URL 1. <https://whitney.org/collection/works/425>, Erişim Tarihi 23.05.2025

URL 2. <https://www.moma.org/collection/works/81450>, Erişim Tarihi 23.05.2025

URL 3. <https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504>, Erişim Tarihi 23.05.2025

URL 4. <https://philadelphiaencyclopedia.org/essays/clothespin/>, Erişim Tarihi 23.05.2025

URL 5. <https://walkerart.org/collections/artworks/spoonbridge-and-cherry>, Erişim Tarihi 23.05.2025

İç Mimarlıkta Sonsuz Tasarım Süreci: Bitmeyen Yapılar ve ‘La Sagrada Família’ Örneği

Esra Akyazı Kalafat

Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, esraakyazi82@gmail.com

Özet

Bu çalışma, iç mimarlıkta tasarım sürecinin tamamlanabilir bir üretimi değil; zamana, teknolojiye, kültürel dönüşümlere ve kullanıcı deneyimine bağlı olarak sürekli evrilen, çok katmanlı ve dinamik bir düşünsel süreç olduğunu savunmaktadır. Bildiride, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde literatür taraması ve örnek olay incelemesi teknikleri birlikte kullanılmış; Antoni Gaudí'nin halen yapımı süren La Sagrada Família yapısı üzerinden "bitmeyen yapı" metaforu irdelenmiştir. Yapının inşa süreci yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kavramsal ve estetik düzeyde de süreklilik arz eden bir dönüşüm pratiği olarak değerlendirilmiştir. Gaudí'nin doğadan ilham alan organik tasarım yaklaşımı, mekânın yaşayan bir organizma gibi sürekli yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Bu durum, iç mimarlıkta tasarımın doğrusal ve nihai bir sonuç üretme hedefinden çok, rizomatik bir yapı içerisinde dallanarak gelişen, açık uçlu bir süreç olduğunu göstermektedir. Ayrıca yapının çağdaş dijital teknolojilerle yeniden inşa edilmesi, iç mimarlıkta geçmişle geleceğin, zanaatkarlıkla algoritmik tasarımın nasıl iç içe geçtiğine dair güncel bir okuma sunmaktadır. Bu bağlamda, iç mimarlıkta "tamamlanmamışlık" bir eksiklik değil; sürekli dönüşen, kullanıcıyı yeniden konumlandıran ve mekânı yaşayan bir varlık haline getiren yaratıcı bir potansiyel olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İç Mimarlık, Tasarım Süreci, Antoni Gaudí, La Sagrada Família, Kavramsal Tasarım.

The Endless Design Process in Interior Architecture: Unfinished Buildings and the Example of La Sagrada Família

Abstract

This study argues that the design process in interior architecture is not a finite or static production, but rather a multi-layered, evolving intellectual process shaped by time, technology, cultural transitions, and user experience. The research adopts a qualitative methodology, combining literature review with case study analysis, focusing on Antoni Gaudí's still-unfinished masterpiece, the Sagrada Família, to explore the conceptual metaphor of the "unfinished structure." The construction process of the building is examined not only on a physical level but also as a continuous aesthetic and conceptual transformation. Gaudí's nature-inspired organic design principles allowed the structure to evolve like a living organism, constantly reinterpreted across time. This reflects the notion that design in interior architecture is not a linear act of completion but a rhizomatic, open-ended process. Moreover, the integration of contemporary digital technologies in the building's ongoing construction provides insight into how craftsmanship and algorithmic design coexist in today's design practice. In this context, incompleteness is not seen as a deficiency but as a creative potential that continuously transforms space, reshapes user experience, and redefines the concept of a "finished" interior.

Keywords: Interior Architecture, Design Process, Antoni Gaudí, La Sagrada Família, Conceptual Design.

Giriş

İç mimarlık, yalnızca bir mekânın fiziksel olarak tasarlanıp inşa edilmesiyle sınırlı olmayan, estetik, işlevsel ve psikolojik gereksinimlerin bir araya getirildiği çok katmanlı bir tasarım sürecidir. Bu süreç, sabit ve nihai bir bitiş noktasına ulaşmak yerine, sürekli olarak gelişen, değişen ve yeniden yorumlanan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla, iç mimarlık pratiği sadece mekân üretmek değil, aynı zamanda zaman içinde evrilen kullanıcı deneyimlerini, estetik anlayışları ve teknolojik olanakları göz önünde bulunduran dinamik bir düşünce alanıdır (Lawson, 2006; Pallasmaa, 2012). Bu dinamik yapı, tasarımcının zihinsel süreçlerini de içine alarak, iç mimarlığın sürekli bir arayış ve yeniden üretim pratiği olduğunu göstermektedir.

Tasarım sürecinin “bitmeyen” doğası, hem mimarlık hem de iç mimarlık disiplinleri için temel bir kavramsal soruyu gündeme getirir: Bir yapı ne zaman tamamlanmış sayılır? Bu soru, sadece fiziksel bir yapının inşaat sürecinin sona ermesiyle değil; aynı zamanda estetik, işlevsel ve toplumsal bağlamlarda ne ölçüde tamamlandığıyla da ilgilidir. Bu bağlamda, iç mimarlıkta tasarım süreci, düşünsel düzeyde hiçbir zaman tamamen sona ermez. Tasarımcı, yapının fiziksel olarak tamamlanmasının ardından dahi, mekânın kullanıcılarla kurduğu ilişkiyi, sunduğu deneyimleri ve işlevsel yeterliliğini sürekli olarak gözden geçirir. Bu düşünsel süreklilik, iç mimarlığın canlı ve üretken doğasını besleyen en önemli etkenlerden biridir (Zumthor, 2010).

Mimarlık ve iç mimarlık tarihindeki bazı örnekler, tasarım sürecinin zamanla evrilerek “bitmeyen yapılar” olarak nitelendirilebileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda, Antoni Gaudí’nin Barselona’da inşa edilen ve günümüzde hâlen tamamlanmamış olan Sagrada Família Bazilikası, mimari anlamda “bitmeyen” yapılar kavramının en çarpıcı örneklerinden birini oluşturmaktadır. Gaudí’nin doğadan ilham alan organik tasarım anlayışı, yapının zaman içinde değişen bir organizma gibi şekillenmesine neden olmuş; bu da yapının yalnızca fiziksel değil, estetik ve düşünsel düzeyde de sürekli evrilen bir eser haline gelmesini sağlamıştır (Burry, 2007).

Bu çalışmada, iç mimarlıkta “bitmeyen yapı” kavramı, Sagrada Família örneği üzerinden ele alınacak; iç mimarlık disiplininin dinamik, sorgulayıcı ve evrilen yapısı kuramsal bir çerçevede değerlendirilecektir. Böylece, iç mekân tasarımının yalnızca fiziksel bir üretim süreci değil, aynı zamanda sürekli yenilenen bir düşünsel faaliyet olarak nasıl biçimlendiği ortaya konulacaktır.

Kuramsal Arka Plan: Açık Yapı, Rizomatik Düşünce ve Bitmeyenlik

Umberto Eco’nun (1989) “açık yapıt” yaklaşımı, bir sanat eserinin ya da yapının sabit bir sonuca değil, çoklu yorumlara ve sürekli yenilenmeye açık olduğunu öne sürer. Gaudí’nin Sagrada Família’sı, bu bağlamda tamamlanmamışlık estetiğini ve zamanla dönüşebilirliği simgeler. Ayrıca, Deleuze ve Guattari’nin (1987) “rizomatik yapı” düşüncesi doğrultusunda, bu yapının tekil bir merkezden değil, çoklu katmanlardan ve yönlerden geliştiği görülmektedir.

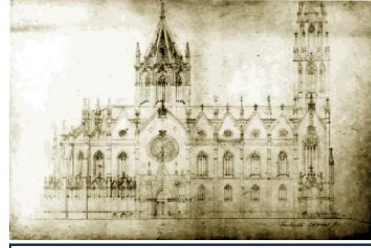
Sagrada Família’nın Tasarım ve İnşa Süreci

1882’de başlayan inşaat süreci, Gaudí’nin projeyi devraldığı 1883 yılından sonra radikal biçimde değişmiştir. Gaudí, doğadan ilham alan formlarıyla yapıyı geleneksel ibadethanelerden farklılaştırarak, hem teknik hem sembolik bir yapıt haline getirmiştir. Ölümünün ardından yapı tamamlanamamış, savaşlar, finansal zorluklar ve teknik problemler nedeniyle süreç kesintiye uğramıştır. Bugün, dijital teknolojilerin (CAD, 3D baskı, parametrik tasarım) katkısıyla inşaat devam etmektedir (Burry, 2007).

Geçmişten bugüne hazırlanan tarihçe yol şablonu ektedir(Url 1)

1882

Francisco de Paula del Villar tarafından tasarlanan proje.



Sagrada Família projesi için piskoposluk mimarı Francisco de Paula del Villar tarafından o dönemin hakim yönergelerine uygun olarak neo-Gotik unsurlarla orijinal tasarım: ogival pencereler, payandalar, uçan payandalar ve sivri bir çan kulesi. Malzeme maliyetiyle ilgili teknik farklılıklar, bu mimarın, projeyi farklı bir yöne götürerek geleceğin kilisesi için iddialı bir teklife dönüştüren, alanca öne çıkmaya başlayan başka bir mimar olan Antoni Gaudí ile değiştirilmesine yol açtı.

19 Mart'ta Piskopos Urquinaona Tapınağın temel taşı koydu.

Antoni Gaudí, diğer binalar üzerinde çalışırken projeyi devralır.

1883

1885

Kilisede Aziz Joseph Şapeli açıldı ve ilk ayinler yapıldı.

Doğuş cephesinin çalışmalarına başlandı.

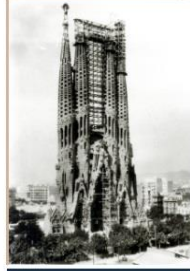
1891

1914

Antoni Gaudí, ölümüne kadar sadece Tapınak üzerinde çalışmaya başlar.

Doğuş cephesindeki Aziz Barnabas çan kulesi tamamlandı.

1925



Havari Barnabas'a adanan çan kulesi, Gaudi'nin tamamlanmış olarak gördüğü tek yapıydı.

Gaudi ölür ve öğrencisi Domènec Sugranyes projeyi devralır.

1926

1936

La Sagrada Família, İspanya İç Savaşı sırasında tahrip edilir. Planlar ve fotoğraflar yakılır ve alçı modeller parçalanır.

Gaudi'nin atölyesinden kurtarılabilen ve yayınlanan plan ve fotoğraflardan yeniden yapılandırılan malzeme sayesinde yapının yönetimini Francesc de Paula Quintana üstleniyor.

1939

1952

Doğuş cephesindeki merdiven inşa edildi ve cephe ilk kez aydınlatıldı.

Tutku cephesinin temeli atıldı.

1954

1955

İlk toplama yapıldı.

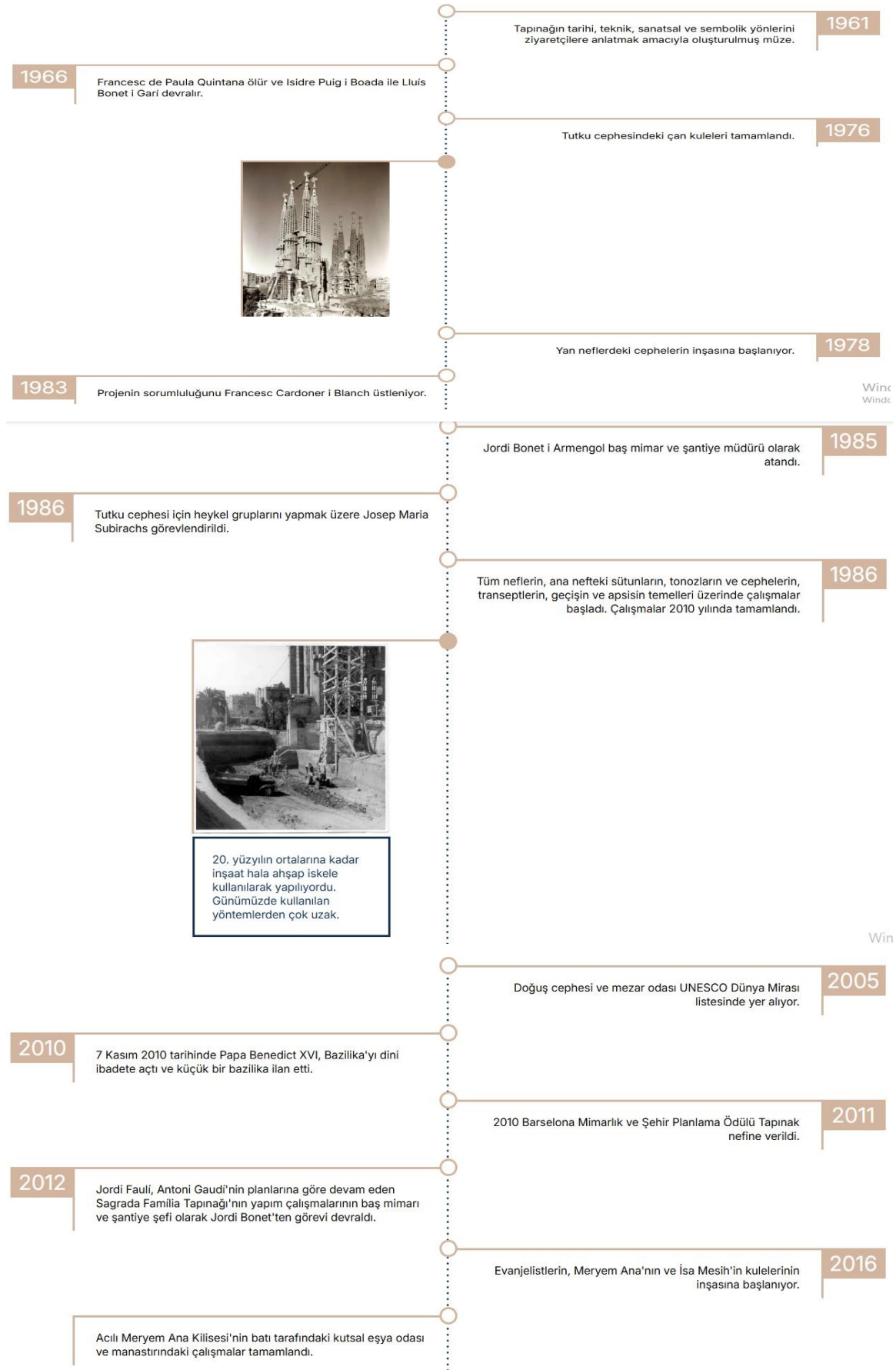
19 Mart Aziz Yusuf bayramında, Jaume Busquets tarafından yaratılan, Kutsal Aile'yi temsil eden bir heykel grubu yer alıyor.

1958



Tapınağın tarihi, teknik, sanatsal ve sembolik yönlerini ziyaretçilere anlatmak amacıyla oluşturulmuş müze.

1961



2018**Temmuz 2018** Haç, Tutku cephesinin alınlığının tepesine yerleştirildi.**2019**

İsa Kulesi, İncil Yazarları Kulesi ve Meryem Ana Kulesi'ne ilk taş paneller geliyor ve şekillenmeye başlıyor.

**Şubat 2020** İsa Mesih'in kulesi ve Meryem Ana kulesi, Tutku ve Doğuş cephelerindeki kulelerin yüksekliğini aşıyor.**2020****Mart 2020** Junta Constructora de la Sagrada Familia, Kovid-19 sağlık acil durumu nedeniyle inşaatı durdurdu.

Ekim 2020 Meryem Ana Kulesi'nin tamamlanmasına odaklanılarak çalışmalar yeniden başlatılacak. Tüm panel seviyeleri yerlerine yerleştirilecek ve sadece 25 metrelik zirvenin parçaları kalacak. Zirve, parlayan on iki köşeli bir yıldızla taçlandırılacak.



2021 yılında tüm çalışmalar, Bazilika'nın en yüksek ikinci kulesi olan 138 metrelik Meryem Ana Kulesi'nin tamamlanmasına odaklanacak.

2021

Nisan 2021'de, Meryem Ana kulesinin zirvesinin orta kısmı olan ve 18 metre yüksekliğinde olan ve altı ayaktan başlayıp ışıklı yıldızı tutan üç kolla biten şaftın inşasına başlandı. Bu ay içerisinde, şaftın alt üçte biri için kalıp ve takviye yerleştirildi, şehrin silüetini açıkça değiştiren 10,8 metre yüksekliğinde bir parça, çünkü kuleyi 127 metre yüksekliğe çıkarıyor. Bu, Sagrada Família'da bugüne kadar yükseltile en uzun parça (10,80 metre).

W
Wi

Temmuz 2021'de şaft trencadis mozaikleriyle kaplandı. Şaftın alt kısmı artık yerinde. Şaftın üst ve alt kısmı, birkaç parça altın Venedik mozaikleriyle birlikte mavi ile beyaz arasında değişen renklere sanatsal seramik taş eşya trencadis mozaikleriyle kaplandı.



Eylül 2021'de Meryem Ana kulesinin şaftının üst üçte biri yerine yerleştirildi. Meryem Ana kulesinin üst üçte biri yerine yerleştirildiğinde kule 134 metreye ulaşıyor.

9 Kasım'da Meryem Ana Kulesi'nin tepesindeki tacın tepesindeki on iki dövme demir yıldız yerleştirildi.



Sagrada Família , 8 Aralık 2021'de Meryem Ana kulesinin açılışını, merkezi etkinlik olarak bir ayın ve ardından kulenin kutsanması ve artık tamamlanmış olan ikinci en yüksek kuleye ilk yıldızın yakılmasıyla gerçekleştirdi.

2022'de Evangelistlerin dört kulesinden ikisi tamamlandı: Luke ve Mark. İsa Mesih'in kulesi iki seviye kazandı ve toplamda on iki kuleden sekizincisi oldu ve 125,85 metreye ulaştı. 16 Aralık 2022'de Evangelistler Luke ve Mark'ın kulelerinin sivri uçları ilk kez aydınlatılacak. Bunlar, kulelerin merkezi grubunun bir parçası olan Evangelistlerin dört kulesinden ikisidir.

2022



9 Kasım'da Meryem Ana Kulesi'nin tepesindeki tacın tepesindeki on iki dövme demir yıldız yerleştirildi.



29 Kasım'da Sagrada Família, Meryem Ana yıldızını yerine kaldırdı. Bu tarihi bir andı çünkü kulenin son parçasıydı ve Barselona silüetini değiştiriyordu.



12 Kasım 2023'te Sagrada Família, ayının merkezi etkinliği ve ardından ilk kez kutsama ve ışıklandırma ile Evangelistlerin dört kulesini hizmete açtı. Merkez kule grubunun bir parçası olarak, Evangelistlerin dört kulesi İsa Mesih kulesini çevreler ve Tapınağın üçüncü en yüksek kulesidir ve 135 metre yüksekliğindedir. Meryem Ana kulesiyle birlikte, altı merkez kuleden beşi tamamlandı. İsa Mesih'in merkez kulesinin 2026'da tamamlanması planlanıyor.

2023



W/
Wii

Sagrada Família , 8 Aralık 2021'de Meryem Ana kulesinin açılışını, merkezi etkinlik olarak bir ayın ve ardından kulenin kutsanması ve artık tamamlanmış olan ikinci en yüksek kuleye ilk yıldızın yakılmasıyla gerçekleştirdi.



2022'de Evangelistlerin dört kulesinden ikisi tamamlandı: Luke ve Mark. İsa Mesih'in kulesi iki seviye kazandı ve toplamda on iki kuleden sekizincisi oldu ve 125,85 metreye ulaştı. 16 Aralık 2022'de Evangelistler Luke ve Mark'ın kulelerinin sivri uçları ilk kez aydınlatılacak. Bunlar, kulelerin merkezi grubunun bir parçası olan Evangelistlerin dört kulesinden ikisidir.

2022



12 Kasım 2023'te Sagrada Família, ayının merkezi etkinliği ve ardından ilk kez kutsama ve ışıklandırma ile Evangelistlerin dört kulesini hizmete açtı. Merkez kule grubunun bir parçası olarak, Evangelistlerin dört kulesi İsa Mesih kulesini çevreler ve Tapınağın üçüncü en yüksek kulesidir ve 135 metre yüksekliğindedir. Meryem Ana kulesiyle birlikte, altı merkez kuleden beşi tamamlandı. İsa Mesih'in merkez kulesinin 2026'da tamamlanması planlanıyor.

2023



W/
Wii

İç Mimarlıkta Süreklilik ve Deneyim

İç mimarlık açısından Sagrada Família, sürekli evrilen bir mekânsal deneyimi temsil eder. Her yapım aşaması, mekânı yeniden biçimlendirmekte ve kullanıcıyla kurduğu ilişkiyi dönüştürmektedir. Gaudí'nin organik yaklaşımı, mekânı yaşayan bir varlık gibi düşünmeyi ve yeniden üretmeyi beraberinde getirmiştir. Mekânın ışık, form ve akustik bileşenleri de bu dinamizmi desteklemektedir (Gifford, 2007).

Dijital Teknolojiler ve Tasarımın Yeniden İnşası

Yüzyılda yapının tamamlanma süreci dijital teknolojilerle desteklenmiş; parametrik tasarım, otomasyon ve 3D yazıcılar kullanılarak Gaudí'nin çizimleri yeniden yorumlanmıştır (Oxman, 2006). Bu süreçte, geleneksel el işçiliği ile dijital üretim arasındaki denge korunmaya çalışılmıştır. Tasarımın dijital ortamda sürdürülmesi, estetik ve teknik anlamda orijinalliğin korunmasını sağlarken yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Tartışma: Bitmeyenlik Bir Eksiklik midir?

Sagrada Família'nın tamamlanmamışlığı, bir eksiklikten ziyade mimarlıkta sürecin önemini vurgular. Gaudí'nin "Tanrı'nın mabedi aceleyle gelmez" yaklaşımı, mimarlıkta sabır, anlam ve süreklilik üzerine derin bir düşünsel arka plan oluşturur. Yapının zamanla farklı ellerden geçerek şekillenmesi, tasarımın sabit bir ürün değil, değişken bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır (Schön, 1983; Lawson, 2006).

Sonuç

Sagrada Família, yalnızca mimarlık tarihi açısından değil, aynı zamanda tasarım süreçlerinin doğasına dair ortaya koyduğu örnekle de özgün bir konumda yer almaktadır. Antoni Gaudí'nin vizyoner yaklaşımıyla temellenen bu yapı, zaman içerisinde teknolojik gelişmeler, toplumsal değişimler ve farklı tasarımcıların katkılarıyla evrilmiş; böylece tamamlanmamışlığın ve sürekli dönüşümün mimarlık pratiğinde nasıl bir karşılık bulduğunu gözler önüne sermiştir. Yapının tamamlanma sürecinin yüzyılı aşkın bir döneme yayılmış olması, mimarlıkta ve iç mimarlıkta "bitmeyen yapı" kavramını anlamak açısından önemli bir tartışma zemini sunmaktadır.

Sagrada Família'nın tasarım sürecinde ortaya çıkan estetik ve yapısal bütünlük, Gaudí'nin doğaya dayanan organik yaklaşımlarının bir yansıması olduğu kadar, aynı zamanda modern teknolojilerin mimari üretimle nasıl entegre edilebileceğinin de başarılı bir örneğidir. Özellikle dijital tasarım araçlarının ve yeni yapı tekniklerinin geleneksel işçilikle birleşmesi, mimari dilin zamansal sınırlarını aşan yeni bir anlatı sunmaktadır. Bu birleşim, iç mimarlık ve mimarlık disiplinlerinde teknolojinin yaratıcı potansiyelini etkin biçimde kullanmanın olanaklarını göstermekte ve geleneksel-estetik değerlere sadık kalarak yenilikçi tasarımların nasıl üretilebileceğine dair ipuçları vermektedir.

Yapının iç mekân tasarımı da, sadece fiziksel bir çevrenin oluşturulması değil; aynı zamanda kullanıcıda derin manevi ve duysal deneyimler uyandıracak biçimde düşünülmüş, bu yönüyle iç mimarlıkta mekânın çok katmanlı anlamlar barındırabileceğini kanıtlamıştır. Bu bağlamda Sagrada Família, mekânsal tasarımda fonksiyonellik ile estetiğin nasıl bütüncül bir şekilde harmanlanabileceğini ve yapıların yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik anlamlarla da nasıl donatılabileceğini göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Sagrada Família'nın tamamlanmamışlığı, mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri için bir eksiklik değil; aksine süreklilik, evrim ve yeniden düşünme kavramlarının merkezde yer aldığı üretken bir sürecin göstergesidir. Bu yaklaşım, modern tasarım anlayışında esneklik, katılım ve değişime açıklık gibi kavramların önem kazandığı günümüzde, iç mimarlık pratiğinin sabit bir sona ulaşmak yerine sürekli olarak dönüşen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Sagrada Família örneği, bu nedenle, iç mimarlıkta tasarımın yalnızca bir sonuç değil, aynı zamanda bitmeyen bir düşünme ve yeniden üretme süreci olduğunu vurgulayan çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilmektedir.



Kaynakça

- Burly, M. (2007). *Gaudi and the Sagrada Familia: Architecture as process*. Routledge.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1989). *The open work* (A. Cancogni, Trans.). Harvard University Press.
- Euronews. (2021). *Why has Barcelona's Sagrada Familia taken over 100 years to be built?*
- Gifford, R. (2007). *Environmental psychology: Principles and practice* (4th ed.). Optimal Books.
- Lawson, B. (2006). *How designers think: The design process demystified* (4th ed.). Architectural Press.
- Oxman, R. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, 27(3), 229–265.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Sagrada Família Resmi Web Sitesi. (2023). *History of the Temple – Sagrada Família*. <https://sagradafamilia.org>
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (3rd ed.). Wiley.
- Wikipedia (n.d.). *Sagrada Família*. Retrieved May 2025.
- RareHistoricalPhotos. (2022). *The evolution of the Sagrada Família in stunning photographs*.
- Raíces al aire. (2019). *Antoni Gaudí*.
- Zumthor, P. (2010). *Thinking architecture* (2nd ed.). Birkhäuser.

Görsel kaynakça

URL 1 . <https://sagradafamilia.org/en>

Marina Abramovic ve 0 Ritimle Bedenin Sınırları

Gül Aygüneş

Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, g.aygunes.design@gmail.com

Öz

Marina ABRAMOVIC, “Body Art” sanat akımının öncülerinden olan bir sanatçıdır. Abramovic, üzerinde 72 nesnenin bulunduğu masanın önünde, bedenin etkisizliğini sergileme yolunda adımlar atarak, altı saat boyunca hareketsiz durmuştur. Psikoloji vb. birçok farklı disiplini performanslarıyla bir ardaşık içerisinde sunan Abramovic bir kültür oluşumuna da yol açmıştır. Bu kültür, ‘Abramovic Kültürü’ olarak da tanımlanabilmektedir. Bazılarının gül, bal ya da şeker gibi nesneler zevk çağrışımına sahipken; bıçak, makas, silah gibi diğer nesneler; işkence olasılığına işaret eden çağrışımlar taşımaktadır. Performans gösterilerinde ise; performansın doğası tamamen izleyicinin elinde olmaktadır. Bir performans yorumuyla hareket eden sanatçı; bedenin sınırlarını, izleyicide bıraktığı etkiyi bizlere deneyimleyip anlatarak, bedenin varoluş sınırlarının önemini ortaya koymaktadır. “0 Ritim” ismini de kullandığı performans sanatının öncülerinden olan Marina ABRAMOVIC, beden kavramını; varoluş, beden ve sınırları konularıyla bütünleşik anlatarak, hem teorik hem de pratikte beden kavramı üzerinde yeni çalışmalar sunmuştur. Bu araştırma bir performans sanatçısı olan Marina ABROMAVIC, 40 yılı devirerek etkin bir sanatçı olmayı sürdüren ve işlerinde performans sanatına olan bağımlı, bedenin ve aklın sınırlarını kişisel ilgisiyle zorlayan performansını incelemeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Marina ABRAMOVIC, 0 Ritim, Performans Sanatı.

Marina Abramović and The Limits of the Body with 0 Rhythm

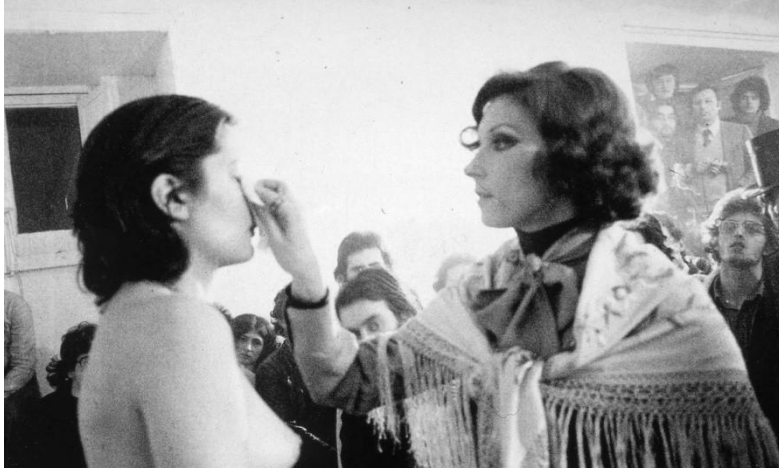
Abstract

Marina ABRAMOVIC is an artist who is one of the pioneers of the “Body Art” art movement. Abramovic took steps towards exhibiting the ineffectiveness of the body in front of a table with 72 objects on it and remained motionless for six hours. Abramovic, who presents many different disciplines such as psychology and others in a row with her performances, has also led to the formation of a culture. This culture can also be defined as the ‘Abramovic Culture’. While some objects such as roses, honey or sugar have the connotation of pleasure; other objects such as knives, scissors and guns carry connotations indicating the possibility of torture. In performance shows; the nature of the performance is completely in the hands of the audience. The artist, who acts with a performance interpretation; reveals the importance of the body’s existential boundaries by experiencing and telling us about the body’s boundaries and the effect it leaves on the audience. Marina ABRAMOVIC, who is one of the pioneers of performance art, which she also uses the name “0 Rhythm”, has presented new studies on the concept of the body both theoretically and practically by explaining the body concept in an integrated way with the subjects of existence, body and boundaries. This research aims to examine Marina ABROMAVIC, a performance artist who has been an active artist for over 40 years and her connection to performance art in her works, and her performance that pushes the boundaries of the body and mind with her personal interest.

Keywords: Marina ABRAMOVIC, 0 Rhythm, Performance Art, Limits of the Body, Existence

Giriş

“Performans” kelimesi, Türkçeye “Gösteri” olarak çevrilmektedir. Kelimenin köken anlamına bakıldığında bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü). Hikaye, etkileşim, amaç ve performansı içeren ve işinin barındırdığı gerçekleri izleyicilere gösterme ihtiyacı duyan bir eylem olarak performans; sanatsal bir süreci de ifade etmektedir. Bir işin performans olarak değerlendirilmesi için taşıdığı nitelik gerçekleştirilen ve gerçekleşen olaya tanıklık etmesi de gerekir. Bu nedenle izleyici ve izlenen kişi birbirleriyle bağlantılı sayılmaktadır (MARTINEZ & DEMİRAL, 2014).



Görsel 1: (<https://oggito.com/icerikler/gorunenin-otesi-marina-abramovic-ve-rhythm-/67879>, 2022)

Body Art (Vücut Sanatı): İnsan bedeninde veya insan bedenini içerecek şekilde yapılan; sanatçının bedenini kullandığı ve suistimal ettiği bir performans sanatı alt dalıdır. Vücut sanatı, sakatlama veya bedenin fiziksel sınırlarını zorlamayı da içermektedir.



Görsel 2 : (<https://oggito.com/icerikler/gorunenin-otesi-marina-abramovic-ve-rhythm-/67879>, 2022)

Performans Sanatının Ortaya Çıkışı

Norbert LYNTON performans sanatının ortaya çıkışını aşağıdaki gibi tanımlamıştır;

“Birinci Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan, kültürel ve sanatsal bir akım olan Dadaizm; mantıksızlık ve sanatın her türlü düzeninin reddedilmesini temel görüş olarak benimsemiştir. Dadaist sanatçıların başında gelen Marcel Duchamp Fountain, 1917 (Görsel 1) adlı eserini yaptığı zaman, sanata büyük bir yenilik getirmiştir. “Readymade” denilen bu eser türü, herhangi bir obje ya da objeleri alıp düzenlemek, üzerine yazı yazmak ya da imzalamak suretiyle sergilenir hale getirilmesi ve sonuçta bir sanat eserine dönüşmesiyle meydana gelmektedir. Duchamp hazır bir objenin yerini ve duruşunu değiştirerek de sanat eylemi yapılabileceğini kanıtlamış, bu pisuar ile Kavramsal Sanatın ilk adımlarını atmıştır. Böylece sanatçı rastgele seçtiği nesneye yeni bir konum ve bunun sonucunda da yeni bir anlam kazandırmıştır (LYNTON, 1989, s. 134).”

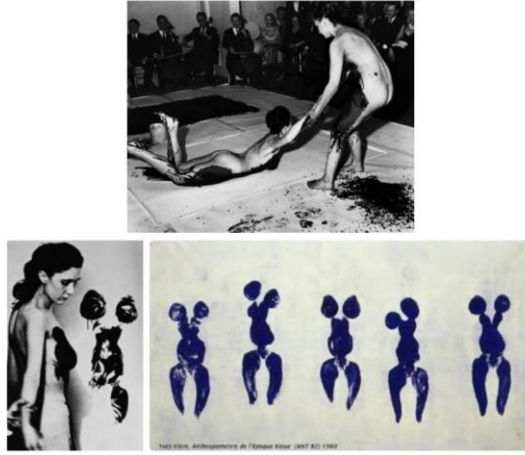


Görsel 3 : (Duchamp, 1917)

Plastik sanat malzemelerinin kullanımı red eden bu sanat hareketi, resim ve heykeli dışavurum sanatına ek olarak “Sanat nasıl olur” endişesiyle doğmuştur. Fazlaca çılgınca veya aşırı hayali bir yaklaşım olarak ortaya çıkan performans sanatı düşünce olarak, Dadaist ve Fütürist akımların temelleri 20 yy.da başlarında ortaya atılmasına sebep olmaktadır. Performans Sanatının kökleri Dadaizm performanslarına, 1920 ve 30’lu yılların Sürreal sergileri ve Fütürist gösterilerine kadar uzanmaktadır (MARTINEZ & DEMİRAL, 2014).

“...Fütüristlerin düzenlediği tartışmalı akşam toplantıları ya da Zürich’li Dadacıların kültürel kabarelerine kıyasla, bu sürrealist sergilerden bazıları kişisel bir bakış açısını yansıtan özel gösteri öğeleri ortaya koymuşlardır. ...Allan Kaprow’un 1959’da düzenlediği Happening bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır. Happeninglerin ve öteki gösteri türlerinin tüm Batı dünyasında bu denli hızlı yayılması bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici yanlarına bağlanabilir. Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemden kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu.... (LYNTON, 1989, s. 330).”

Beden ve sanatı birleştiren performans sanatının en belirgin özelliği, sanatın alışılmış dilinden sıyrılıp, bedeni de kullanarak; performansla bir başkaldırı, ifşa ve diremiş olarak sanatı yeniden aktarmak ve performans sanatıyla bir yöntem olarak devam etmektir. Performans Sanatı, sanat eserini heykel ve resim olmaktan çıkmaya başlayıp; sanatı geleneksel yöntemlerin eşsiz ve benzersiz yöntem ve malzemelerden kurtararak, sanatı malzemelerin satılarak; sergilenip korunduğu mekanlardan arındırmayı istemektedir (GİDERER, 1995)



Görsel 4: (Klein , 2013)

Marina Abramovic'in Bedeni ve "0 Ritim Performansı"

30 Kasım 1946'da Belgrad, Yugoslavya'da doğan Sırp asıllı sanatçı Marina ABRAMOVIC, Yugoslavya'nın çok parlak olmadığı yıllar olan 1940'larda anne ve babasının savaş kahramanı olduğu, devrimci bir ailenin ilk kız çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ebeveynleri tarafından varlıklı bir ailenin çocuğudur (BODUR, 2022).



Görsel 5: (<https://www.vogue.com/article/marina-abramovic-memoir-walk-through-walls-book-excerpt>, 2021.)

"Performanslarında özellikle doğduğu toprakları, yani Yugoslavya'nın baskıcı politikalarını ve bu politikalara karşı başkaldırıyı işleyen Abramovic, Belgrad ve Zagreb'de bulunan Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. Özellikle 1970'lerin ardından performans sanatına ağırlık veren, bedeninin ve zihninin sınırlarını sorgulayan, bedenin bir kısıtlama aracı olduğunu ve bunun işlenmesi, ortadan kaldırılması gerektiğini belirten Abramovic, "Ulay" olarak bilinen Alman performans sanatçısı Frank Uwe Laysiepen ile savaş, yas, yıkım, beden, cinsellik ve insan etkileşimi üzerine ortak performanslar sergilemiştir. Abramovic bedensel ve duygusal yoğunluğu yükseltmek amacıyla sergilediği "Rest Energy", "Imponderabilia" performansları ve "Rhythm" serisi ile de tüm dünyada adından söz ettirmiştir (YORULMAZ , 2024, s. 223).



Görsel 6 -7-8 : (<https://art21.org/artist/marina-abramovic>, 2025)

Sanat içerisinde bedenini bir basamak gibi kullanan Marina ABRAMOVIC, bir performans profesyoneli (Kılıç, 2023). Abramovic bir profesyonel olarak işlediği sanatında, bedenin öznel ve toplumsal işleyişini açığa vururken, sanatının özgünlüğünü ve kendi gözüpek tavrını da ortaya koymaktadır (Ayteş, 2014).

Sanatçı, bedeni üzerinden izleyicilere, sosyal hayattan siyasi konulara, öznel deneyimlerden toplumsal dönüşümlere kadar acı ve haz gibi birçok durumu barındıran konuları aktarmaya çalışmaktadır. Abramovic için beden, çok güçlü bir niteliktedir ve olumlu ya da olumsuz durumlara karşı direnç göstermesiyle veya dirence boyun eğmesiyle birlikte aktarılan bir metin halini almaktadır (Abramovic, 2020)



Görsel 9: (<https://art21.org/artist/marina-abramovic>, 2025)

Performans sanatçısı Marina Abramovic, bir röportajında sanatıyla ilgili şu aktarımlarda bulunmaktadır:

“Performans sanatçının belli zamanda kendi mental bünyesi ve fikriyle bulunmasıdır. Bu bir tiyatro değildir. Tiyatroda tekrar vardır, birini canlandırma ve rol vardır. Tiyatro siyah bir kutu, performans gerçektir. Tiyatroda kan ve bıçak gerçek değil ancak performans sanatında gerçektir, sanatçının bedeni gerçektir. Performans sanatı, sanatın eşsiz ve geçici türüdür. Gelir gider. [..] (youtube.com/Khan Academy, 2015).”

Marina ABRAMOVIC'in performans sanatına E. Özınan da aşağıdaki katkıları yapmaktadır:

“Marina Abramovic'in en etkileyici performanslarının başında, “Rhythm” serisi bulunmaktadır. Abramovic, 1973 yılında “Rhythm 10” ve “Rhythm 5”ı, 1974 yılında ise “Rhythm 2”, “Rhythm 4” ve Rhythm 0”yu sergilemiştir. Bu serilerin en önemlisini, serinin son performansı ve bu makalenin de konusu olan “Rhythm 0” oluşturmaktadır. Abramovic bu

performansları halka açık bir şekilde gerçekleştirmiş, sanatsal faaliyetleri açısından da olumlu karşılanmıştır (Özinan, 2017, s. 135-161).”

Performansla ilgili “Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum” notunu aktaran Abramovic, katılımcılara herhangi bir talimat olmadan zevk ve acı veren nesneleri bedeninde özgürce kullanabileceklerini, bedenini manipüle edebileceklerini ifade etmiştir (Abramovic, 2020).



Görsel 10: (<https://saltonline.org/en/738/rhythm-0-marina-abramovic>, 2014)

Marina Abramovic, *Duvarlardan Geçmek* isimli otobiyografisinde “Rhythm 0” performansı ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Performansın özü, yapılan işi sanatçı ile seyircinin birlikte yapmasıdır. Hiçbir şey yapmadığımda, insanların ne kadar ileri gidebileceğinin sınırlarını sınamak istiyordum. Bu, o gece Studio Morra’ya gelen insanlar için yepyeni bir kavramdı. Ayrıca katılanların hem performans sırasında hem de sonrasında büyük bir heyecan yaşaması da son derece doğaldı. İnsanlar çok basit şeylerden korkar: Bizi acı çekmek korkutur, bizi ölüm korkutur. Benim Rhythm 0’da yaptığım şey –diğer performanslarımda da olduğu gibi- bu korkuları seyirciler için sahneye koymaktı: Onların enerjisini kullanarak kendi bedenimi mümkün olduğunca zorluyordum. Bu süreçte ben de kendi korkularımdan kurtuluyordum. Ve bunlar yaşanırken seyirci için bir ayna haline geliyordum – ben bunu yapabiliyorsam, onlar da yapabilirlerdi (ABRAMOVIC, 2022, s. 93).”

“Yaklaşık 6 saat boyunca performansına odaklanan Abramovic’e göre “Rhythm 0” insan doğasının karanlık yönünü, travmatik duyguların işleyişini, bedenın sorgulanmayan gücünü, bedenın sınırının ne kadar değişken ve akışkan olduğunu açığa çıkarmıştır. Abramovic performans sırasında katılımcıların pasif pozisyonunu ortadan kaldırıp orda bulunan herkesin kendi deneyimini yaşayabileceği bir ritüel ortaya koyma amacı gütmüştür (Erkök, 2011). Performans ayrıca Abramovic’in yapmış olduğu performansları arasında sınırları zorlayan en etkili performanslarından biri olmuştur (Batur ve Kuyucuk, 2022). “Rhythm 0”da Abramovic’in performansının devamlılığını sağlayan durum meydana gelen olaylar değil, onunbeden, ruhsal işleyiş ve akıl bütünlüğünü malzeme haline getirdiği ve sergilediği varoluşudur (Özinan, 2017, s. 11-26).”



Görsel 11: (<https://harjas.net.in/2021/10/07/human-instincts-and-rhythm-0/>, 2021)

Sonuç

Sanatçının, bedenini farklı duygular uyandıran materyalleri kullanarak sergilediği, plastik sanatların geleneksel ölçülerini de red edip ayrıca bu ölçülere meydan okuyarak; etkileyici bir sanat türü olma yolunda ilerleyen sanatının temelinde, toplumsal normlara karşı bir mukavemet yatmaktadır. Kişisel eylemlerin ve toplumsal konuların bir ön tasavvur olarak çıkarılması, performans sanatının ön plana çıkarılmasına ve çeşitlenmesine yol açmaktadır. Ön plana çıkan bu sanatın en büyük aracı ise bedendir.

Sanatçının bedenini, hem bir araç hem de bir amaç olarak kullanan performans sanatı, sınırların zorlanmasına ve özgün ifade biçimlerinin sanatla buluşmasına imkan tanımaktadır. İzleyiciler, sanatçıyla aktif bir biçimde etkileşim kurarak, beden sanatının sınırlarını sorgulatmaya, yeni deneyimler yaratmaya zemin hazırlamaktadır.

Sırp performans sanatçısı olan Marina ABRAMOVIC, performans sanatını; beden sınırlarını fark etmek, toplumsal arzu ve sıkıntıları ifşa etmek ayrıca farklı gözlerle bakmak amacıyla kullanmaktadır.

Kaynakça

MARTINEZ, E., & DEMİRAL, A. (2014). 20. ve 21. YY. DA SANATTA MALZEME OLARAK BEDEN; PERFORMANS SANATI. Dergipak.

Abramovic, M. (2020). *M. Abramovic*.

ABRAMOVIC, M. (2022). *Marina ABRAMOVIC*.

Ayteş, E. (2014). *Kavram ve eylem boyutuyla performans sanatı*. Trakya Üniversitesi.

BODUR, Ö. (2022). *PERFORMANS SANATINDA BEDEN VE MARINA ABRAMOVIC ÖRNEĞİ*. dergipak.

Duchamp, M. (1917). *Foundation*.

GİDERER, H. (1995). *60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat*. H. GİDERER içinde, *60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları.

- Guinness, K., & Bollmer, G. *Marina Abramovic doesn't feel like you. içinde Feral Feminisms*(Winter).
- <https://art21.org/artist/marina-abramovic>. (2025). art21.org: <https://art21.org/artist/marina-abramovic> adresinden alınmıştır
- <https://harjas.net.in/2021/10/07/human-instincts-and-rhythm-0/>. (2021). harjas.net: <https://harjas.net.in/2021/10/07/human-instincts-and-rhythm-0/> adresinden alınmıştır
- <https://oggito.com/icerikler/gorunenin-otesi-marina-abramovic-ve-rhythm-67879>. (2022, Aralık 19). oggito.com: <https://oggito.com/icerikler/gorunenin-otesi-marina-abramovic-ve-rhythm-67879> adresinden alınmıştır
- <https://saltonline.org/en/738/rhythm-0-marina-abramovic>. (2014, Ocak - Şubat 17 - 9). <https://saltonline.org/en/738/rhythm-0-marina-abramovic>: <https://saltonline.org/en/738/rhythm-0-marina-abramovic> adresinden alınmıştır
- <https://www.vogue.com/article/marina-abramovic-memoir-walk-through-walls-book-excerpt>, 2021. www.vogue.com: www.vogue.com adresinden alınmıştır
- Kılıç, G. (2023). *Sanatta beden üzerine bir çalışma: Performans sanatı 'Marina Abramovic'*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Klein , Y. (2013). Anthropometries. <https://www.youtube.com/watch?v=gj9nHa7FtQQ&t=2s>.
- LYNTON, N. (1989). *Modern Sanatın Öyküsü*. N. LYNTON. içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özınan, E. (2017). Erika Fischer-Lichte'nin performans anlayışı ile marina abramovic'in rthym serisine bakmak. E. Özınan içinde, Erika Fischer-Lichte'nin performans anlayışı ile marina abramovic'in rthym serisine bakmak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü. (tarih yok).
- Türkiye Etimoloji Sözlüğü. (tarih yok).
- [youtube.com/KhanAkademy](https://www.youtube.com/KhanAkademy). (2015). [http://www.youtube.com/KhanAkademy](https://www.youtube.com/KhanAkademy) adresinden alınmıştır

Sokak Sanatında Fotoğraf: JR Eserleri Üzerinden Bir İnceleme

Emre Şenel

Yüksel Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, emresenell.28@gmail.com

Özet

Sokak sanatı, kentsel yaşama geçiş ile anlam kazanmış, insan yaşamına dair ifadeleri görsel kültür bağlamında topluma yansıtarak günümüze dek popülerliğini sürdürmüştür. Sanatçılar, birçok farklı disiplin ile görüşlerini savunabilmek ve tepkilerini yansıtabilmek için sokakları kullanmıştır. Sokak sanatı, farklı teknik ve anlatılarla kentsel yaşamda yer edinmektedir. Bu bağlamda, dünyaca ünlü bir Fransız sokak sanatçısı olan JR, fotoğrafı kullanarak insan hikayelerini sokak sanatı üzerinden anlatmaktadır. JR dünyanın farklı yerlerinde, farklı insanların, devasa siyah beyaz portrelerini kentin duvarlarına asmasıyla ün kazanmıştır. JR'ı fotoğraf üretimindeki öne çıkan yönü dünyanın farklı yerlerinden farklı insanların portrelerini kullanarak, kamusal alanda izleyicinin pasif tüketici değil aktif katılımcı olduğu bir sanat alanı oluşturmaktır. Bu araştırma ile, sokak sanatında fotoğrafın sanatsal üslubun ve tekniklerinin JR'ın eserleri üzerinden incelenmesi hedeflenmektedir. JR üretime devam eden ve popüler bir sanatçı olması bakımından projelerini ve yaratım süreçlerini, belgesel halinde, kendi web sitesinde aktif bir biçimde yayınlamaktadır. Bu belgesellerden ve verilerden edinilen bilgiler doğrultusunda çalışmanın hazırlanması amaçlanmaktadır. Araştırmadaki güncel veriler, ulusal ve uluslararası düzeyde literatür taraması yapılarak elde edilecektir. Bu araştırma ile, Jr'ın Sokak Sanatı düzeyinde gerçekleştirdiği proje ve performanslar örnek görseller ile sunulurken; Jr ve fotoğraf sanatına yönelik açıklamaların sunulması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: JR, Sokak Sanatı, Fotoğraf.

Photography in Street Art: On JR Artefacts A Review

Abstract

Street art has gained meaning with the transition to urban life and has maintained its popularity until today by reflecting the expressions of human life to society in the context of visual culture. Artists have used the streets to defend their views with many different disciplines and to reflect their reactions. Street art takes place in urban life with different techniques and narratives. In this context, JR, a world-renowned French street artist, uses photography to tell human stories through street art. JR has gained fame by hanging huge black and white portraits of different people on the walls of the city in different parts of the world. The prominent aspect of JR's photography production is to create an art space where the viewer is not a passive consumer but an active participant in the public space by using portraits of different people from different parts of the world. This research aims to analyse the artistic style and techniques of photography in street art through JR's works. JR actively publishes his projects and creation processes in the form of documentaries on his website as a popular artist who continues to produce. It is aimed to prepare the study in line with the information obtained from these documentaries and data. The current data in the research will be obtained through a literature review at national and international level. With this research, Jr's projects and performances at the level of Street Art will be presented with sample visuals; Jr and his photographs will be analysed.

Keywords: JR, Street Art, Photo.

Giriş

Sokak sanatı, bireyin ve toplumsal grupların kamusal alanda kendilerini ifade edebilme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Birey ve toplumsal gruplar geleneksel olarak grafiti, stencil, duvar resimleri, gibi farklı sanat pratiklerinden yararlanarak kamusal alanda görünürlük kazanmıştır. Bu pratikler zamanla fotoğraf gibi yeni medya araçlarını da kapsayarak genişlemiştir. Sokak sanatında yer alan bu sanatsal pratikler, kamusal alanda toplumla kurduğu diyalog sürecinde, hem ideolojik hem de estetik kaygıları bir arada taşıyarak bu unsurları kentsel mekâna entegre etmiştir. Bu entegrasyon, mekânın politik ve sosyokültürel dokusunu dönüştüren bir eylemlilik biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmada inceleyeceğimiz Fransız sokak sanatçısı JR, kamusal alanda geliştirdiği fotoğraf teknikleriyle sokak sanatı pratiğine özgün bir katkı sunmuştur. Sanatçı, özellikle büyük

ölçekli fotoğraf enstalasyonları aracılığıyla, kamusal mekânı hem görsel hem de politik bir müzakere alanına dönüştüren ayırt edici bir üslup geliştirmiştir.

JR

JR, Fransız kökenli, tam adı bilinmeyen isminin baş harflerini kullanan bir sanatçıdır. Sokak sanatındaki kariyerine 15 yaşında Paris'in banliyölerinde grafitiler yaparak başlamıştır. Paris metrosunda bulmuş olduğu ucuz bir fotoğraf makinesi ile çektiği fotoğrafların fotokopisini çıkartarak 17 yaşında fotoğraflarını sokak sanatına entegre etmiş ve geliştirmiş olduğu sanat pratiği ile kamusal alanda sanat yapıtları vermeye başlamıştır. İcra etmiş olduğu sanat pratiğini doğrudan kamusal alanda, herkesin erişebileceği bir yerde üretmeyi tercih etmiştir. Eserlerini konumlandığı kamusal alanların sosyolojik yapısını, mimari dokusu ile bütünleştirerek izleyiciye aktarır. JR'ın sanatsal projeleri, erken dönem çalışmalarından itibaren politik bir nitelik taşımaktadır. JR'ın *"Inside Out"* projesi kapsamında bireyler, kendi portre fotoğraflarını çekerek sanatçının dijital platformu aracılığıyla paylaşmış; bu görseller, büyük formatlı posterlere dönüştürülerek kentsel mekânlarda, duvarlara, cephelere yapıştırılmıştır. 2011 yılında *"Inside Out"* projesi ile ilgili yaptığı konuşmada, TED prize(2011) Ödülü'nü kazanmış ve yaptığı TED konuşmaları aracılığıyla sanatsal pratiğinin uluslararası düzeyde tanınırlık kazanmasını sağlamıştır. Yapmış olduğu projeleri ve sanat pratiğini Agnès Varda ile birlikte yönetmiş olduğu *"visages villages"* adında bir belgesel haline getirmiştir. Bu belgesel ile 2017 Cannes Film Festivali'nde En İyi Belgesel dalında L'Oeil d'Or Ödülü kazanmış ve 2018 En iyi belgesel dalında Oscar adayı olmuştur. 2018 ve 2022 de TİME Dergisi'nin kapaklarında projeleri yayınlanmıştır. Bu bağlamda JR eserlerini sadece sokakta tanıtmanın dışında farklı medya kuruluşlarını kullanarak tanınırlık kazanmıştır. Bu durum, JR'ın sanatsal pratiğini yalnızca sokak sanatının geleneksel sınırları içinde değil, aynı zamanda küresel medya platformları üzerinden konumlandığını göstermektedir. Sanatçı, bu sayede kamusal alanda gerçekleştirdiği dönüştürücü sanat eylemlerini belgesel ve kitle iletişim araçlarıyla yansıtmayı başarmıştır.

"Face 2 Face" Projesi

Face 2 Face", 2007 yılında JR ve işbirlikçisi Marco tarafından İsrail-Filistin sınır bölgesinde gerçekleştirilen bir sokak sanatı projesidir. Proje kapsamında, İsrailli ve Filistinli insanların portreleri çekilmiş, bu fotoğraflar devasa boyutlarda basılarak Batı Şeria'daki güvenlik duvarına ve çevresindeki yapılar yan yana yapıştırılmıştır. Fotoğraflar siyah beyazdır; bir imam, bir rahip ve bir haham portresi dev boyutlarda yan yana durur (Görsel1). Görseller izleyicide din adamları dışında bireylerin hangi tarafa ait olduğu konusunda kafa karışıklığı yaratacak kadar benzerdir. Proje, devasa portreler aracılığıyla politik sınırların yapaylığını görsel bir manifesto halinde ortaya koyar. Bu çalışma, geleneksel propaganda dilinden kaçınarak seyirciye düşünme alanı sunan açık uçlu bir anlatım vardır. İzleyiciyi pasif bir alımlayıcı konumundan aktif bir yorumlayıcı pozisyonuna taşır.



Görsel 1. JR. Face 2 Face, Separation Wall, Palestinian side. 2007 (URL 1)

JR yapmış olduğu TED konuşmasında, fotoğrafları 28mm odak uzaklığında sabit bir lensle çektiğini ve bu lens ile portre fotoğrafı çekebilmek için, modelle arasında 25 cm kısa bir mesafe olması gerektiğini söylemektedir. Bu kadar yakın mesafeden bir insanın fotoğrafını çekebilmek için önce o insanın güveninin kazanılması gerektiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda JR'ın sanat pratiği, fotografik temsilin yalnızca teknik beceriyle değil, aynı zamanda fotoğrafçı ile model arasında kurulan güven ve karşılıklı iletişimle şekillendiği fikrini öne çıkarmaktadır. Bu yaklaşım, portre çekimini bir "işbirliği" sürecine dönüştürerek, sanatçının özneyle kurduğu yakınlığın, görselin samimiyetini ve etkisini belirlediği düşünülmektedir.

Face 2 Face projesi için hazırladığı davetiyede söz konusu etkinliği "actistic" olarak niteler. Activism ve Artistic kelimelerini bir araya getirerek oluşturduğu bu tanım belki de sanatını betimlemek için en doğru tanım olabilir. Zaten İsrail'de tutuklanır ve sınır dışı edilir. Yine aynı davetiyede bir başka şey dikkat çekicidir. Kullanılan görsel mock-up2 olarak tanımlanır ve gerçek yapııştırma eyleminin gelecek insanlarla beraber yapılacağını duyurur. Pasif, sadece alımlayan izleyicinin yerini katılımcı alır. Beyaz kübün içindeki eserlerin aksine idealist bir sanatçı ve erişilemez sanat eseri tanımları alt üst olur (Keser, 2022).

Yerinden Edilmiş Valeriia Projesi

Ukrayna'da Rusya'nın 2022'de başlattığı savaş sonucunda yerinden edilmiş bireylerin deneyimlerini görsel sanatlar aracılığıyla belgeleyen "Déplacé·e·s, Valeriia" projesi, Polonya sınırında göç eden çocukların fotoğraflarını çeken Artem Lurchenko'nun çekmiş olduğu fotoğrafları JR'a göndermesiyle başlayan bir projedir. Polonya sınırında yerinden edilen çocukların fotoğraflarından etkilenen JR, Valeriia'nın fotoğrafını kendi sanat pratiğine entegre ederek dev boyutlarda bir branda baskıya dönüştürmüş, katılımcılarla açılarak sergilenmiştir.

İlk olarak Lviv kentinde sergilenen bu proje ardından Fransa, Almanya, İtalya gibi ülkelerde sergilenmiştir. Eserin bir drone yardımıyla fotoğrafı çekilmiştir. JR yapmış olduğu TED konuşmasında Valeriia'nın fotoğrafının devasa bir şekilde, kuş bakışı bir pozisyonda

görüntülenebilir olmasının sebebinin Ukrayna'yı bombalayan savaş uçaklarının bu bölgede kimlerin yaşadığını daha net görmelerini istediği için konumlandığını söylemiştir. (Görsel2).



Görsel 2. JR. Yerinden Edilmiş Valeriia, Lviv, Ukrayna, 2022 (URL 2)

Proje sürecinde Polonya sınırında Ukraynalı mültecilerin maddi sıkıntılar çektiğini gözlemleyen JR, yapmış olduğu projenin fotoğraf ve videosunu NFT olarak satarak maddi kazançla sınır bölgesindeki insanlara yardımda bulundu. JR'ın bu yaklaşımı sanatı sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda bir dayanışma modeli ve sosyal yardımlaşma olarak da işlev görebileceğini düşündürmektedir.

NFT'lerin yayınlanmasının ardından özel bir ekip kuruldu. Ukrayna'daki yerel ortakların yardımıyla ekip, nüfusun ihtiyaçlarını değerlendirebildi ve hızlı ve ilgili yardımı ulaştırabildi. **Mart ve Haziran 2022 arasında on kamyon Fransa'nın Paris kentinden Polonya sınırındaki Medyka'ya gitti.** Orada, Ukrayna'daki gönderileri göndermekten sorumlu bir ekip görevi devraldı.

Gönderiler çoğunlukla bozulmayan gıda ve hijyen ürünleri ile kış başladığında battaniyelerden oluşuyordu. Ekibimiz ayrıca mülteci kamplarında çocuklarıyla yalnız kalan annelere hizmet etmek için bebek arabası da sağladı. **Dört ay boyunca 25 ton mal Ukrayna sınırına, Lviv'e ve Kiev'e ulaştırıldı ve 100.000'den fazla Ukraynalı aileye hizmet verildi.**(jr-art.net/news)

Tehachapi Hapishanesi Projesi

JR'ın Kaliforniya'daki yüksek güvenli Tehachapi Eyalet Hapishanesi'nde gerçekleştirdiği bu çalışma, sanatın sosyal sınırlar içindeki dönüştürücü potansiyelini incelemek üzere dikkat çekicidir. Proje kapsamında, 48 mahkumun kuşbakışı perspektifle çekilen fotoğrafları, hapishane avlusuna yerleştirilerek devasa ölçekli bir yerleştirme eseri oluşturulmuştur. Bu enstalasyonun dikkat çekici yönü, yalnızca görsel boyutuyla sınırlı kalmayarak çok katmanlı bir deneyim sunmasıdır. Eser, drone teknolojisi sayesinde dışarıdan gözlemlenebilirken, her mahkumun kendi sesiyle kaydedilmiş biyografik anlatılarına JR'ın kendi mobil uygulaması üzerinden erişim imkânı tanımaktadır. Bu yaklaşım, izleyicilere hem görsel hem de işitsel olarak mahkum bireylerin kişisel deneyimleriyle bütüncül bir temas kurma olanağı sağlamaktadır. Mahkumların yüzlerinin ve seslerinin bu şekilde temsili, ötekileştirilmiş bireylerin insanlıklarının yeniden tanınması sürecine katkı sağlamaktadır. Sanatın buradaki

işlevi, salt estetik bir deneyim sunmanın ötesinde, toplumsal katmanlar arasında empati köprüleri kurarak dönüştürücü bir rol üstlenmektedir(Görsel 3).



Görsel 3. JR. Tehachapi Hapishanesi, 2019 (URL 3)

Proje tamamlandıktan 2 yıl sonra JR yeni bir proje için tekrar Tehachapi hapishanesine gitmiş ve projenin mahkumların hayatında neleri değiştirdiği ile ilgili sorular sormuştur. Bu sorular doğrultusunda bazı mahkumların aileleri ile olan ilişkilerini geliştirerek daha çok iletişim kurduklarını ve mahkumların gardiyanlarla olan iletişimlerinde pozitif yönde etkilendiği doğrultusunda bilgiler edinmiştir.

Sonuç

Bu inceleme JR'ın gerçekleştirdiği projelerde fotoğraf ve sokak sanatı arasında kurduğu bağ, sanatsal pratiğini politik bir tasarım anlayışıyla bütünleştiren özgün bir dil ortaya koyduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda sanat pratiği, kamusal mekânın sosyolojik dokusunu fotoğraf temelli müdahalelerle yeniden yorumlayarak, izleyicide mekânsal ve toplumsal ilişkileri sorgulatan bir etkileşim alanı yaratmaktadır. JR'ın sanatsal pratiği, kamusal alanda toplumsal diyalog yaratmak amacıyla, alt kültür gruplarını aktif katılımcılar olarak sürece dahil ederek, izleyiciyle doğrudan etkileşimsel bir ilişki kurmayı hedeflemektedir. Projelerde salt izleyici temelli bir deneyimi aşarak, projeye katılan bireylerin mekânsal ve sosyal yapıyla, kişisel bir ilişki kurmasını sağlar. Tehachapi hapishanesinde yapmış olduğu proje incelendiğinde projede bulunan kişilerin izleyici ile iletişim kurarak sosyal ve bireysel kimliklerini sorgulamasına sebep olduğu ve bu bağlamda kendilerini toplumda yeniden tanımlama konusunda etkili olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Keser Y. (2022) Mekana  zg  Politik Sanata  rnek Olarak Jr: Face 2 Face, Women are Heroes, *Unframed Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 14, 81-96.

Madano lu E. (2017) Sokak Sanatı ve Alt Kültürlerin Sokak Sanatına Yansıması

Ferdman B. (2012) Urban Dramaturgy The Global Art Project of JR

JR Website. (n.d.). JR - Artist. Retrieved May 09, 2025 from <https://www.jr-art.net/>

URL 1. Erişim tarihi 30.05.2025, <https://www.jr-art.net/projects/israel-palestine>

URL 2. Erişim tarihi 30.05.2025 <https://www.jr-art.net/projects/deplace.e.s-valeriia>

URL 3. Erişim tarihi 30.05.2025 <https://www.jr-art.net/projects/tehachapi>

Yayın Grafiği Tasarımı Ürünü Olarak Gelenekselden Çağdaş Kitap Kapağı Tasarımlarının Tipografik Bağlamda Dönüşümü

Özlem YILDIRIM

Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, ozeley61@gmail.com

Özet

Yayın grafiği tasarımı ürünü olarak kitap kapağı tasarımlarında tipografinin işlevi sadece metinsel bir etken değil, aynı zamanda görsel iletişimi sağlamak amacıyla da kullanılan bir araçtır. Bu çalışmada, geleneksel bağlamda kitap kapağı tasarımlarının metnin bilgi iletme işlevini, çağdaş tasarımlarda duygusal ve estetik bir görsel ileti aracına dönüştürmesini incelemektedir. Araştırmanın örnekleminde, Can Yayınları ve İş Bankası Kültür Yayınları kitaplarının kapak tasarımları üzerinden yapılan incelemelerde, tipografinin işlev, biçim, form ve kompozisyon bakımından geçirdiği dönüşüm açıklanmaktadır. Tipografinin biçimsel çeşitliliği ve kompozisyonun anlatım gücü, kitap kapağı tasarımında çağdaş bir görsel kimlik oluşturmak ve okuyucu algısını doğrudan etkilemek için kullanılmaktadır. Bu bağlamda, kitap kapağı tasarımının tarihsel gelişimi, grafik tasarımın dönüşümü ve yayın tasarımındaki değişen estetik algı hissi ve beklentiler değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında, ilgili alan yazın kaynakları taranmış olup; nitel araştırma bağlamında betimsel olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yayın grafiği, Tipografi, Kitap Kapağı Tasarımı.

Transformation of Book Cover Designs from Traditional to Contemporary Book Cover Designs in Typographic Context as A Product of Publication Graphic Design

Abstract

The function of typography in book cover designs as a product of publication graphic design is not only a textual factor, but also a tool used for visual communication. This study examines how book cover designs in the traditional context transform the informational function of text into an emotional and aesthetic visual communication tool in contemporary designs. In the sample of the research, the transformation of typography in terms of function, form, and composition is explained in the examinations made on the cover designs of the books of Can Publishing and İş Bankası Kültür Publishing. The formal diversity of typography and the expressive power of composition are used to create a contemporary visual identity in book cover design and to directly influence reader perception. In this context, the historical development of book cover design, the transformation of graphic design and the changing sense of aesthetic perception and expectations in publication design are evaluated. Within the scope of the research, relevant literature sources were reviewed and analyzed descriptively in the context of qualitative research.

Keywords: Publication graphics, Typography, Book Cover Design.

Giriş

Yayın Grafiği iletilmek istenen mesajın basılı ve dijital araçlar yoluyla alıcıya ulaştırma amacı taşıdığı bilinmektedir. Yayın Grafiği Tasarımı ise iletilmek istenen mesajın tasarım sürecinden geçmesi ve tasarım anlayışı ile alıcıya iletmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda yayın grafiği tasarımı ürünü olarak kitap kapağı tasarımlarında tipografinin önem taşıdığı düşünülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde kitap kapağı tasarımları estetik anlayışı ve işlevsellik bakımından değişkenlik göstermiştir. Bu bağlamda etkilenen unsurlardan biri de tipografidir. Geleneksel dönemde el yazması, hat sanatı ön plandayken; yenilenen bu dönemde tipografi daha estetik ve işlevsel hale büründüğü görülmektedir. Günümüzde ise tipografinin yaratıcı tasarım aracına dönüştüğü düşünülmektedir. Bu araştırma kapsamında, kitap kapağı tasarımlarının gelenekselden çağdaş değişkenlik gösteren tipografik yaklaşımlar bakımından incelemeyi amaçlamaktadır.

Kitap Kapağı Tasarımlarında Geleneksel Dönem

Kitap kapakları, kitabın iç sayfalarını koruyan ve kitap hakkında bilgi içeren dış yüzeydir. Yapı olarak içerik sayfalarından daha kalın ve serttir. Kitap kapağı zaman içerisinde sayfaları bir arada tutmaktan ve korumaktan daha fazlası haline gelerek reklam ve tanıtımını yaparak içerisindeki bilgileri aktarma amacıyla kullanıldığı görülmektedir. (Koç. 2022, s. 1954)

“Utku Lomlu bir röportajında kitaplarla ilgili şu bilgileri vermiştir:

1980’lerden önce kitap kapaklarının tasarımcıları ve ressamı varmış, günümüzde tipografi kullanılmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle tasarımda da seri üretime geçilmiştir. Belirli şablonlar üzerinden tasarımlar yapılmaya başlanmıştır. Böylece zamandan ve maliyetten kazanmaya başlamışlardır. Bu yöntemlerle birlikte daha çok kitap basmak mümkün olmaktadır. Yayınevleri tarafından kitap kapağının önemi daha çok algılanmaya başlanmıştır(Tüfekçi. 2023 s.29)

Kitap Kapağı Tasarımlarında Çağdaş Dönem

Günümüzde kitap kapağı tasarımcıları, gelişen ve değişen estetik anlayışlarıyla, daha özgür ve deneysel bir yaklaşımla yaklaşarak özgün tasarımlar üretebildikleri düşünülmektedir. Bu bağlamda çağdaş kitap kapaklarının Estetik değerleri göz önünde bulundurulduğu tasarımlar, kitap kapağının potansiyel okuyucular üzerinde daha olumlu bir etki yaratmasına katkı sağlar. Çekici bir kitap kapağı, okuyucuyu içeriği keşfetmeye teşvik eder ve kitabın içeriğine olan ilgiyi artırır.(Erden, 2023, s. 162).

“Kitap kapağı ‘ciltli bir kitabın ön yüzü’ olmanın dışında kitabın ambalajı olarak düşünülüp tasarlandığında sıra dışı işlevler yaratıcı formlar üstlenmeye elverişli bir elemandır” (Taşçıoğlu 2013 s.75).

Karşılaştırmalı Analiz

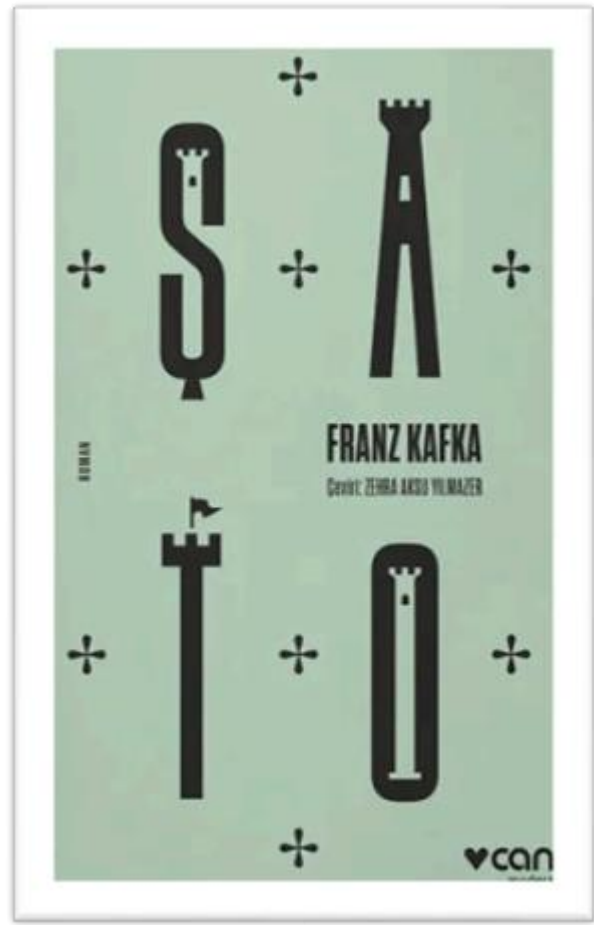


Görsel 1: www.dr.com.tr/kitap/donusum Görsel 2: www.utkulomlu.com.tr/portfolio/donusum

Bu iki kitap kapağı tasarımı tipografik bağlamda incelendiğinde birinci görselde illüstrasyonun ön planda olduğunu, tipografinin ise arka planda kaldığı görülmektedir. İkinci görsele bakıldığında ise harfler, böcek formunu oluşturacak şekilde yerleştirildiği; hem kitabın ismini hem de yazarın ismini okuyucuya okuttuğu görülmektedir.



Görsel 3: www.kitantik.com/product/SATO



Görsel 4: utkulomlu.com/portfolio/sato

İlk görsel incelendiğinde, yazı tipi sans-serif olup sade bir görüntüye sahip olduğu; kullanılan görsel öğenin ise tipografiden daha baskın olduğu görülmektedir. İkinci görsel incelendiğinde ise harfler, kale formu ile empoze edilerek görsel öge haline geldiği görülmektedir.



Görsel 5: www.canyayinlari.com/kitap

Görsel 6: utkulomlu.com/portfolio/jeanpaul-sartre-series

İlk görsel incelendiğinde, serifli font tercih edilmiş; “Jean-Paul Sarte ” ve “Duvar” başlıkları üsten aşağıya hiyerarşik sırayla yerleştirildiği görülmektedir. İkinci görsele bakıldığında yazı fontu sans-serif tercih edilmiş olup; “Jean-Paul Sarte ” ve “Duvar” başlıklarının harflerinde düzenlemeler yapılmış ve perspektif bir düzende yerleştirildiği görülmektedir. Bu yerleşim kapağın ana görsel ögesi haline gelmiştir.



www.canyayinlari.com/

Görsel 8 : utkulomlu.com/portfolio/davakitap-dava-9789755109251

İlk görsel incelendiğinde serifli font tercih edilmiş, kitabın ismi bold yazılmış yazarın ismi regular yazılmış. Görsel öge ile desteklenmiş. Bu bağlamda geleneksel hiyerarşik düzen görülmektedir. İkinci görsele bakıldığında ise sans-serif font ince ve dikey uzatılmış biçimde düzenlenmiş olup, hapishane parmaklığı hissiyatı verilecek formda yerleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda tipografi yalnızca yazı görevini değil, görsel öge görevini de üstlendiği görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, yayın grafiği ürünü olarak kitap kapağı tasarımlarında tipografik dönüşümü geleneksel ve çağdaş dönemler üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Araştırma bulguları, tipografinin işlev form ve kompozisyon bakımından tarihsel süreç içerisinde değişim geçirdiği düşünülmektedir. Örneklem grubunu oluşturan Can Yayınları ve İş Bankası Kültür Yayınları'nın kitap kapakları tasarımları üzerinden yapılan incelemeler, tipografinin form, kompozisyon ve işlev bakımından geçirdiği dönüşüm açıklanmaktadır. Aynı kitapların farklı kitap kapakları tasarımları üzerinden incelemelerde tipografik yaklaşımlar, bu dönüşümün en çarpıcı örneklerini oluşturmaktadır. Sonuç olarak, kitap kapağı tasarımlarında tipografinin geçirdiği dönüşüm, yalnızca bir tasarım popüleritesi değil, aynı zamanda toplumsal, teknolojik ve kültürel değişim ve tasarım algılarının gelişiminin bir yansımasıdır. Bu çalışma, tipografinin kitap kapaklarındaki tasarımların dönüşümüne dair kapsamlı bir bakış açısı sunarak, yayın grafiği tasarımı alanındaki literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Kaynakça

- Taşçıoğlu M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Koç, G. & Yalur, R. (2022). Kitap kapak tasarımı tarihine tipografik bakış. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(88), 1951-1960.
- Geiger, M. (2019). *Estetik Anlayış*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Erden, S. (2023). Sait Maden'in Kitap Kapaklarına Tipografik Yaklaşımları ve Aziz Nesin Kitap Kapağı Tasarımlarının İncelenmesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 9(18), 161-172.
- Lomlu, U. (2019). *Kitapların Yüzünü Tasarlamak*. <https://www.unlimitedrag.com/post/kitapların-yuzunu-yaratmak> (9 Ocak 2023)

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** www.dr.com.tr/kitap/donusum-modern-klasikler-dizisi-26/edebiyat/roman/dunya/roman/urunno=0001935985001
- Görsel 2:** utkulomlu.com/portfolio/donusum
- Görsel 3:** www.kitantik.com/product/SATO_1br9qfwliadh8an1g0csrslid=AfmBOop02XD0k880wWxqOvszwopygUFCb7nXSpu8tMPfZWsmzs-z2ewNX4
- Görsel 4:** tkulomlu.com/portfolio/sato
- Görsel 5:** www.canyayinlari.com/kitap-duvar-9789755103822
- Görsel 6:** utkulomlu.com/portfolio/jean-paul-sartre-series
- Görsel 7:** www.canyayinlari.com/kitap-dava-9789755109251
- Görsel 8:** utkulomlu.com/portfolio/dava
- Görsel 9:** utkulomlu.com/portfolio/roald-dahl-series

Üniversite Öğrencilerinde Sosyal Medya Bağımlılığının Psikolojik Yansımaları ve İletişim Becerilerine Etkileri

Dr. Öğr. Üyesi Nargis ÖZGEN

Hacı Bayram Veli Üniversitesi, nargis.ozgen@hbv.edu.tr

Özet

Bu çalışma üniversite öğrencileri arasında sosyal medya bağımlılığının yaygınlığını ve söz konusu bağımlılığın psikolojik etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Günümüzde sosyal medya, bireylerin iletişim kurma, bilgiye erişme ve sosyalleşme eylemlerinde kullandıkları temel araçlardan biri haline gelmiştir. Özellikle üniversite öğrencileri arasında sosyal medyanın kullanımı yüksek seviyelerde seyretme olasılığını taşımakta ve bazı istenmedik sonuçları beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda çalışma öğrencilerin sosyal medya kullanım süreleri, kullanım amaçları, karşılaştıkları içeriklerin üretkenlik, özsaygı, benlik algısı ve yüz yüze iletişim becerileri üzerindeki etkilerini değerlendirmektedir. Çalışmanın örneklemini, Türkiye’de bir devlet üniversitesinin farklı fakültelerinde öğrenim gören toplam 128 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Çalışmada gönüllülük esasına dayanarak belirlenmiş olan katılımcıların yaş, cinsiyet, akademik sınıf gibi temel demografik faktörler açısından çeşitlilik gözetilerek heterojen bir dağılım sağlanması önceliklendirilmiştir. Çalışma sürecinde katılımcılardan bilgilendirilmiş onam formu alınmış ve tüm veriler anonim olarak toplanmıştır. Katılımcıların çalışmadan istedikleri zaman çekilme hakları vurgulanmış ve bu haklarını kullanan 6 öğrenciye ait veriler, etik kaygılar nedeniyle analiz sürecine dahil edilmemiştir. Veri toplama sürecinde, araştırmanın amacına uygun olarak yapılandırılmış ve literatüre dayalı olarak geliştirilen anket formu kullanılmıştır. Anket, çevrim içi ortamda oluşturulmuş ve dijital platformlar üzerinden öğrencilere ulaştırılmıştır. Elde edilen istatistiksel veriler, anlamlılık düzeyleri doğrultusunda yorumlanarak tartışma ve sonuç bölümlerinde bütüncül olarak alınmıştır. Araştırmanın sonuç kısmında analiz edilen veriler istatistiksel anlamlılığın yanı sıra psikolojik, sosyal ve akademik bağlamlarda yorumlanmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular değerlendirildiğinde sosyal medya bağımlılık düzeyi yüksek olan öğrencilerin üretkenlik düzeylerinde düşüş, dikkat sürelerinde kısalma, özsaygı düzeylerinde zayıflama ve yüz yüze iletişim becerilerinde gerileme yaşadıkları tespit edilmiştir. Üniversite öğrencilerinin yoğun sosyal medya kullanımı ile birlikte zaman algısında bozulma, sosyal/toplumsal etkinliklerden uzaklaşma, duyu tükenmişliği vb. belirtilerin ortaya çıktığı saptanmıştır. Sosyal medya platformlarında geçirilen sürenin uzaması bireylerin psikolojik iyi olma hallerini olumsuz yönde etkileyen en belirgin faktörlerden biri olarak öne çıkmıştır. Çalışma bulguları sosyal medya bağımlılığının bireysel/toplumsal boyutları olan çok yönlü bir sorun olduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu etkilerin en aza indirgenmesi için üniversite düzeyinde medya okuryazarlığı, dijital farkındalık eğitimleri ve psikolojik danışmanlık gibi destek hizmetlerinin yaygınlaştırılması gerektiği görülmüştür. Bununla birlikte gelecekte yapılacak çalışmalarda sosyal medya kullanımının neden/sonuç ilişkisi çerçevesinde derinlemesine araştırılması ve farklı yaş gruplarıyla karşılaştırmalı analizler yapılması alanyazına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Medya, Bağımlılık, Dijitalleşme, Psikoloji, İletişim.

Psychological Reflections of Social Media Addiction and Its Impact on Communication Skills Among University Students

Abstract

This study aims to examine the prevalence of social media addiction among university students and to analyze the psychological effects associated with such addiction. Today, social media has become one of the primary tools individuals use for communication, information access, and social interaction. Particularly among university students, the use of social media tends to reach high levels and may lead to various unintended consequences. Within this framework, the study evaluates the effects of students’ social media usage duration, purposes of use, and the content they encounter on their productivity, self-esteem, self-perception, and face-to-face communication skills. The study sample consists of 128 undergraduate students enrolled in various faculties at a public university in Turkey. The participants were selected based on voluntary participation, ensuring a heterogeneous distribution in terms of key demographic factors such as age, gender, and academic year. Informed consent was obtained from all participants, and all data were collected anonymously. The right to withdraw from the study at any time was emphasized, and data from six students who exercised this right were excluded from the analysis for ethical

considerations. A structured questionnaire, developed based on the relevant literature and aligned with the objectives of the research, was used during the data collection process. The survey was administered online and distributed to students via digital platforms. The collected statistical data were interpreted based on significance levels and incorporated holistically into the discussion and conclusion sections. In addition to statistical significance, the findings were interpreted within psychological, social, and academic contexts. The results of the study indicate that students with high levels of social media addiction experience decreased productivity, shortened attention spans, diminished self-esteem, and a decline in face-to-face communication skills. Intensive social media use among university students is associated with disrupted perception of time, withdrawal from social and community activities, sensory exhaustion, and similar symptoms. The prolonged time spent on social media platforms has emerged as one of the most prominent factors negatively affecting individuals' psychological well-being. The findings reveal that social media addiction is a multifaceted issue with both individual and societal dimensions. To minimize these effects, the study highlights the need for expanding support services at the university level, such as media literacy programs, digital awareness education, and psychological counseling. Furthermore, future research should explore social media use within a cause-effect framework and conduct comparative analyses across different age groups to contribute to the existing literature.

Keywords: Social Media, Addiction, Digitalization, Psychology, Communication

Giriş

Son yıllarda teknolojilerdeki hızlı dönüşüm beraberinde bireylerin gündelik yaşamındaki değişimi de getirmektedir. Günlük yaşamın ayrılmaz parçası hâline gelen sosyal medya platformları, bireylerin iletişim kurma biçimlerini dijital mecralara taşıırken bilgiye erişim ve sosyal etkileşim süreçlerini de yeniden yapılandırmıştır. Özellikle genç nüfus, bu dijital dönüşümden en fazla etkilenen grup olarak öne çıkmakta; sosyal medyada geçirilen süre de bireysel alışkanlıklarda ve toplumsal ilişkilerde belirgin değişiklikler yaratmaktadır.

Yaş ve içinde bulundukları sosyal çevre göz önünde bulundurulduğunda üniversite öğrencileri sosyal medya kullanımının en yoğun olduğu kesimlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu durum sosyal medyanın sunduğu olanaklardan faydalanma potansiyellerini arttırırken öğrencilerin riskli kullanımlara maruz kalma tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Söz konusu platformların yoğun kullanımı bireylerin akademik, sosyal ve kişisel yaşamlarında dengenin ortadan kalkması gibi istenmedik sonuçlar doğurabilmektedir. Bu bağlamda, sosyal medya mecralarında geçirilen zamanın psikolojik psikolojik hal üzerindeki etkileri dikkatle ele alınması ve araştırılması gereken bir konu hâline gelmektedir. Sosyal medya kullanımının kontrolsüz bir biçimde artmasının, bireylerin dikkat, motivasyon ve zaman yönetimi gibi temel becerilerini etkileyebileceği düşünülmekte, çevrim içi etkileşimlerde görünür olma beklentisi bireylerin duygusal durumlarını olumsuz yönde şekillendireceği varsayılmaktadır. Bu tür etkilerin özellikle kimlik gelişimi sürecinde olan genç yetişkinler üzerinde daha belirgin şekilde ortaya çıkabileceği ortadadır.

Çalışmanın çıkış noktası, üniversite öğrencileri arasında sosyal medya kullanımının olası bağımlılık belirtileri gösterip göstermediğini ve bunun bireylerin psikolojik süreçleri üzerindeki yansımalarını araştırma ihtiyacıdır. Yoğun sosyal medya kullanımının öğrencilerin akademik sorumluluklarına, sosyal ilişkilerine ve duygusal dayanıklılıklarına nasıl etki ettiğini ortaya koymak, alan yazına önemli bir katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda yürütülen çalışmada sosyal medya bağımlılığının üniversite öğrencileri açısından nasıl şekillendiği ele alınacaktır. Psikolojik etkilerin kapsamlı biçimde incelenmesi, bireysel farkındalığın artmasına katkı sağlarken, üniversite ortamında uygulanabilecek rehberlik, danışmanlık ve dijital okuryazarlık programlarının yapılandırılmasının gerekliliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel varsayımı, sosyal medya kullanımının bireyler üzerinde çok boyutlu etkiler yarattığı ve bu etkilerin kullanım süresinin yanı sıra kullanım amacı ve bağlamıyla da yakından ilişkili olduğudur.

Sosyal Medya Bağımlılığı ve Psikolojik Etkileri

Sosyal medya literatüre sosyal ağ, sosyal web, sosyal paylaşım siteleri vb. birçok isimle yer almaktadır. Sosyal medya genel bir ağ ortamında oluşturulmuş sosyal ağlar aracılığıyla kullanıcılara görsel/işitsel duygu, düşünce, bilgi paylaşımı, deneyim aktarımı ve haberleşmeyi sağlayan iletişim ağlarının tamamına verilen genel bir isimdir (TDK, 2024). İlk sosyal medya sitesi 1997 yılında kurulan Six Degrees olarak kayıtlara geçmiştir. Söz konusu site sosyal profil oluşturma ve arkadaşlık kurma gibi amaçlarla kullanılmaktaydı. Site 2000 yılında kullanıma kapatılmıştır (Boyd & Elison, 2008). Bu sitenin ardından birçok farklı site birçok amaç doğrultusunda kurularak kullanıma sunulmuştur. Bu ağların kullanıcı kullanım motivasyonları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- **Kişisel Bilgi Sunma ve Paylaşma:** Kişisel bilgi sunma ve bilgi paylaşımı sosyal medya kullanım amaçlarının büyük bölümünü kapsamaktadır (Çömlekçi & Başol, 2019).

- **Eğlence ve Boş Zaman Değerlendirme:** Sosyal medya, gençler arasında eğlence ve boş zaman aktiviteleri için sıkça tercih edilen bir araçtır (Karaoğlu Yılmaz, 2019).

- **İletişim ve Sosyal Etkileşim:** Kullanıcılar arkadaşları ve aileleriyle iletişim kurmak, yeni insanlarla tanışmak amacıyla sosyal medyayı kullanmaktadır (Gündüz & Şimşek, 2019).

- **Eğitim:** Üniversite öğrencileri, akademik çalışmalarını desteklemek ve bilgi alışverişinde bulunmak için sosyal medyayı kullanmaktadır (Yıldırım, 2020).

- **Haber ve Bilgi Edinme:** Kullanıcılar, güncel olaylar ve haberler hakkında bilgi sahibi olmak için sosyal medya platformlarını takip etmektedir (Karaoğlu Yılmaz, 2019).

- **Kariyer ve İş Fırsatları:** Profesyonel ağlarını genişletmek ve iş fırsatlarını takip etmek amacıyla sosyal medya kullanılmaktadır (Gündüz & Şimşek, 2019).

- **Toplumsal Katılım ve Aktivizm:** Kullanıcılar toplumsal konulara dikkat çekmek ve farkındalık yaratmak için sosyal medyayı bir araç olarak kullanmaktadır (Gündüz & Şimşek, 2019).

- **Sosyal Onay ve Beğeni İhtiyacı:** Sosyal medya platformları, kullanıcıların içeriklerini paylaşarak beğeniler alarak onaylanma ve kabul görmelerini sağlar. Bu durum birçok kişinin benlik saygısını artırmak için sosyal medya kullanmasına neden olabilir. Yapılan birçok araştırma, beğeni ve onayın bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini vurgulamaktadır (Andreassen, Torsheim, Brunborg, & Pallesen, 2012).

- **Dopamin Salınımı ve Haz Arayışı:** Sosyal medya platformları, kullanıcılarına sürekli olarak yeni içerik sunar ve bu içeriklerin beklenmeyen ödüllerle (beğeni, yorum, paylaşım) sonuçlanma potansiyeli vardır. Söz konusu ödüller beynin dopamin salınımını artırır ve kullanıcıları daha fazla içerik tüketmeye teşvik eder (Montag, Lachmann, Herrlich, & Zweig, 2019).

- **FOMO (Fear of Missing Out / Kaçırma Korkusu):** FOMO, sosyal medya kullanıcılarının diğer insanların yaşamlarını, etkinliklerini ve deneyimlerini kaçırma korkusunu ifade eder. Kullanıcılar, arkadaşlarının veya takip ettikleri ünlülerin paylaşımlarını kaçırma endişesi taşırlar. Bu korku, kullanıcıları sürekli olarak platformları kontrol etmeye ve güncel kalmaya teşvik eder (Przybylski, Murayama, DeHaan, & Gladwell, 2013).

- **Stres ve Duygusal Zorluklarla Başa Çıkma:** Bazı bireyler, sosyal medya platformlarını stresle başa çıkmak veya duygusal boşluklarını doldurmak için kullanabilirler (Marino & Vieno, 2018).

Bireyin gündelik yaşantısında çevresindeki bireylerle doğrudan iletişim kurup ihtiyaç duyduğu bilgiye erişmek yerine sosyal medya uygulamalarına başvurması bağımlı olduğu anlamına gelmektedir (Hazar, 2011). Yaşam içerisinde dengesiz artışların görülmesi her zaman bağımlılıkla sonuçlanmayacağı düşünülse de alışkanlık haline gelen davranışlar sıklıkla bağımlılık olarak tanımlanmaktadır. Teknolojik alandaki hızlı değişim günlük yaşam biçimlerine etki ederken yeni araçlardan yararlanma zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Egger ve Rauterberg'e göre bağımlılık, "addiction" ve "dependence" olarak tanımlanmakta ve belirli bir davranışı sürekli tekrarlama, madde kullanımına devam etme ve kontrolü kaybetme gibi özellikleri içermektedir (1996). Özellikle sosyal medya mecraları kolay kullanım sağlayarak birçok imkânı elde etme fırsatları sunmaktadır. Anında ve hemen iletişim kurmak bu imkanların en çok tercih edileni olarak görülmekte bireysel/toplumsal bir aradalığı dijital platformlara taşımaktadır. Söz konusu teknolojilerle donatılmış çağa doğan nesil söz konusu platformlarda kendi kimliklerini oluşturarak eylemlerini fiziki ortamlardan bağımsız gerçekleştirmektedir. Andreassen'a göre sosyal medya bağımlılığı, bireylerin sosyal medya platformlarını aşırı ve kontrolsüz bir şekilde kullanmaları ve bu durumun günlük yaşamlarını olumsuz etkilemesiyle karakterize edilen bir olgudur (Andreassen, 2015). Bağımlılığın en yaygın belirtileri arasında sosyal medya kullanımını azaltamama, kullanım süresini kontrol edememe, sosyal medya dışındaki aktivitelerden keyif alamama ve sosyal medya erişimi engellendiğinde huzursuzluk hissi yaşama gibi durumlar bulunmaktadır (Kuss & Griffiths, 2017). Bireyler, günlük yaşamlarında akademik sorumluluklarını, iş ve özel hayatlarını ikinci plana atarak zamanlarının büyük bir kısmını sosyal medyada geçirmekte, bu durum bağımlılığın belirgin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Bányai, Zsila, Király, Maraz, Elekes, Griffiths, & Demetrovics, 2017). Bağımlılığın temel nedenleri arasında bireyin psikolojik tatmin arayışı, aidiyet duygusunu güçlendirme ihtiyacı, dijital ortamda sosyal ilişkiler kurma isteği ve anlık dopamin ödülleri olan eğilim gösterilmektedir (Van den Eijnden, Lemmens & Valkenburg, 2016). Aşırı kullanım sonucunda kişinin bu kullanımı kontrol etme isteğini kaybetmesi, yoğun kullanımın ardından bazı diğer faaliyetlerden feragat etmesi, yoğun kullanımın sosyal ilişkilerine zarar vermesi, olumsuz duyguların ve yaşam stresinin bir tür kaçış yolu olarak kullanılması, kullanım düzeyine bağlı olarak artan bir düzeyde sinirlilik ve hatta yalan söyleme davranışlarının görüldüğü bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Temel olarak, sosyal medya bağımlılığı, davranışsal bağımlılıkların bir türüdür ve bu bağımlılığın belirtileri, diğer bağımlılıklarinkine benzer şekilde sosyal medya bağımlılığı durumunda da ortaya çıkar (Savcı v& Aysan 2017). Özellikle üniversite öğrencileri gibi genç yetişkinler, kimlik gelişimi ve sosyal kabul süreçlerinde sosyal medyaya daha fazla yönelmekte, bu da bağımlılığın yaygınlaşmasına neden olmaktadır (Kuss & Griffiths, 2017).

Sosyal medya mecralarında bağımlılık olarak tanımlanan sürelerde varlık göstermek üniversite öğrencileri üzerinde farklı psikolojik etkilere neden olabilmektedir. Banyai ve arkadaşlarına göre bu etkilerin başında kaygı, depresyon ve yalnızlık gibi istenmeyen durumları da beraberinde getirmektedir. Sosyal medya platformlarında geçirilen uzun zaman dilimleri bireylerin sürekli olarak diğer insanlarla kendilerini kıyaslamasına neden olmakta bu durum bireylerde özgüven eksikliği ile birlikte kaygı düzeyinin artmasına yol açmaktadır (Banyai et al., 2017). "Mükemmel hayat" algısını yansıtan paylaşımlar, üniversite öğrencileri arasında "kaçırma korkusu" (FOMO) hissiyatını beraberinde getirmekte ve bireyin sosyal yeterlilik algısının zayıflamasına neden olmaktadır (Andreassen, 2015). Konu hakkında yapılan araştırmalar sosyal medyada geçirilen fazla zamanın bireylerin kendilerini daha mutsuz hissetmelerine neden olduğunu ortaya koymaktadır (Kuss & Griffiths, 2017). Bunun yanı sıra sosyal medyada geçirilen zamanın yüz yüze sosyal etkileşimlerin azalmasına yol açtığı ve yalnızlık duygusunu artırdığı tespit edilmiştir (Van den Eijnden et al., 2018).

Son dönemlerde sosyal medya bağımlılığı öğrencilerin akademik başarılarını ve sosyal yaşamlarını doğrudan etkileyen bir faktör haline gelmiştir. Üniversite öğrencileri üzerinde yapılan çalışmalar, sosyal medyada aşırı vakit geçirmenin öğrencilerin derslere olan dikkati azalttığını, ödev ve projelere ayrılan zamanı düşürdüğünü ve uzun vadede akademik performansı olumsuz yönde etkilediğini göstermektedir (Kuss & Griffiths, 2017). Ders sırasında sosyal medya kullanımı, öğrencilerin bilgiye odaklanmasını zorlaştırmakta ve öğrenmenin verimliliğini düşürmektedir. Bunun yanı sıra, sosyal medya bağımlılığı bireylerin yüz yüze iletişim becerilerini zayıflatarak sosyal etkileşimlerini sınırlandırmaktadır. Üniversite öğrencileri, sanal etkileşimleri gerçek sosyal ilişkilerin yerine koyduklarında, yüz yüze iletişimde zorluk yaşamakta ve sosyal ortamlara uyum sağlamakta güçlük çekmektedir (Andreassen, 2015). Dolayısıyla yüksek oranda sosyal medya kullanımı öğrencilerin üniversite yaşamı boyunca kazanmaları gereken sosyal becerilerin edinilmesinde engel teşkil etmektedir.

Sosyal medya bağımlılığını artıran faktörler kişisel, çevresel ve kültürel olmak üzere üç temel başlık altında ele alınabilir. Bireyin psikolojik yapısı, sosyal medya bağımlılığının gelişiminde kritik bir role sahiptir. Özellikle düşük özsaygıya sahip bireyler sosyal medyada daha fazla vakit geçirerek dijital kimlikleri aracılığıyla kendilerini ifade etme yolunu tercih etmektedir (Banyai et al., 2017). Aynı şekilde, sosyal kaygısı yüksek bireyler yüz yüze iletişim yerine sosyal medya platformlarını kullanmakta, bağımlılık pekişmektedir (Van den Eijnden et al., 2016). Çevresel faktörler arasında, sosyal medya kullanımını teşvik eden arkadaş grupları ve dijital ortamların yaygınlaşması önemli yer tutmaktadır. Özellikle genç yetişkinler, sosyal çevrelerine uyum sağlamak amacıyla sosyal medya platformlarını sıkça kullanmaktadır. Arkadaş gruplarındaki iletişim büyük ölçüde dijital ortamlarda gerçekleştiğinde, bireyler sosyal medya kullanımlarını artırarak zamanla bağımlılık geliştirebilmektedir (Keles, McCrae & Grealish, 2020). Kültürel faktörler de toplumların dijitalleşme sürecindeki farklılıklarına bağlı olarak değişmektedir. Teknolojinin yaygın olarak kullanıldığı toplumlarda sosyal medya, günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Batı toplumlarında bireyselleşmenin artmasıyla sosyal medya, yalnızlıkla baş etmenin yolu olarak görülürken, kolektivist toplumlarda dijital ortamlar sosyal bağları koruma aracı olarak öne çıkmaktadır (Cheng, Lau & Chan, 2021).

Yakın geçmişte yaşanan ve dünyayı etkisi altına alan COVID-19 pandemisi bireylerin sosyal medya kullanım alışkanlıklarında önemli ölçüde değişikliklere sebep olmuştur. Karantina süreçleri ve fiziksel mesafe zorunluluğu bireyleri dijital platformlarda daha fazla zaman geçirmeye itmiştir (Ellis, Lee, Ijaz, Smith, Braithwaite, & Yin, 2020). Sosyal medya pandemi döneminde iletişimi sürdürmenin, haberleri takip etmenin ve sosyal destek sağlamanın en önemli araçlarından biri haline gelmiştir (Zhao & Zhou, 2021). Pandemi sonrası dönemde ise sosyal medya kullanımının bir alışkanlık haline gelmesi nedeniyle tüketimin sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Özellikle uzaktan eğitim ve dijital iş modellerinin yaygınlaşması, bireylerin çevrim içi platformlara olan bağımlılığını artırmıştır (Savci & Griffiths, 2022). Konu hakkında yapılan çalışmalar, pandemi sonrası dönemde bireylerin sosyal medya platformlarında geçirdikleri sürenin azalmadığını göstermektedir (Király et al., 2021).

Yöntem

Çalışmada üniversite öğrencilerinin sosyal medya bağımlılığı ve psikolojik etkilerine ilişkin algılarını değerlendirmek amacıyla nicel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma önerisi Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonunun 26.02.2025 tarih ve 02 sayılı toplantısında incelenmiş, "2025/77" kod numarası ile onay almıştır. Araştırma sürecinde katılımcılardan bilgilendirilmiş onamları alınmış ve gönüllülük esasına göre çalışmaya dâhil edilmeleri sağlanmıştır. Katılımcıların tümü, istedikleri anda çalışmadan çekilme hakkına sahip oldukları konusunda bilgilendirilmiş ve veriler anonim olarak toplanarak gizlilik ilkelerine tam uyum sağlanmıştır. Çalışmanın katılımcılarını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesinin farklı

fakültelerinde öğrenim görmekte olan toplam 278 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Katılımcılar, farklı yaş grupları, cinsiyet ve akademik sınıf düzeylerinden seçilmiş ve çeşitlilik sağlanmıştır.

Veri toplama aracı olarak, çalışmanın amacı doğrultusunda oluşturulmuş anket formu kullanılmıştır. Anket formu, sosyal medya bağımlılığı ölçeği, psikolojik etkileri değerlendiren sorular ve demografik bilgi bölümlerinden oluşmaktadır. Anket, çevrim içi ortamda hazırlanarak, katılımcılara dijital platformlar aracılığıyla ulaştırılmıştır. Katılımcılara anketi doldurma sürecinin herhangi bir aşamasında çalışmadan çekilme haklarına sahip oldukları belirtilmiştir. Bu beyana istinaden 6 katılımcı anketi tamamlama sürecinde devam etmek istemediğini bildirerek çalışmadan çekilmiş, söz konusu katılımcıların verileri etik kaygılar nedeniyle analiz sürecine dahil edilmemiştir.

Veri analizi sürecinde katılımcıların demografik verileri frekans ve yüzdelik analizlerle incelenmiş, sosyal medya bağımlılığı ve psikolojik etkilerine ilişkin ölçeklerden elde edilen puanlar betimsel istatistiklerle değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra katılımcıların sosyal medya kullanım alışkanlıkları ve psikolojik etkileri arasındaki ilişkiyi belirlemek amacıyla korelasyon analizi uygulanmıştır. Elde edilen bulgular çalışmanın amacına uygun şekilde yorumlanarak bulgular, tartışma ve sonuç bölümlerinde ele alınmıştır.

Bulgular

Öğrencilerin sosyal medya kullanım alışkanlıklarına bakıldığında çalışma katılımcılarının büyük çoğunluğunun sosyal medya kullanımının günlük yaşamlarında belirgin bir yer tuttuğu belirlenmiştir. Katılımcıların %42'si günde 4 saatten fazla sosyal medyada zaman geçirdiklerini belirtirken, %28'i 2 ila 4 saat arası kullanım bildirmiş, yalnızca %9'luk bir kesim günlük kullanım süresini bir saatin altında olduğunu kaydetmiştir. Bu oranlar, sosyal medyanın üniversite öğrencileri açısından günlerinin büyük bölümünü kapsayan alışkanlık haline geldiğini göstermektedir. Kullanım süresinin yüksek olması sosyal medya ile kurulan ilişkinin otomatikleşmiş davranış biçimine dönüştüğüne işaret etmektedir. Özellikle mobil cihazlara erişimin kolay olması ve platformların sürekli güncellenen içeriklerin ilgi çekiciliği bireylerin zaman algısını değiştirmekte, bağımlılık belirtilerinin yoğun biçimde ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Katılımcılara hangi sosyal medya platformlarını düzenli olarak kullandıkları sorulduğunda, en yüksek oranın %86 ile Instagram'a ait olduğu tespit edilmiştir. Bu platformu sırasıyla %72 ile YouTube, %61 ile TikTok, %43 ile Twitter ve %32 ile Facebook takip etmektedir. Snapchat kullandığını belirtenlerin oranı %24'tür. "Diğer" seçeneğini işaretleyen katılımcılar genellikle Reddit ve LinkedIn gibi platformları belirtmiştir. Bu dağılım, üniversite öğrencilerinin yoğunlukla görsel tabanlı içeriklere yöneldiğini göstermektedir. Özellikle Instagram, TikTok ve YouTube'un öne çıkması kullanıcıların kısa, dikkat çekici ve algoritmik olarak sunulan içeriklere ilgi duyduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmada öğrencilerin sosyal medyayı hangi amaçlarla kullandıkları incelenmiştir. Katılımcıların %81'i sosyal medyayı eğlence amacıyla kullandıklarını belirtmiş, bu oranı %68 ile sosyal etkileşim, iletişim kurma amacı takip etmiştir. Katılımcıların %54'ü hobi ve ilgi alanlarına yönelik içerikler tükettiğini belirtirken, %39'u haber takibi, %28'i ise eğitim ve/veya işle ilgili içeriklere ulaşmak amacıyla sosyal medyayı tercih ettiğini ifade etmiştir. Veriler öğrencilerin sosyal medyada geçirdikleri sürenin büyük ölçüde gündelik keyif ve sosyal bağlantı ihtiyaçlarını karşılama yönünde şekillendiğini göstermektedir. Özellikle eğlence ve etkileşim odaklı kullanım, sosyal medya platformlarının bireylerde dopamin etkisi yaratan tasarımları ve algoritmalarla desteklenen yapısı ile paralellik sergilemektedir. Diğer yandan eğitim ve/veya mesleki içerik kullanımının düşük düzeyde olması sosyal medyanın öğrenciler açısından öncelikle duygusal doyum ve sosyalleşme işlevi gördüğünü düşündürmektedir. Bu

işlevsellik dağılımı, sosyal medyanın bilgi kaynağı olmak yerine “kaçış alanı” olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

Sosyal medya kullanım sıklığına ilişkin elde edilen bulgular, öğrencilerin dijital platformlara olan bağımlılık düzeyini açıkça ortaya koymaktadır. Katılımcıların %44’ü sosyal medya platformlarına günde 5’ten fazla kez giriş yaptıklarını belirtirken, %37’si günde 2 ila 4 kez bu platformlarda aktif olduklarını ifade etmiştir. Sadece %12’lik bir kesim sosyal medyayı haftada birkaç kez kullandığını kaydederken nadiren kullandığını söyleyenler %7 olarak belirlenmiştir. Elde edilen verilere bakıldığında sosyal medyayı hiç kullanmadığını belirten katılımcı bulunmamaktadır dolayısıyla öğrencilerin dijital platformlarla kurdukları ilişkinin yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Günde 5’ten fazla kez sosyal medya platformlarının kullanılması sosyal medya içeriklerinin bireylerin çevrimiçi dünyada sürekli bulunma ihtiyacı taşıdıklarını göstermektedir. Bu durum dikkat bölünmesi, zaman yönetimi sorunları ve duygusal bağımlılık gibi psikolojik etkileri beraberinde getirmektedir.

Sosyal medya kullanımına ara verildiğinde yaşanan duygusal tepkiler üzerine elde edilen veriler, öğrenciler arasında dijital bağımlılık eğiliminin belirginlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Katılımcıların %36’sı sosyal medyaya erişim sağlayamadıklarında huzursuzluk hissettiklerini belirtirken, %48’i bazen huzursuz hissettiklerini ifade etmiştir. Sadece %16’sı bu durumun kendilerini etkilemediğini dile getirmiştir. Oranlar sosyal medya kullanımının bireylerin ruh haliyle doğrudan ilişkili bağımlılık oluşturduğunu olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle sosyal medyadan uzak kaldığında yaşanan huzursuzluk, dijital içeriklere duyulan ihtiyaç halini ve mecraların birey üzerinde yarattığı psikolojik bağılılığı gözler önüne sermektedir. Bu durum, sosyal medyanın iletişim ve/veya bilgi edinme aracı olmasından öte bir tür duygusal regülasyon mekanizmasına dönüştüğünü göstermektedir. Dolaylı olarak bulgular öğrencilerin sosyal stresle başa çıkmak, sıkıntıyı bastırmak, yalnızlık hissini geçici olarak ortadan kaldırmak amacıyla bu mecralarda vakit geçirdiklerini ortaya çıkmaktadır.

Zaman algısındaki bozulma, sosyal medya bağımlılığının önemli göstergelerinden biridir ve araştırma bulguları bu ilişkinin üniversite öğrencileri arasında açıkça gözlemlendiğini göstermektedir. Katılımcıların %41’i sosyal medya kullanımı sırasında zamanın nasıl geçtiğini fark etmediklerini belirtmiş, %44’ü ise bazen bu durumu fark ettiklerini ifade etmiştir. Sadece %15’lik bir kesim, sosyal medyada geçirdiği sürenin her anının bilincinde olduğunu belirtmiştir. Bu veriler, sosyal medya platformlarının özellikle dikkat çekici, hızlı ve sürekli akan içerik yapılarıyla bireylerin zaman algısında tahribata neden olduğunu göstermektedir. Platformların algoritmik yapısı kullanıcılara sonsuz seçenekli içerik akışı sunmakta, “kaydırma alışkanlığını” kontrol etmekte zorlanmaya sebebiyet vermektedir. Öğrenciler kısa süreli kullanım amacıyla girdikleri mecralarda uzun süreler geçirdiklerini fark etmediklerini ifade etmişlerdir. Bu durum bireylerin üretkenlik, uyku düzeni ve gündelik sorumluluklarını sekteye uğratmaktadır.

Sosyal medyanın öğrencilerin günlük yaşam pratikleri üzerindeki etkisine dair elde edilen veriler, dijital alışkanlıkların bireyin yaşam düzenini yüksek oranda etkilediğini ortaya koymaktadır. Katılımcıların %34’ü sosyal medya kullanımının günlük yaşamlarını ciddi şekilde etkilediğini belirtirken, %46’sı bu etkinin zaman zaman yaşandığını belirtmiştir. Kalan %20’lik kesim ise sosyal medyanın günlük yaşam pratiklerine etki etmediğini savunmuştur. Bu dağılım, öğrencilerin büyük çoğunluğunun yüksek oranda sosyal medya kullanımları nedeniyle uyku düzenlerinde bozulma, ders çalışma sürelerinde azalma ve/veya günlük sorumluluklarını erteleme davranışı geliştirdiğini göstermektedir. Özellikle uyku öncesi uzun süreli sosyal medya kullanımı, uykuya geçiş aşamasını geciktirmekte, sabah saatlerindeki verimliliği düşürmektedir. Aynı şekilde, akademik sorumluluklardan uzaklaşma ve/veya dikkati dağıtmak amacıyla sosyal medyaya başvurulması, öğrenciler arasında yaygınlaşan kaçış stratejisine işaret etmektedir.

Çalışma katılımcılarının büyük çoğunluğu, sosyal medya kullanımının üretkenlikleri üzerinde olumsuz etkiler bıraktığını belirtmiştir. Katılımcıların %39'u bu durumu sıkça yaşadıklarını, %44'ü zaman zaman verimlilik kaybı hissettiklerini, %17'si ise hiç yaşamadıklarını vurgulamıştır. Bu oranlar katılımcıların büyük bölümünün sosyal medyada geçirdikleri sürenin potansiyel üretim süreçlerinin önünde bir engel teşkil ettiğini göstermektedir. Kısa süreli molalar vermek amacıyla başvurulmuş sosyal medya mecraları, zaman algısının zayıflamasıyla birlikte, planlanan süreden uzun kullanımları beraberinde getirmekte, akademik ve kişisel hedeflerin ertelenmesine yol açmaktadır. Sürekli tekrarr eden dikkat bölünmesi, görevler arasında geçişte zihinsel yorgunluk yaratırken görevleri tamamlama becerisini olumsuz yönde etkilemektedir.

Sosyal medya kullanımının öğrencilerin ruh halleri üzerindeki etkisi incelendiğinde katılımcıların %33'ü sosyal medyada zaman geçirdikten sonra kendilerini daha stresli hissettiklerini belirtirken %47'si bu sürecin ruh halleri üzerinde etkisi olmadığını ifade etmiştir. %20'lik kesim, sosyal medya kullanımının ardından kendilerini daha mutlu hissettiklerini dile getirmiştir. Bulgular, sosyal medyanın bireylerde beklendiği rahatlama/eğlenme işlevi sağlamadığını, çoğunlukla stres, kıyaslama baskısı ve/veya zihinsel yorgunluk gibi olumsuz duygulara neden olduğunu göstermektedir. Özellikle Instagram ve TikTok gibi görsel materyallerle desteklenen platformlarda "ideal yaşam" temsilleriyle karşılaşmak, bireylerde yetersizlik hissi yaratmakta, stres faktörü pekişmektedir. Bu bağlamda, sosyal medya platformları bireylere geçici kaçış için açık mecralar sunarken uzun vadede psikolojik yük oluşturmaktadır.

Sosyal medya kullanımının bireyin kendilik bilinci üzerindeki etkilerine ilişkin elde edilen bulgular, dijital platformların öğrencilerde psikolojik kırılmalara neden olabildiğini göstermektedir. Katılımcıların %29'u sosyal medya kullanımının ardından kendileriyle ilgili sıkça olumsuz düşüncelere kapıldıklarını, %46'sı bu durumu zaman zaman yaşadıklarını, %25'i ise sosyal medyanın benlik algıları üzerinde hiçbir olumsuz etkisinin olmadığını ifade etmiştir. Sosyal medyada ortaya konan "mükemmel hayat" imajlarının ve sürekli kıyasa açık içeriklerin öne çıkması bireylerin kendilerini başkalarıyla karşılaştırma eğiliminde artışa sebebiyet vermektedir. Görsel destekli mecralarda filtreler aracılığıyla oluşturulan paylaşımlar, bireyin kendi yaşamına dair yetersizlik, başarısızlık ve/veya geri kalmışlık duyguları geliştirmesine zemin hazırlamaktadır. Özellikle geç ergenlik döneminde olan üniversite öğrencileri için bu durum, benlik saygısında dalgalanmalara, özgüvende kırılmalara ve sosyal kaygı düzeyinde artışlara sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla sosyal medya, bireyin öz-ideal benliği arasındaki farkı büyüten ve içsel çatışmaları tetikleyen etken haline gelmektedir.

Sosyal medya kullanımının öğrencilerin ruh sağlığı üzerindeki etkisi derinlemesine incelendiğinde veriler aracılığıyla olumsuz sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Katılımcıların %31'i sosyal medya kullanımının kaygı, depresyon ve/veya benzeri psikolojik sorunlarını doğrudan artırdığını, %43'ü bu etkileri zaman zaman yaşadıklarını ifade ederken, %26'sı sosyal medya ile ruhsal durumları arasında ilişki olmadığını düşünmektedir. Söz konusu veriler sosyal medya platformlarının bireyler üzerindeki olumsuz psikolojik etkilerinin ön plana çıktığını göstermektedir. Onaylanma arzusu ve görünür olma zorunluluğu bireylerin zihinsel sağlığını doğrudan tehdit eden faktörleri tetiklemektedir. Bunun yanı sıra sosyal medya aracılığıyla maruz kalınan olumsuz haberler ve travmatik içerikler öğrencilerin zihinsel yükünü artırmaktadır. Bu bağlamda sosyal medya, bireylerde klinik düzeye varabilecek kaygı ve depresyon semptomlarına yol açabilecek güçlü uyarıcıları da içinde barındırmaktadır. Çalışma verilerine göre, öğrencilerin %28'i sosyal medya içeriklerinin özsaygılarını ciddi şekilde etkilediğini, %45'i ise bu etkinin zaman zaman ortaya çıktığını, %27'si de içeriklerin benlik değerleri üzerinde etkisi olmadığını düşünmektedir. Bu veriler sosyal medya mecralarının

bireyin kendilik değerlendirmesini yeniden şekillendirdiği dijital alanlar haline geldiğini göstermektedir.

Çalışmada sosyal medya mecralarında kendileri hakkında yapılan olumsuz yorumların ve kaydedilen eleştirilerin öğrenciler üzerindeki psikolojik etkisi de incelenmiştir. Katılımcıların %26'sı bu tür eleştirilerin kendilerini psikolojik olarak derinden etkilediğini, %49'u bu durumun kendilerinde zaman zaman olumsuz duygulara yol açtığını, %25'i ise bu tür etkileşimlerin psikolojik durumlarını etkilemediğini ifade etmiştir. Elde edilen bulgular sosyal medya mecralarının bireyin değer yargıları, özgüveni ve duygusal bütünlüğüyle doğrudan ilişkili platformlar haline geldiğini göstermektedir. Özellikle kimliği sosyal medya mecralarında temsil edilen bireyler açısından olumsuz yorumlar doğrudan benliğe yönelik algılanabilmektedir. Bu durum zaman içerisinde reddedilme korkusu, onaylanma ihtiyacı ve sosyal kaygı gibi psikolojik hassasiyetleri tetiklemektedir. Çalışma esnasında bazı öğrenciler, sosyal medya üzerinden gelen olumsuz geri bildirimlerin ardından uzun süreli moral bozukluğu, içine kapanma ve değersizlik hissi yaşadıklarını paylaşmışlardır. Dolayısıyla veriler, dijital ortamdaki etkileşimlerin psikolojik etkilerinin zamanla sanal dışı yaşama taşındığını ve gerçek psikolojik karşılığı olan deneyim haline dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışma aracılığıyla sosyal medya kullanımının yüz yüze iletişim üzerindeki etki değerlendirilmiş ve dijital platformların sosyal ilişkileri dönüştürme biçimleri analiz edilmiştir. Katılımcıların %35'i sosyal medya kullanımının yüz yüze görüşme sıklığını azalttığını, %44'ü ise bu durumun kendilerini zaman zaman etkilediğini, %21'i de çevrim içi ve yüz yüze iletişim arasında dengeli bir kullanım sağladıklarını ifade etmiştir. Bu veriler, sosyal medyanın bireylerin fiziksel sosyal ortamlardan uzaklaşmasına neden olduğunu ve dijital etkileşimlerin, gerçek hayattaki sosyal bağların yerini almaya başladığını göstermektedir. Sosyal medya mecralarında kurulan ilişkilerin, bireyin gerçek hayattaki sosyal bağlarını nasıl etkilediğine dair elde edilen veriler, dijital etkileşimlerin sosyal yaşam üzerindeki dönüşümünü ortaya koymaktadır. Katılımcıların %31'i sosyal medya mecralarında kurdukları iletişimin, gerçek hayattaki ilişkilerini olumsuz etkilediğini, bu nedenle yakın çevreleriyle daha az vakit geçirdiklerini ifade etmiştir. Katılımcıların %38'i sosyal medya aracılığıyla ilişkilerinin güçlendiğini ve yakın çevreleriyle iletişim sıklığının arttığını, %31'i de dijital ve fiziksel sosyal ilişkilerin birbirinden bağımsız olduğunu belirtmiştir. Bu veriler, sosyal medyanın ilişkiler üzerindeki etkisinin bireysel deneyimlere ve mecraların kullanım biçimlerine göre değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, dijital mecralarda artan iletişimle birlikte yüz yüze etkileşimlerin zayıflaması arasında gözle görülür bir bağ olduğu söylenebilir. Özellikle mesajlaşma ve/veya beğeni oranları üzerinden kurulan dolaylı etkileşimler, ilişkilerin niteliğini dönüştürmekte ve iletişimin derinliğini azaltmaktadır.

Katılımcıların "eklemek istedikleriniz var mı?" sorusuna verdikleri serbest yanıtlar, sosyal medyanın bireyler üzerinde yalnızca zaman kaybı ya da dikkat dağınıklığı yaratmadığını, aynı zamanda yoğun duygusal yükler doğurduğunu da ortaya koymuştur. Bazı öğrenciler, platformlarda istemeden maruz kaldıkları içeriklerin kendilerinde derin izler bıraktığını ifade etmiştir. Özellikle hayvanlara yönelik şiddet içerikleri, birçok katılımcı tarafından travmatik olarak tanımlanmıştır. Bir öğrenci, "Bir kediye yapılan eziyeti görüyorum ve bu, günümün kötü geçmesine sebep oluyor" sözleriyle bu durumun günlük ruh hali üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymuştur. Başka bir katılımcı, "Görmek istemesem de bir şekilde karşıma düşüyor, kaçamıyorum" diyerek sosyal medya algoritmalarının bireyin içerik kontrolünü nasıl sınırladığını vurgulamıştır. Benzer şekilde, bazı öğrenciler LGBTİ+ içeriklere sürekli maruz kaldıklarını ve bu durumun onları rahatsız ettiğini belirtmiştir. Farklı değer sistemlerine sahip bireyler karşılaştıkları içerikler nedeniyle içsel huzursuzluk yaşadıklarını dile getirmiştir. Bu bağlamda sosyal medya bireyin değerleriyle çatışan içeriklerin de dayatıldığı bir mecra haline gelmiştir.

Bununla birlikte, platformlarda yer alan “ideal yaşam” temsilleri, mükemmel şekilde görünür kılınan ş hayatlar birçok öğrencide özsaygı zedelenmesine yol açmaktadır. “Hepsi filtreli ama yine de ben o kadar güzel çıkmıyorum” diyen bir katılımcı dijital gerçekliğin bireyin kendine bakışını dönüştürme biçimlerini ortaya koymuştur. Lüks arabalar, markalı kıyafetler, tropik tatiller ve estetik bedenlerin öne çıktığı içerikler, bazı öğrencilerde yetersizlik, kıskançlık ve hayal kırıklığı duyguları yaratmaktadır. “Şatafatlı bir hayat yaşıyorlar, ben ise bir kahveyi bile alırken düşünüyorum” diyen bir katılımcı, sosyal medyada yer alan içeriklerin bireyin sosyoekonomik gerçekliğiyle çatışmasını ortaya koymaktadır. Öte yandan olumlu geri bildirimler veren katılımcılar da bulunmaktadır. Bu katılımcılar sosyal medyayı hobilerini geliştirmek, yeni şeyler öğrenmek ve/veya güncel konulara dair farkındalık kazanmak için kullandıklarını ifade etmekte, bilinçli içerik takibiyle sosyal medyanın eğitici ve yönlendirici bir işlev görebileceğini düşünmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada üniversite öğrencilerinin sosyal medya kullanımıyla ilgili davranışsal, psikolojik ve iletişimsel eğilimlerini kapsamlı biçimde incelenerek nitel/nicel bulgular doğrultusunda dijital yaşam pratiklerinin birey üzerindeki etkileri bütüncül bir perspektifle değerlendirmiştir. Katılımcıların sosyal medya kullanım sıklığı, kullanım amaçları, içerik türleri ve bu kullanımın akademik yaşam, duygusal denge, sosyal ilişkiler ve benlik algısı üzerindeki yansımaları göz önünde bulundurulduğunda, sosyal medyanın bireyler açısından yaşamın vazgeçilmez parçası haline geldiği görülmektedir. Öğrencilerin büyük çoğunluğu günün önemli kısmını sosyal medya platformlarında geçirmekte, geçirilen zamanın artışı bireylerin zaman algısında bozulmaya, üretkenlikte düşüşe ve fiziksel yaşamla dijital yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesine neden olmaktadır. Gün içerisinde 4-6 saatlik aktif kullanım bildiren katılımcılar söz konusu kullanımın sonucunda ders çalışmayı, kitap okumayı ve/veya sosyal etkinliklere katılmayı ertelediklerini ifade etmiştir. Öğrenciler açısından sosyal medya platformlarında varoluş hayatın her alanında zaman yönetimi açısından ciddi bir sorun haline gelmektedir. Bu durum öğrencilerin akademik performanslarıyla birlikte kişisel gelişim süreçlerinde de olumsuz etkiler yaratmaktadır. Sosyal medyanın öğrencilerin duygusal ve psikolojik durumları üzerindeki etkisine bakıldığında katılımcıların önemli bir kısmı, sosyal medyada karşılaştıkları içeriklerin ardından kendilerini huzursuz, stresli ya da yetersiz hissettiklerini belirtmiştir. Sosyal medya mecralarında sık sık karşılaşılan “ideal yaşam” imgeleri, çeşitli uygulamalar aracılığıyla filtrelenmiş bedenler, lüks yaşam tarzları ve başarı temsilleri öğrencilerin kendilerini değersiz, yetersiz ve/veya başarısız hissetmelerine neden olmaktadır. Bazı öğrenciler, “Hepsi filtreli ama ben yine de o kadar güzel çıkmıyorum” ya da “Şatafatlı bir hayat yaşıyorlar, ben bir kahve bile alırken düşünüyorum” gibi ifadelerle, sosyal medya içeriklerinin yarattığı kıyaslama baskısını açıkça ortaya koymuştur. Karşı karşıya kalınan temsiller öğrencilerin beden algısını zedelerken sosyal statü ve başarı kavramları örselemektedir. Özsaygı düzeylerinde yaşanan düşüş, sosyal medya içerikleriyle birey arasında kurulan ilişki biçiminin içsel/dışsal dünyaya doğrudan nüfuz ettiğini göstermektedir.

Çalışmadan elde edilen bulgulara göre öğrenciler sosyal medyada geçirdikleri zaman zarfında travmatik ya da duygusal olarak zorlayıcı içeriklere maruz kalmaz. Katılımcıların bir kısmı hayvanlara yönelik şiddet videoları, savaş görüntüleri ve/veya kutuplaştırıcı siyasi içeriklerin günlerini olumsuz yönde etkilediğini, sosyal medya kullanımının istemsiz bir zihinsel yükü beraberinde getirdiğini belirtmiştir. Bir katılımcının “Bir kediye yapılan eziyeti görüyorum ve bu benim günümün kötü geçmesine neden oluyor” ifadesi, söz konusu içeriklerin bireyin genel ruhsal dengesine zarar verdiğini göstermektedir. “Girmek istemesem de bir şekilde karşıma düşüyor” vb. ifadeler sosyal medya algoritmalarının bireyin içerik kontrolünü sınırlandırdığını ve psikolojik bariyerlere saygı göstermeyen yapılar sunduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kontrolsüz sosyal medya kullanımının bireyin psikolojik refahı üzerindeki etkisi

yalnızca içeriklerle sınırlı kalmamaktadır. Kullanıcıların birçoğu, platformlara erişemediklerinde huzursuzluk yaşadıklarını belirtmiş, bağımlılık olarak nitelenmesi gereken kişisel deneyimlerini paylaşmıştır. Dolayısıyla sosyal medya ve bu platformlar için üretilen içerikler zamanla bireyin duygusal regülasyon aracı haline gelmekte; can sıkıntısı, yalnızlık ya da anksiyete gibi olumsuz duygularla başa çıkmak için başvurulacak kaçış alanı sunmaktadır. Ancak bu “geçici rahatlama” durumu uzun vadede bireyin sorunlarıyla yüzleşme becerisini zayıflatmakta ve sosyal medya kullanımını kısır bir döngüye dönüştürmektedir.

Dijital içeriklerin öğrenciler üzerindeki etkisi bireysel/ toplumsal düzlemlerde de aktif olarak kendini hissettirmektedir. Sosyal medya kullanımı, yüz yüze iletişimin niteliğini dönüştürerek bazı temel sosyal becerilerin zayıflamasına yol açmaktadır. Görüşülen katılımcıların bir kısmı, arkadaş çevreleriyle geçirdikleri fiziksel zamanın azaldığını, dijital etkileşim biçimlerinin gerçek bağ kurma ihtiyacını geri planda bıraktığını belirtmiştir. Sosyal medya üzerinden kurulan ilişkiler çoğu zaman yüzeysel, hızlı tepkilerle şekillenen bir doğaya sahiptir ve empati, sabır, sözsüz iletişim gibi ilişkisel becerilerde aşınmaya yol açmaktadır. Diğer yandan sosyal medyanın tümüyle olumsuz çerçevede değerlendirilmemesi gerektiği de açıktır. Bazı öğrenciler, platformları bilinçli olarak kullandıklarını ve özellikle eğitim, sanat ya da kişisel gelişim alanlarında içeriklere erişimde önemli bir avantaj sağladığını ifade etmiştir. Bu tür kullanımların, doğru yönlendirme ile sosyal medyayı bilgilendirici, ilham verici ve hatta topluluklarla bağ kurmaya yönelik bir araca dönüştürebileceği dile getirilmiştir. Bununla birlikte uzakta yaşayan arkadaşlarla iletişim sürdürme, güncel olayları takip etme ve/veya benzer ilgi alanlarına sahip bireylerle dijital ortamda buluşma gibi faydalar da göz ardı edilmemelidir. Ancak bu olumlu etkilerin açığa çıkabilmesi, kullanımın bilinçli ve sınırlı tutulmasına bağlıdır. Aksi taktirde sosyal medya, bireyin kendilik algısını zedeleyen, duygusal dengesini bozan ve ilişkisel derinliğini törpüleyen yapıya dönüşebilmektedir. Bu çerçevede, üniversite öğrencilerinin sosyal medyayı daha bilinçli ve dengeli biçimde kullanabilmeleri için medya okuryazarlığı eğitimlerinin zorunlu hale getirilmesi gereklidir. Öğrenciler içeriklerin nasıl üretildiğini, algoritmaların nasıl çalıştığını ve dijital mecraların duygusal etkilerini sorgulayabilmeleri amacıyla eleştirel düşünme becerileri kazandırılmalıdır. Aynı zamanda bireysel sınırlara saygı duyabilen dijital kültürün inşa edilmesi için dijital detoks uygulamaları, zaman yönetimi araçları ve uyku-akademik denge rehberliği gibi destek mekanizmaları yaygınlaştırılmalıdır. Hassas içeriklere karşı yalnızca kullanıcı inisiyatifine dayanmayan, algoritmik filtrelemelerle desteklenen sistemler geliştirilmeli, özellikle bu etkilere daha açık olan genç bireylerin maruz kaldığı estetik baskı ve dijital kimlik krizleri konusunda psikolojik danışmanlık hizmetleri erişilebilir kılınmalıdır. Sosyal medya kaynaklı yalnızlaşma hissine karşı empati, yüz yüze iletişim ve sosyal beceri eğitimleri teşvik edilmeli, dijital platformlar, bireyleri izole etmeyen, sosyal bağları güçlendiren araçlara dönüştürülmelidir. Son olarak, öğrencilerin dijital deneyimlerini anlamaya yönelik sürekli geri bildirim toplayan ve bu veriler ışığında politika üretebilen dinamik sistemler kurulması, sürecin sürdürülebilirliği açısından kritik bir ihtiyaçtır.

Kaynakça

- Andreassen, C. S. (2015). Online social network site addiction: A comprehensive review. *Current Pharmaceutical Design*, 20(25), 4053–4061. <https://doi.org/10.2174/1381612820666141121114724>
- Andreassen, C. S., Torsheim, T., Brunborg, G. S., & Pallesen, S. (2012). Development of a Facebook addiction scale. *Psychological Reports*, 110(2), 501–517. <https://doi.org/10.2466/02.09.18.PR0.110.2.501-517>
- Bányai, F., Zsila, Á., Király, O., Maraz, A., Elekes, Z., Griffiths, M. D., & Demetrovics, Z. (2017). Problematic social media use: Results from a large-scale nationally representative adolescent sample. *PLOS ONE*, 12(1), e0169839. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0169839>
- Boyd, D. M., & Ellison, N. B. (2008). Social network sites: Definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13(1), 210–230.
- Cheng, C., Lau, Y. C., & Chan, L. (2021). Social media addiction: Its impact, mediation, and intervention. *Current Psychiatry Reports*, 23(11), 69. <https://doi.org/10.1007/s11920-021-01297-2>
- Çömlekçi, M. F., & Başol, O. (2019). Sosyal medya kullanım amaçları ölçeği: Üniversite öğrencileri üzerinde bir validasyon çalışması. *Journal of Media and Communication Studies*, 3(1), 45–60. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.34603.95520>
- Egger, F. N., & Rauterberg, M. (1996, August). İnternet davranışı ve bağımlılık. In 5. *Uluslararası İnsan-Bilgisayar Etkileşimi Konferansı (HCI International 1996) Bildiriler Kitabı* (pp. 1–5). Ergonomics Society / Elsevier Science.
- Ellis, L. A., Lee, M. D., Ijaz, K., Smith, J., Braithwaite, J., & Yin, K. (2020). COVID-19 as ‘game changer’ for the physical activity and mental well-being of older adults. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(11), 3899. <https://doi.org/10.3390/ijerph17113899>
- Gündüz, U., & Şimşek, E. (2019). Gençlerin sosyal medya kullanım amaçları ile sosyal medya bağımlılığı ilişkisinin incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(66), 1230–1242.
- Hazar, M. (2011). Sosyal medya bağımlılığı: Bir alan çalışması. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (32), 21–54.
- Karaoğlu, Yılmaz, F. G. (2019). Sosyal medya kullanımı, benimsenmesi ve eğitsel amaçla kullanımının üniversite öğrencilerinin akademik başarısına etkisi. *Journal of Instructional Technologies & Teacher Education*, 8(3), 25–40.
- Keles, B., McCrae, N., & Grealish, A. (2020). A systematic review: The influence of social media on depression, anxiety and psychological distress in adolescents. *International Journal of Adolescence and Youth*, 25(1), 79–93. <https://doi.org/10.1080/02673843.2019.1590851>
- Király, O., Potenza, M. N., Stein, D. J., King, D. L., Hodgins, D. C., Saunders, J. B., Griffiths, M. D., Gjoneska, B., Billieux, J., & Demetrovics, Z. (2021). Preventing problematic internet use during the COVID-19 pandemic: Consensus guidance. *Comprehensive Psychiatry*, 109, 152180.

- Kuss, D. J., & Griffiths, M. D. (2017). Social networking sites and addiction: Ten lessons learned. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 14(3), 311. <https://doi.org/10.3390/ijerph14030311>
- Marino, C., & Vieno, A. (2018). Problematic Facebook use: A comprehensive review of associations with psychosocial variables. *Clinical Psychology Review*, 62, 69–81. <https://doi.org/10.1016/j.cpr.2018.05.006>
- Montag, C., Lachmann, B., Herrlich, M., & Zweig, K. (2019). Addictive features of social media/messenger platforms and freemium games against the background of psychological and economic theories. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(14), 2612. <https://doi.org/10.3390/ijerph16142612>
- Przybylski, A. K., Murayama, K., DeHaan, C. R., & Gladwell, V. (2013). Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out. *Computers in Human Behavior*, 29(4), 1841–1848. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2013.02.014>
- Savcı, M., & Griffiths, M. D. (2022). The association between internet addiction and psychological distress: The mediating role of social connectedness and social media use. *International Journal of Mental Health and Addiction*, 20(2), 866–880. <https://doi.org/10.1007/s11469-020-00291-5>
- Savcı, M., & Aysan, F. (2017). Teknolojik bağımlılıklar ve sosyal bağıllık: İnternet bağımlılığı, sosyal medya bağımlılığı, dijital oyun bağımlılığı ve akıllı telefon bağımlılığının sosyal bağıllığı yordayıcı etkisi. *Düşünen Adam: Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi*, 30(3), 202–216.
- TDK. (2024). *Bağımlılık*. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>
- Van den Eijnden, R. J. J. M., Lemmens, J. S., & Valkenburg, P. M. (2016). The social media disorder scale: Validity and psychometric properties. *Computers in Human Behavior*, 61, 478–487. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.03.038>
- Yıldırım, S. (2020). Sosyal medya kullanımının üniversite öğrencilerinin akademik başarısına etkisi. *Eğitim ve Bilim*, 45(202), 123–137.
- Zhao, N., & Zhou, G. (2021). Social media use and mental health during the COVID-19 pandemic: Moderator role of disaster stressor and mediation role of negative affect. *Applied Psychology: Health and Well-Being*, 13(4), 935–952. <https://doi.org/10.1111/aphw.12236>

İlya Repin'in "Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporojya Kazakları" Tablosunun Göstergebilimsel Açidan Çözümlemesi

Prof. Ali Asker BAL

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, aliasker.bal@gmail.com

Özet

Rus ressam İlya Repin, Bolşevik Devrimi öncesindeki Rusya'nın çalkantılı dönemlerini ve hareketli tarihini realist bir üslupla betimleyen çok sayıda anıtsal tablo üretmiştir. Ressamın en çok tanınan eserlerinden biri olan "Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporojya Kazakları", Osmanlı-Rus Savaşını tasvir etmiş ve içerdiği göstergelerle sanat tarihinin kült eserleri arasında yerini almıştır. Resimde, savaş sırasında, Osmanlı'ya destek vermeyi ve teslim olmayı reddeden Zaporojya Kazaklarının dönemin Osmanlı Sultanı IV. Mehmed'e mektup yazmalarını konu almaktadır.

Göstergebilim, görsel ve anlatı yapılarının açık anlamlarını değil, geride gizlenen asıl anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışan bir çözümleme yöntemidir. Repin, bu tablo ile hem tarihsel bir sahneyi betimlemekte hem de Kazakların ulusal kimlik ve direnişlerini yansıtmaktadır. Resimde en belirgin ve öne çıkan gösterge Kazakların neşe ve coşku içindeki hallerini destekleyen kahkaha ve direnç jestleridir. Göstergebilim açısından kahkaha, egemenlere karşı meydan okuma, alay ve üstünlük göstergesi olarak okunabilmektedir. Tablo tüm göstergeleriyle izleyicisine sadece görsel bir şölen sunmakla kalmıyor aynı zamanda Kazakların sözlü ve bedensel dilleri, mimikleri ile verdikleri cevap ile Osmanlı otoritesine başkaldırıları göstermektedir.

Repin'in anıtsal tablosu Kazakların sert ve sınır tanımaz ruhlarını simgelerken, Osmanlı'nın merkeziyetçi ve disiplinli yapısına dair işaretler sunmaktadır. Resimdeki göstergeler katı ve otoriter yapının karşısına bireysel ve kaotik bir hareketi dikmektedir. Sanatçı resimdeki tüm bu göstergelerle çok katmanlı bir anlam dünyasını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: İlya Repin, Zaporojya Kazakları, Göstergebilim, Resim, Sanat Tarihi

Semiological Analysis of Ilya Repin's Painting "Zaporozhian Cossacks Writing A Letter to The Turkish Sultan"

Abstract

Russian painter Ilya Repin produced many monumental paintings depicting the turbulent periods and eventful history of Russia before the Bolshevik Revolution in a realistic style. One of the painter's most well-known works, "Zaporozhian Cossacks Writing a Letter to the Turkish Sultan", depicted the Ottoman-Russian War and has taken its place among the cult works of art history with the signs it contains. The painting depicts the Zaporozhian Cossacks, who refused to support the Ottomans and surrender during the war, writing a letter to the Ottoman Sultan Mehmed IV.

Semiology is an analysis method that tries to reveal the hidden meanings of visual and narrative structures, not their explicit meanings. With this painting, Repin both depicts a historical scene and reflects the national identity and resistance of the Cossacks. The most obvious and prominent signs in the painting are the laughter and resistance gestures that support the joyful and enthusiastic mood of the Cossacks. In terms of semiology, laughter can be read as a sign of defiance, mockery and superiority against the rulers. The painting not only offers a visual feast to its viewers with all its signs, but also shows the Kazakhs' rebellion against Ottoman authority with their verbal and physical language and facial expressions.

Repin's monumental painting symbolizes the Kazakhs' harsh and boundless spirit, while also providing signs of the Ottoman's centralized and disciplined structure. The signs in the painting confront the rigid and authoritarian structure with an individual and chaotic movement. With all these signs in the painting, the artist reveals a multi-layered world of meaning.

Keywords: Ilya Repin, Zaporizhia Cossacks, Semiology, Painting, Art History

Giriş

İlya Yefimoviç Repin (1844-1930), Rusya'nın en önemli realist ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Rus sanatının altın çağını temsil eden Repin, tarihi sahneleri, portreleri ve günlük yaşamın samimi betimlemeleriyle ün kazanmıştır. Hem teknik ustalığı hem

de sosyal içerikli eserleriyle döneminin ötesine geçmiş, Rus ve dünya sanat tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır. İlya Repin, 5 Ağustos 1844'te, Rus İmparatorluğu'nun Ukrayna topraklarında bulunan Çuguyev kasabasında doğmuştur. Asker kökenli orta halli bir ailede, küçük yaşta resme olan yeteneği fark edilen Repin, ilk eğitimini bir ikon atölyesinde almıştır (Subtelny, 2000). Bu dönemde dini resimler yaparak sanatsal becerilerini geliştirmiştir.

1863'te St. Petersburg'daki İmparatorluk Sanat Akademisi'ne girmek için başvurmuş; ilk denemesinde başarısız olsa da bir yıl sonra kabul edilmiş ve akademide klasik sanat eğitimi almaya başlamıştır. Repin, akademide geçirdiği yıllarda Batı Avrupa sanatının etkilerini taşıyan geleneksel bir eğitim almıştır. Ancak, dönemin radikal sanatçılarından etkilenerek akademik kuralların ötesine geçmeye başlamıştır (Repin, 1949). 1870'te, Volga Nehri'nde çalışan gemici işçileri konu alan *Burlaklar, Volga'da Gemi Çekicileri* adlı eserini yapmıştır (Görsel 1). Bu anıtsal tablo, onun toplumsal gerçekçi yaklaşımını yansıttığı için büyük ses getirmiştir. 1873'te tamamlanan eser, Repin'in Rus sanat dünyasında tanınmasını sağlamıştır. Repin, akademideki başarısı sayesinde bir Avrupa bursu kazanmış ve İtalya ile Fransa'ya gitmiştir. Paris'te izlenimcilikle tanışmış, ancak tamamen bu akıma dahil olmamıştır. Bunun yerine, kendi tarzını geliştirerek Rus gerçekçiliğini harmanlamıştır. 1876'da Rusya'ya dönmüş ve Moskova'ya yerleşmiştir. Bu dönemde tarihsel konulara yönelmiş ve *Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları* (1880-1891) gibi epik eserler üretmiştir.



Görsel 1: İlya Repin, “Burlaklar, Volga'da Gemi Çekicileri”, 281X131 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg.

Repin, 1878'de Peredvizhniki (Geziciler) grubuna katılmıştır. Bu grup, akademik sanatın katı kurallarına karşı çıkan ve halka sanatı ulaştırmayı amaçlayan realist sanatçılardan oluşmaktaydı. Repin, bu hareketin en önemli temsilcilerinden biri olmuş ve eserlerinde köylülerin, işçilerin ve entelektüellerin yaşamlarını konu almıştır. Repin, Rus edebiyat ve müzik dünyasının önemli isimlerinin portrelerini yapmıştır. Lev Tolstoy, Modest Mussorgsky, Vladimir Stasov gibi isimlerin karakteristik portreleri, onun gözlem yeteneğini ve psikolojik derinliğini yansıtmaktadır (Valkenier, 2010). Aynı zamanda, *Korkunç İvan ve Oğlu* (1885) gibi şiddet ve trajedi temalı eserleriyle tartışmalar yaratmıştır (Görsel 2). Bu tablo, Çar İvan'ın öfke nöbeti sırasında oğlunu öldürmesini konu almış ve insan psikolojisinin karanlık yönlerini yansıtmıştır.

Repin, 1890'lardan itibaren Finlandiya'nın Kuokkala kasabasında (günümüzde Repino, Rusya) yaşamaya başlamıştır. Ekim Devrimi (1917) sonrasında Sovyetler Birliği'nde kalmış, ancak eserleri devlet tarafından kimi zaman eleştirilmiştir. Sanatçı, 1930'da öldüğünde, arkasında büyük bir sanat mirası bırakmıştır. Repin, Rusya'nın toplumsal sorunlarını cesurca

ele almış; *Burlaklar*, *Volga'da Gemi Çekicileri*, resminde kölelik benzeri çalışma koşullarını gösterirken; *Hiç Beklemedik* (1884-1888) tablosunda sürgünden dönen bir devrimciyi konu almıştır. *Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozjya Kazakları* yapıtı, Kazakların özgür ruhunu yansıtırken; *"İvan Grozni ve Oğlu"*, iktidarın yıkıcı etkisini göstermektedir. Repin'in portreleri, modellerinin kişiliklerini ve iç dünyalarını yansıtmaktadır (Valkenier, 1990). Tolstoy'un çiftlikte çalışırken ki portresi, Mussorgsky'nin hasta halindeki resmi bunun en iyi örneklerindendir.



Görsel 2: İlya Repin, "Korkunç İvan ve Oğlu", 254x199 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Tretyakov Galerisi, Moskova.

Resmin Betimlemesi; Direnç Kahkahaları

İlya Repin'in 1880-1891 yılları arasında yaptığı *Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozjya Kazakları* tablosu, Ukrayna ve Rus kültür tarihinin en ünlü eserlerinden biridir. Bu tablo, 17. yüzyılda Osmanlı Sultanı IV. Mehmet'e meydan okuyan Zaporozjya Kazaklarının meşhur mektubunu konu almaktadır. Repin, bu eserinde Kazakların özgür ruhunu, mizah anlayışını ve kolektif kimliğini ustalıkla yansıtmıştır.

Zaporozjya Kazakları, 16. ve 18. yüzyıllar arasında Dinyeper Nehri'nin aşağısında (bugünkü Ukrayna'da) özerk bir topluluk olarak yaşamaktaydılar (Shkandrij, 2001). Askeri bir demokrasiyle yönetilen bu topluluk, Lehistan-Litvanya Birliği, Rus Çarlığı ve Osmanlı İmparatorluğu arasında denge kurmaya çalışmıştır (Ploky, 2012). Söylenceye göre, 1676'da Osmanlı Sultanı IV. Mehmet, Zaporozjya Kazaklarına bir ultimatö göndererek teslim olmalarını emretmiştir:

"Ben, Muhammed'in oğlu; Güneş ve Ay'ın kardeşi; Tanrı'nın torunu ve veziri; Makedonya, Babil, Kudüs, Yukarı ve Aşağı Mısır'ın hükümdarı; İmparatorların imparatoru;

hükümdarların hükümdarı; hiç yenilmemiş harikulade savaşçı; Hz. İsa'nın kabrinin yılmaz bekçisi; Tanrı tarafından seçilmiş mütevellinin ta kendisi; Müslümanların ümidi ve huzuru; Hristiyanların kahredicisi ve koruyucusu olan; ben, Sultan — size emrediyorum Zaporojya Kazakları, kendi rızanızla ve direnmeden bana teslim olun ve saldırılarınızla beni rahatsız etmekten vazgeçin."

Kazaklar ise buna karşılık, küfürlü ve alaycı bir mektup yazmışlardır. Mektubun farklı çeşitlemelerinin olduğu ve bazılarının diğerlerinden daha ağır ifadeler içerdiği yazılmaktadır. Aşağıdaki nüsha Rus tarihçi Nikolay Kostomarov'un 1872 yılında yayınladığı sansürlenmiş halidir:

"Seni Türk şeytanı lanet olası iblisin kardeşi ve refakatçısı, Lucifer'in kâtibi. Sen ne biçim zebani beyisin, çıplak götünle bile bir kirpi öldüremezsin. Şeytanın sıçığını ordun yer. Seni o..... ç....., asla Hristiyan oğullarını tebaana alamazsın; ordundan korkumuz yoktur ister karada ister denizde seninle cenk ederiz a.... da s....."

Seni Babil'in bulaşıkçısı, Makedonya'nın tekerlekçisi, Kudüs'ün biracısı, İskenderiye'nin k... s....., Yukarı ve Aşağı Mısır'ın domuz çobanı, Ermenistan'ın dişi domuzu, Podolya'nın canisi, Orta Asya'nın i....., Kamenets'in cellatı ve tüm dünyanın ve cehennemin soytarısı, Tanrımızın nezdinde soytarı, Yılan'ın torunu ve s..... a..... Domuzun burnu, kısrağın g..., mezbaha iti, vaftiz edilmemiş kaş, kendi a..... s....."

Kazaklar böyle der, seni aşağılık herif. Hristiyan domuzları bile güdemeyeceksin. Şimdi sadede gelem, tarihi bilmiyoruz takvimimiz de yok; gökyüzünde mehtap var ve yıl da kitapta yazar; orda hangi günse o gündür burada da öp g..... emi!" (Kostomarov, 1972).

Araştırmacılar, mektubun gerçek olup olmadığı konusunda düşünce birliği içinde değillerdir. Mektubun orijinal metni günümüze ulaşmamış olsa da halk arasında efsaneleşmiş ve edebiyata, sanata konu olmuştur.

Repin, bu tarihsel olayı resmetmiş ve Kazakların kolektif kahkahasını, özgüvenini görselleştirmiştir (Görsel 3). Repin, bu tablo üzerinde 11 yıl çalışmış ve birden fazla versiyonunu yapmıştır. İlk versiyonu 1880-1891 arasında tamamlanmış, daha sonra iki farklı versiyon daha yapılmıştır (biri Saint Petersburg'daki Rus Devlet Müzesi'nde, diğeri Harkov Sanat Müzesi'ndedir). Repin, Kazak kültürünü araştırmak için Ukrayna'ya seyahat etmiş, tarihçilerle konuşmuş ve Kazak giysileri toplamıştır (Wilson, 2014). Tablodaki figürlerin çoğu, gerçek kişilerden esinlenilerek çizilmiştir. Repin, karakterleri betimlemek için o dönem çevresinde bulunan sanatçı ve dostlarından "canlı model" olarak yararlanmıştır (Parker, 1980).



Görsel 3: İlya Repin, “Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozjya Kazakları”, 358x203 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg.

“Kırmızı şapkalı gülümseyen asker”, Saint Petersburg’da resim öğretmenliği yapan Polonya kökenli World of Art hareketinin aktif bir katılımcısı olan Jan Ciagliński’dir. Taras Bulba’nın küçük oğlu Andriy’i canlandıran “uzun boylu gülümseyen adam”, Rus aristokrat Varvara Uexküll von Gyllenband’ın oğlu ve besteci Mikhail Glinka’nın büyük yeğenidir. Kafasında saç bandı olan uzun boylu Kazak, Sanat Akademisi akademisyeni, profesör, Akademi’de savaş resmi sınıf direktörü olan Yunan kökenli, Odesa’lı ressam Nikolai Kuznetsov’dur. Dişsiz ve buruşuk, pipolu yaşlı adam Repin tarafından Alexandrovsk (bugün Zaporizhzhia) kentinin bir iskelesinde bulunup, model olarak çalışılmıştır. Saçları önden kesilmiş ve henüz bıyık bırakmamış öğrenci Porfyriy Martynovych olup, Repin onu genç ressamın yüzünden alınan bir alçı maskesinden çizmiştir. Resmin genel havasına göre “Ciddi Kazak” görünümlü kişi, Ukrayna kültürünün önemli bir destekçisi olan sanat hamisi Vasyl Tarnovsky’dur (Kohut, 1988). Kazak-Holota büyücüsü, yoksul arabacı Vasyl Tarnovsky Mykytka’dır. Repin, Mykytka’nın dişsiz, devasa, sarhoş ve gülünç halinden etkilenecek, onu Tarnovsky ile Dinyeper’i feribotla geçerken alıp, betimlemek amacıyla atölyesine götürmüştür. Ataman Ivan Sirko rolündeki “Gülümseyen Asker”, Rus ordusundan General Mikhail Dragomirov’dur. Bir Tatarı tasvir eden karakter, gerçek bir Tatar öğrencidir. Kazakların lideri “Taras Bulba”, Petersburg Üniversitesi’nde profesör olan Alexander Ivanovich Rubets’dir. Taras Bulba’nın arkasına gizlenmiş gibi görünen “sarı şapkalı Kazak”, Mariinsky Tiyatrosu’nda opera sanatçısı olan Polonya asıllı ve besteci Igor Stravinsky’nin babası Fyodor Stravinsky’dir. “Kafasının tepesi kel” kişi, Rus İmparatoru’nun sarayında saray maliyesinden sorumlu Büyük Kâhya olan Georgi Alekseyev’dir. Modellik için poz vermeye davet edilmiş, ancak bunu onur kırıcı bulduğu için reddetmiştir. Repin, Alekseyev’i bir baskı sergisine bakmakla meşgulken başının arkasını çizmiştir. Alekseyev, tabloyu gördüğünde başını tanımış ve sinirlenmiştir. Fakat artık tablo çoktan imparatorluk koleksiyonunda yer almaktaydı. Yarı çıplak Zaporozjya savaşçısı, Repin’in arkadaşı, bir halk okulunda öğretmen olan ve gerçek yaşamında da kart oyuncusu olarak bilinen Kostiantyn Belonovsky’dir. “Mektup yazarı”, Zaporozjya Kazaklarının tarihi üzerine önemli bir çalışmanın yazarı olan tarihçi ve arkeolog Dmytro Yavornytsky’dir (Görsel 4).



Görsel 4: İlya Repin, "Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları", (Karakterler)358x203 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg.

Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları tablosu, dinamik bir kompozisyona sahiptir. Kazaklar, bir masa etrafında toplanmış, gülerек mektup yazmaktadırlar. Figürlerin yüz ifadeleri, kahkaha ve özgüvenle doludur. Repin, koyu renkler ve canlı detaylarla Kazakların sert yaşam tarzını yansıtmıştır. Kırmızı ve altın tonları, tabloya enerji katmaktadır. Her bir Kazak farklı bir karakteri temsil etmektedir. Resmin merkezinde yer alan Ataman İvan Sirko, lider, güçlü duruşuyla öne çıkmaktadır. Kompozisyonun sağında yer alan Kâhya, bir yandan mektubu yazarken diğer yandan da gülmektedir. Resmin solunda yer alan yaşlı Kazak, tecrübesiyle gruba rehberlik etmektedir (Jackson, 2006). Repin, bu figürlerle Kazak toplumunun farklı yönlerini yansıtmaktadır.

Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları tablosu, Rus İmparatorluğu döneminde popüler olmuş, ancak Sovyet ve post-Sovyet dönemde farklı yorumlanmıştır. Ukrayna'da Kazak kimliğinin bir simgesi haline gelmiştir (Taras, 2015). Günümüzde tablo, Rusya-Ukrayna geriliminde sembolik bir anlam taşımakta ve Ukrayna'nın bağımsızlık mücadelesinin bir parçası olarak görülmektedir.

Resmin Sanatında Göstergebilimsel Çözümleme

Göstergebilim (semiyotik), göstergeleri, anlam, oluşum süreçlerini ve iletişim sistemlerini inceleyen bir disiplindir. Dilbilim, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi alanlarla kesişen göstergebilim, sanat eserlerinin çözümlemesinde etkili bir yöntemdir (Rifat, 2009). Göstergebilim, işaretler, semboller ve anlam sistemleri üzerine çalışmakta ve eserin görsel dilini, kültürel kodlarını ve izleyiciyle kurduğu iletişimi anlamamıza yardımcı olmaktadır (Eco, 1991). Resim sanatında göstergebilimsel analiz, yalnızca eserin biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda temsil ettiği anlam katmanlarını da ortaya çıkarmaktadır.

Göstergebilim, İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure'un dilbilim çalışmaları ve ABD'li filozof Charles Sanders Pierce'in gösterge teorisi üzerine şekillenmiştir. Sanat eserlerinin analizinde bu iki yaklaşım sıklıkla kullanılmaktadır. Saussure'un yaklaşımında, gösteren (fiziksel form, ses, yazı, görüntüden oluşan imge) ve gösterilen (kavram/anlam) arasındaki ilişki incelenir (Saussure, 1998). Örneğin, "ağaç" kelimesi (gösteren), zihnimizde canlanan ağaç imgesi (gösterilen) ile ilişkilidir. Benzer şekilde, bir resimdeki "ağaç" imgesi, doğa, yaşam veya ölüm gibi farklı anlamlara işaret edebilir. Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* tablosu gösteren, resimde kullandığı fırça darbeleri ve renkler (huzursuzluk, ilahi bir arayış) ise gösterendir.

Pierce'un yaklaşımında ise göstergeler üç başlık altında ele alınır. İkon (benzerlik), fiziksel aynılığı temsil eden göstergeleri (portre) işaret eder (Pierce, 2015). Resimdeki figürler gerçek dünyadakine benzer (Mona Lisa'nın yüzü). İndeks (nedensellik), gösterilenle nedensel ilişki kuran göstergeleri (dumanın ateşi göstermesi gibi) anlamlandırır. Sembol (uzlaşım) ise

toplumsal uzlaşımaya dayalı göstergeleri (beyaz renk saflığı temsil edebilir) ima eder. Renkler ve nesneler metaforik anlamlar taşırlar (kırmızı renk, tutkuyu temsil eder). Sanat eserlerinde bu göstergeler, kültürel ve tarihsel bağlamda değerlendirilerek anlamlandırılır. Fransız filozof ve eleştirmen Roland Barthes, göstergebilimi mitler ve ideolojiler bağlamında daha da genişletmiştir. Ona göre, düz anlam (denotasyon), temel, gerçek anlamdır. Yan anlam (konotasyon), kültürel ve ideolojik çağrışımları içerir Barthes, 2018). Örneğin, bir reklamda kullanılan gül imgesi (düz anlam: çiçek), aşkı temsil edebilir (yan anlam).

Göstergebilimsel analizin sanata uygulanması başlı başına bir çalışma disiplinine işaret etmektedir. Sanat eserleri, karmaşık göstergeler sistemidir. Göstergebilimsel analiz, bu eserlerin anlam katmanlarını çözümlemek için kullanılır. Resimde göstergebilimsel analiz tablodaki görsel öğelerin tanımlanması işlemi ile başlar. Kompozisyon, renkler, çizgiler, figürler ve nesneler belirlenir (Caravaggio'nun *Medusa* eserinde kesik baş imgesi, şiddet ve mitolojik sembolizm taşımaktadır). Ardından göstergelerin ve sembollerin çözülmesi yapılır. Sanatçının kullandığı imgelerin kültürel ve tarihsel anlamları araştırılır. Örneğin, Van Gogh'un *Ayçiçekleri* tablosunda sarı renk, yaşam enerjisi ve melankoli arasında bir gerilime işaret etmektedir.

Resimdeki görsel öğeler tanımlandıktan sonra bağlamsal analize geçilir (Panofsky, 1995). Yapıtın üretildiği dönem, sanatçının niyeti ve izleyicinin yorumu değerlendirilir. Örneğin, Picasso'nun *Guernica* eseri, İspanya İç Savaşı'nın travmasını sembolik bir dille aktarmaktadır. Göstergebilimsel analiz metinlerarasılık ve kültürel kodların belirlenmesiyle devam eder (Eco, 2019). Resimdeki öğeler, diğer sanat eserleri, edebiyat veya mitolojiyle ilişkilendirilebilir. Örneğin, Botticelli'nin *"Venüs'ün Doğuşu"* mitolojik bir anlatıyı görselleştirmiştir.

Göstergebilimsel analiz tüm bu tanım ve anlamlarına rağmen, bazı düşünürler tarafından eleştirilere konu olmuştur. Göstergebilimdeki aşırı yapısalcılık, anlamın bağlamsal değişkenlerini göz ardı edebilmektedir. Yine, taşıdığı öznel yorum riski nedeniyle, çözümlemeyi yapanın bakış açısı sonuçları etkileyebilmektedir.

Yapıtın Göstergebilimsel Çözümlemesi; Mektupta Somutlanan İsyan ve İroni

İlya Repin'in 1880-1891 yılları arasında yaptığı *Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları*, tarihsel bir anı resmeden ve aynı zamanda Kazak kültürünün özgür ruhunu yansıtan önemli bir yapıttır. Bu tablo, 17. yüzyılda Osmanlı Sultanı IV. Mehmet'in Zaporozya Kazakları'na gönderdiği buyrukçu mektuba Kazakların verdiği küstah ve mizahi yanıtı konu alır. Repin, bu sahneyi dinamik kompozisyonu, karakterlerin ifadeleri ve detaylı figürleriyle ölümsüzleştirmiştir (Görsel 5).

Zaporozya Kazakları, 16-18. yüzyıllarda Ukrayna'nın özgürlükçü savaşçı topluluğuydu. Osmanlı İmparatorluğu ile sık sık çatışmalara girmişlerdir (Riabchuk, 2012). Söylenceye göre, Sultan IV. Mehmet, Kazakları kendisine boyun eğmeye çağıran bir mektup göndermiş, Kazaklar da bu mektuba küfürlü ve alaycı bir yanıt vermişlerdir. Repin'in tablosu, bu yanıtın yazılış anını tasvir eder. İlya Repin, Rus ve Ukrayna tarihini konu alan tablolarıyla tanınan bir realist ressamdır. Sanatçı, yapıtında Kazakların özgürlükçü ve isyankâr ruhunu vurgulamıştır. Repin, tarihsel detaylara büyük önem verirken, aynı zamanda psikolojik derinlik katmayı başarmıştır.



Görsel 18: İlya Repin, “Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozjya Kazakları” (Ayrıntı), (Karakterler)358x203 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg.

Göstergebilim (semiyotik), bir sanat eserindeki işaretleri, sembolleri ve anlam katmanlarını çözümlemek için kullanılır. Repin’in bu tablosu, pek çok gösterge barındırmaktadır. Resimde kompozisyon ve mekân kullanımı incelendiğinde kalabalık ve kaotik bir düzenin egemen olduğu görülmektedir. Tablo, Kazakların özgür ve düzensiz yaşam tarzını yansıtmaktadır. Figürlerin dağınık yerleşimi, bir lider etrafında toplanmış olmalarına rağmen her birinin bireyselliğini vurgulanmıştır.

Göstergebilimsel açıdan figürler tek tek incelendiğinde, resmin anlamsal katmanları daha anlaşılır bir açıklığa kavuşmaktadır. Resmin merkezinde yer alan yazıcı, mektubu yazan kâtip, kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır. Çevresinde kahkahalar atan Kazaklar, kolektif bir eylemi simgelemektedir. Göstergebilimsel açıdan figürlerin duruşları incelendiğinde öne çıkan ifade kahkaha, kavram ise ironidir. Kazakların yüz ifadeleri, Türk Sultan’ına meydan okurcasına gülüşlerle doludur. Bu, iktidara karşı halkın direnişini temsil etmektedir. Tabloda yer bulmuş olan farklı sosyal tipler heterojen bir topluluğu göstermektedir. Tabloda yaşlı, bilge Kazaklar, genç savaşçılar ve din adamları bir aradadır. Bu, Kazak toplumunun çeşitliliğini göstermektedir.

Resimdeki renk ve ışık kullanımı göstergebilimsel açıdan katmanlı bir içerik sunmaktadır. Kahverengi, kırmızı ve altın tonları gibi sıcak renkler Kazakların sıcak ve canlı kültürünü yansıtmaktadır. Resimdeki ışık-gölge oyunları içeriği güçlendirici bir anlayışla kullanılmıştır. Figürlerin üzerine düşen ışık, önemli karakterleri öne çıkarırken, arka plandakiler daha karanlık bırakılmıştır.

Resim göstergebilimsel açıdan siyasi ve toplumsal mesajlar bütünü olarak okunabilmektedir. Repin'in bu tablosu, sadece tarihsel bir olayı resmetmemekte, aynı zamanda otoriteye karşı duruşu ve kolektif kahramanlığı yüceltmektedir. Kazakların Sultan'a yazdıkları mektup, bir tür halk direnişinin sembolüdür. Bu eser, 19. yüzyıl Rusya'sında milliyetçilik ve özgürlük hareketleriyle de bağlantılıdır.

Sonuç

İlya Repin, Rus klasik sanatının en büyük isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Yapıtları hem teknik mükemmellik hem de derin sosyal içerik taşımaktadır. Repin, gerçekçilik akımının öncüsü olarak, sadece kendi dönemini değil, sonraki nesilleri de etkilemiştir. Günümüzde eserleri, St. Petersburg'daki Rus Devlet Müzesi ve Tretyakov Galerisi gibi önemli koleksiyonlarda sergilenmektedir. Repin'in sanatı, insanlık durumuna dair evrensel bir bakış sunmakta ve bu nedenle hala değerini korumaktadır. İlya Repin'in *Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları* tablosu, göstergebilimsel açıdan zengin bir yapıt olarak değerlendirilmektedir.

Göstergebilimsel çözümleme, sanat yapıtlarının derin anlam katmanlarını ortaya çıkarmada güçlü bir araçtır. Saussure, Peirce ve Barthes'in kuramları, sanatın iletişimsel boyutunu anlamamızı sağlamaktadır. Ancak, bu yöntemin kültürel ve tarihsel bağlamla birlikte kullanılması, daha bütüncül bir çözümleme ortaya koymaktadır. Resim sanatında göstergebilimsel çözümleme, yapıtların görsel dilini ve kültürel kodlarını anlamak için güçlü bir yöntemdir. Sanatçının niyeti, tarihsel bağlam ve izleyicinin yorumu arasındaki ilişkiyi çözümleyerek, yapıtın derin anlam katmanlarına ulaşmamızı sağlamaktadır. Göstergebilim alanındaki kuramsal çalışmalar, sanat tarihi ve eleştirisine yeni perspektifler kazandırmaya devam etmektedir.

Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları, yapıtı, kompozisyon, figürler ve renkler aracılığıyla Kazak kültürünün özgürlükçü ruhunu yansıtmaktadır. Repin, yapıtında tarihsel bir anekdotu resmederken, aynı zamanda evrensel bir direniş temasını işlemektedir. Bu tablo, sanatın gücünü ve toplumsal belleği nasıl şekillendirdiğini gösteren önemli bir örnektir. Göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle yapıtın derinliklerine inerek, onu yalnızca bir resim olarak değil, bir kültürel manifesto olarak da okumamızı sağlamaktadır.

İlya Repin'in *"Türk Sultanına Mektup Yazan Zaporozya Kazakları"* adlı bu başyapıtı, yalnızca bir tarih sahnesini değil, aynı zamanda Kazakların özgür ruhunu da yansıtmaktadır. Bu anıtsal yapıt, sanatsal mükemmelliği ve tarihsel derinliğiyle hem Rus hem de Ukrayna sanatının en önemli eserlerinden biridir. Tablo, bugün bile tartışmalara konu olmakta ve Doğu Avrupa'nın karmaşık kimlik politikalarını anlamak için önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

Kaynakça

- Barthes, R. (2018). *Göstergebilimsel Serüven*, Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergebilimi*, Çeviren: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt*, Çeviren: Tolga Esmer, Can yayınları, İstanbul.
- Jackson, D. (2006). *The Russian Vision: The Art of Ilya Repin*. Schiffer Publishing.
- Kohut, Z. E. (1988). *Russian Centralism and Ukrainian Autonomy: Imperial Absorption of the Hetmanate, 1760s-1830s.*, Harvard University Press.
- Kostomarov, N.I. (1972), Sultan Tureckij İ Zaporocy, /The Turkish Sultan and Zaporozhians), Russkaja Starina (Russian Antiquities) 6.450-451.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji*. Çeviren. Engin Akyürek, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Parker, F. (1980). *Russia on Canvas: Ilya Repin*. Pennsylvania State University Press.
- Parker, F. (2008). *Ilya Repin and the World of Russian Art*. Yale University Press.
- Pierce, C.S., (2015). *Göstergebilim Yazıları*, Kişisel Yayınlar, İstanbul.
- Plokhyy, S. (2012). *The Cossacks and Religion in Early Modern Ukraine*. Oxford University Press.
- Repin, I. (1949). *Far Away and Close: The Memoirs of Ilya Repin*. Moscow: Iskusstvo.
- Riabchuk, M. (2012). *Gamers of Cossack Heritage in Modern Ukraine*. Canadian Slavonic Papers.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları, İstanbul.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, Çevirmen: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- Shkandrij, M. (2001). *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire*. McGill-Queen's University Press.
- Subtelny, O. (2000). *Ukraine: A History*. University of Toronto Press.
- Taras, R. (2015). *Cossack Iconography in Russian and Ukrainian Art*. Harvard Ukrainian Studies.
- Valkenier, E. K. (1990). *Ilya Repin and The Russian Art*, New York: Columbia University Press.
- Valkenier, E. (2010). *Ilya Repin: The Myth of the Russian Artist*. University of Chicago Press.
- Wilson, A. (2014). *The Ukrainians: Unexpected Nation*. Yale University Press.

İnternet Kaynakları

- <https://tarihmedeniyet.wordpress.com/2020/04/26/4-mehmet-ile-zaporozya-kazaklarinin-mektuplasmasi/#:~:text=%C4%B0sa'n%C4%B1n%20kabrinin%20y%C4%B1lmaz%20bek%C3%A7isi,sald%C4%B1r%C4%B1lar%C4%B1n%C4%B1zla%20beni%20rahats%C4%B1z%20etmekten%20vazge%C3%A7in> (Erişim Tarihi: 12. 05.2025)



- <https://korrespondent.net/showbiz/1422142-korrespondent-veselye-zaporozhcy-istoriya-sozdaniya-kartiny-zaporozhcy-pishut-pismo-tureckomu-sultanu> (Erişim Tarihi: 05.05.2025)
- https://bubelo.in.ua/essay/cossacks/#google_vignette (Erişim Tarihi: 16.05.2025)

Görsel Kaynaklar

1. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ilia_Efimovich_Repin_%281844-1930%29_-_Volga_Boatmen_%281870-1873%29.jpg
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_and_His_Son_Ivan
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Reply_of_the_Zaporozhian_Cossacks
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Reply_of_the_Zaporozhian_Cossacks#/media/File:Zaporozh_kazaki1.jpg
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Reply_of_the_Zaporozhian_Cossacks